

Universitatea de Vest din Timișoara  
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

Universitatea din Szeged  
Facultatea de Litere

# QVAESTIONES ROMANICAE

Lucrările Colocviului Internațional  
*Comunicare și cultură în România europeană*  
ediția a VI-a / 16–17 iunie 2017

## VI/2



# QVAESTIONES ROMANICAE VI

## Canon cultural. Canon literar. Canon lingvistic

– 2 –

Lucrările Colocviului Internațional  
*Comunicare și cultură în România europeană*  
(ediția a VI-a / 16-17 iunie 2017)

Papers of the International Colloquium  
*Communication and Culture in Romance Europe*  
(Sixth Edition / 16-17 of June 2017)

---

ISSN – 2457 8436  
ISSN-L - 2457 8436

---



„Jozsef Attila”  
Tudományi Egyetem  
Kiado Szeged

2018

### Comitet onorific / Honorary Committee:

<b>Florica Bechet</b> (Universitatea din București)	<b>José Manuel González Calvo</b> (Universitatea din Extremadura, Cáceres), Acad.
<b>Doina Benea</b> (Universitatea de Vest din Timișoara)	<b>Michael Metzeltin</b> (Universitatea din Viena)
<b>Jenny Brumme</b> (Universitatea din Barcelona)	<b>Ileana Oancea</b> (Universitatea de Vest din Timișoara)
<b>Riccardo Campa</b> (Institutul Italo-Latino American, Roma), Acad. DHC	<b>Adriano Papo</b> (Universitatea din Udine), Acad. DHC
<b>Sanda Cordoș</b> (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)	<b>Lăcrămioara Petrescu</b> (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)
<b>Ioana Costa</b> (Universitatea din București)	

### Comitet științific / Scientific Committee:

<b>Florica Bechet</b>	(Universitatea din București) – limba și literatura latină
<b>Frédérique Biville</b>	(Universitatea „Lumière”, Lyon) – limba și literatura latină
<b>Berta Tibor</b>	(Universitatea din Szeged) – limba și literatura spaniolă
<b>Bodi Katalin</b>	(Universitatea din Debrecen) – limba și literatura franceză
<b>Mirela Borchin</b>	(Universitatea de Vest din Timișoara) – limba și literatura română
<b>Norberto Cacciaglia</b>	(Universită per Stranieri, Perugia) – limba și literatura italiană
<b>Monica Fekete</b>	(Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca) – limba și literatura italiană
<b>Kovacs Katalin</b>	(Universitatea din Szeged) – limba și literatura franceză
<b>Coman Lupu</b>	(Universitatea din București) – limba și literatura spaniolă
<b>Elena Pirvu</b>	(Universitatea din Craiova) – limba și literatura italiană
<b>Liana Pop</b>	(Universitatea „Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca) – limba și literatura franceză
<b>Eleonora Ringler-Pascu</b>	(Universitatea de Vest din Timișoara) – teatru și muzică
<b>Mihaela-Silvia Roșca</b>	(Universitatea de Vest din Timișoara) – teatru și muzică
<b>Oana Sălișteanu</b>	(Universitatea din București) – limba și literatura italiană
<b>Nathalie Solomon</b>	(Universitatea „Via Domitia” Perpignan) – limba și literatura franceză
<b>Szasz Geza</b>	(Universitatea din Szeged) – limba și literatura franceză
<b>Maria Țenchea</b>	(Universitatea de Vest din Timișoara) – limba și literatura franceză
<b>Estelle Variot</b>	(Aix-Marseille Université, AMU), CAER – limba și literatura franceză

### Coordonator / Coordinator:

Valy Ceia

### Comitet editorial / Editorial Board:

Mirela Boncea	Mariana Pitar	Călin Timoc
Emina Căpălnășan	Simona Regep	Dumitru Tucan
Valy Ceia	Roxana Rogobete	Bogdan Țăra
Ramona Malița	Lucian Emil Roșca	Luminița Vleja
Silvia Madincea-Pășcu	Mihaela-Silvia Roșca	

### Secretariat de redacție / Editorial Assistants:

Daniel Haiduc

Responsabilitatea privind conținutul științific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondență se va adresa la/ Please send mail to:  
Universitatea de Vest din Timișoara, Bd. Vasile Pârvan nr. 4, RO – 300223,  
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie  
CENTRUL DE STUDII ROMANICE DIN TIMIȘOARA, sala 410

**Info:** <http://ciccre.uvt.ro>  
**Email:** [ciccre@e-uvt.com](mailto:ciccre@e-uvt.com)

## Cuprins \* Table of Contents

<b>Lingua e letteratura italiana * Italian Language and Literature</b> .....	<b>7</b>
Corina-Gabriela BĂDELIȚĂ, La “zona grigia” della grammatica italiana. Riflessioni sull’insegnamento della lingua del sì a laureandi in italiano, tra norma e uso * (The “Gray Zone” of Italian Grammar. Reflections on the Teaching of Italian to Undergraduates in this Language) .....	8
Daniela BOMBARA, Proposte di inclusione nel canone della letteratura novecentesca: Ugo Fleres * (Proposal for the Inclusion of Ugo Fleres in the 20 <sup>th</sup> Century Literary Canon) .....	18
Oana BOȘCA-MĂLIN, <i>Il nome della rosa</i> , dal meta-romanzo best-seller diventato canonico, al film neogotico di nicchia * ( <i>The Name of the Rose</i> , from best-seller meta-novel brought to canon, to neo-gothic niche movie) .....	34
Francesca BRAVI, Canone e poesia: Antologie di poesia italiana del Novecento. Italia, Germania e Romania a confronto * (Canon and Poetry: Anthology Books of the 20th Century Italian Poetry. A Comparison between Italy, Germany and Romania) .....	43
Miruna BULUMETE, L’elogio che nasconde l’autoelogio nella lirica concettista italiana * (The Eulogy that Hides the Self-Eulogy in the Marinist Lyrics) .....	57
Giovanni CAPECCHI, Untori, Dreyfus, Moro: letteratura e <i>affaires</i> tra Manzoni, Zola e Sciascia * (Untori, Dreyfus, Moro: Literature and Affaires among Manzoni, Zola and Sciascia) .....	65
Asteria CASADIO, Un nuovo canone teatrale di inizio Novecento. La sceneggiata napoletana: un inedito di Bracco e Russo * (New Theatrical Canon of the Early Twentieth Century. The “Sceneggiata napoletana”: an Unpublished Text by Bracco and Russo) .....	75
Remo CASTELLINI, Vincenzo Cardarelli nei canoni poetici del Novecento italiano realizzati in Spagna, in Francia ed in area di lingua tedesca * (Vincenzo Cardarelli in the Twentieth Century canon of Italian poetry in Spain, France and in the German area) .....	80
Luca CEGLIA, Italiano standard – Italiano canonico: il filtro della didattica nell’apprendimento dell’Italiano LS * (Standard Italian – Canonic Italian: the Filter of the Didactics for Learning Italian as FL) .....	94
Alberto D’ALFONSO, «Ecco i libri che tutti dovrebbero leggere»: appunti sulla lingua di Carlo Bo * («Ecco I libri che tutti dovrebbero leggere»: Notes on the language of Carlo Bo) .....	101
Emilio FILIERI, Per un nuovo canzoniere. Seicento lirico fra F. Donno, A. Bruni e G. Fontanella * (For a new canzoniere. Lyrics of the 17 <sup>th</sup> among F. Donno, A. Bruni and G. Fontanella) .....	110
Anamaria GEBĂILĂ, I ripensamenti nel discorso politico tra vincoli normativi e strategie pragmatiche * (The afterthoughts in political discourse between normative constraints and pragmatic strategies) .....	135
George Dan ISTRATE, I termini della scultura. Proposta per un glossario italiano – romeno * (Sculpting Terms. Proposal for an Italian-Romanian Glossary) .....	149

Eva MESÁROVÁ, La dimensione etica e umana del testo canonico: <i>Le due zittelle</i> * (The ethical and human dimension in a canonical text: <i>Le due zittelle</i> ) .....	169
Maria Chiara MORIGHI, “Non esiste un’unanimità più perfetta di quella del silenzio.” (Svevo 2006, 399): dalle lettere di Svevo la prospettiva di un escluso * [« <i>There is no unanimity more perfect than silence.</i> » (Svevo 2006, 399). The viewpoint of the excluded, as it emerges from the letters of Italo Svevo] .....	178
Paolo RONDINELLI, Il grido normativo dello slogan * (The Normative “Cry” of Slogans) .....	188
Alessandro ROSSELLI, Una canonizzazione mancata. La resistenza italiana come guerra civile in due romanzi italiani degli anni ’40 e ’50: <i>Uomini e no</i> (1945) di Elio Vittorini e <i>Tiro al piccione</i> (1953) di Giose Rimanelli * [The italian resistance as a Civil War in two Italian Novels of the Forties and the Fifties: <i>Uomini e no</i> (1945) by Elio Vittorini and <i>Tiro al piccione</i> (1953) by Giose Rimanelli] .....	197
Oana SĂLIȘTEANU, L’anti-canone del “parlar esmesurato”. Appunti sui percorsi traduttivi di quattro Laude di Iacopone da Todi * (The Anti-Canon of « <i>Parlar Esmesurato</i> ». Translating Strategies in the Romanian Version of Four <i>Laude</i> by Iacopone da Todi) .....	208
<b>Istorie * History</b> .....	<b>219</b>
Florina CIURE, Libri veneziani del Settecento al Museo “Țării Crișurilor” di Oradea * (Antiquity influences in the Middle Ages. Art theory considerations on the sculpture canon) .....	220
Sergiu-Gabriel ENACHE, Femeia romană, femeia greacă. De la excludere la libertinaj. Asemănări și diferențe * (The Greek and Roman women in antiquity. From seclusion to libertinism) .....	236
Remus Mihai FERARU, <i>Acrivie și icoomie bisericească în concepția Sfântului Teodor Studitul</i> * ( <i>Akribeia</i> and ecclesiastical <i>Oikonomia</i> according to Saint Theodore the Studite) .....	246
Laurențiu NISTORESCU, Alianțe și parteneriate romano-barbare în spațiul daco-moesic din secolele III-VI AD II: Relațiile dintre elitele daco-romane și cele vizigote * (Roman-Barbarian Alliances and Partnerships in the Dacian-Moesic Area throughout the third and sixth centuries AD) .....	257
Adriano PAPO, Gizella NEMETH, Corografie della Transilvania del XVI secolo * (The Corography of Transylvania in XVI <sup>th</sup> Century) .....	265
Radu PĂIUȘAN, Aspecte ale activității comuniste în Banat în anul 1944 * (Aspects of the Banat Communist Activity at the End of 1944) .....	276
Mihaela VLĂȘCEANU, Posteritatea antichității în evul mediu. Considerații asupra canonului în sculptură * (Antiquity influences in the Middle Ages. Art theory considerations on the sculpture canon) .....	282

<b>Muzică și teatru * Music and Theatre</b> .....	<b>289</b>
Ioana Mia IUGA, Giacomo Puccini – ctitor al operei veriste și promotor al noilor exigențe estetico-stilistice izvorâte din drama wagneriană * (Giacomo Puccini – Founder of the Verist Opera and Promoter of the New Aesthetic and Stylistic Exigencies Emerging from Wagnerian Drama) .....	290
Liat FARRIS TWAINA, Utilizarea instrumentelor teatrale în folosul comunității * (The Usage of Theatrical Dramatic Tools in the Service of the Community, as Active Participants) .....	297
Lavinius NIKOLAJEVIC, Folclorul românesc în zona Banatului Istoric * (Romanian Folklore in Historical Banat District) .....	304
Patricia-Jana-Maria PRUNARU-RUZSICKSKA, Jocuri, sărbători și spectacole în timpul lui Titus Maccius Plautus și Carlo Goldoni * (Representations, Festivals and Performances in Titus Maccius Plautus and Carlo Goldoni's Time) .....	310
Mihaela-Silvia ROȘCA, Teze și antiteze în teatrul de operă contemporan * (Theses and Antitheses in Contemporary Theatre) .....	323
Maria Tatiana ROTARU, Vatra comunei Cernătești. Elemente structurale, culturale și muzicale * (The Hearth of Cernatești Village. Structural, Cultural and Musical Elements) .....	328
Armando ROTONDI, Per la definizione di un canone teatrale-letterario italiano contemporaneo (con particolare risalto a Luigi Pirandello ed Eduardo De Filippo) * (For the Definition of a Contemporary European and Italian Theatre-Literary Canon [with a Focus on the Italian Case of Luigi Pirandello and Eduardo De Filippo]) .....	338
<b>Recenzii * Reviews</b> .....	<b>349</b>
De ce un actor ar avea nevoie de metodă? Ca să nu fie histrionic: Michael Chekhov, <i>Gânduri pentru actor. Despre tehnica actoriei</i> , București, Nemira, 2017, traducere din engleză de Oana Bogzaru și Crista Bilciu, colecția „Yorick“ (coordonator Monica Andronescu), ISBN 978-6067589733, 240 pagini, [prima ediție 1953] (Ramona Malita, Crina Ciucurita).....	350
Lavinia Similaru, «TRADUCIR O MORIR». <i>Aspectos de traductología /</i> <i>«TRADUCEM SAU MURIM»</i> . <i>Aspecte de traductologie</i> , Editura Universitaria, Craiova, 2017. 263 págs. ISBN 978-606-14-1328-7 (Luminița Vleja).....	355



# Lingua e letteratura italiana

---

Italian Language and Literature

Corina-Gabriela BĂDELIȚĂ  
(Università “Alexandru Ioan  
Cuza” di Iași)

## La “zona grigia” della grammatica italiana. Riflessioni sull’insegnamento della lingua del sì a laureandi in italiano, tra norma e uso

**Abstract: (The “Gray Zone” of Italian Grammar. Reflections on the Teaching of Italian to Undergraduates in this Language)** The Italian language landscape is so fascinating as it is complex due to its numerous diatopic, diaphasic, diastratic, diamesic and diachronic variations. Therefore, we have decided to narrow our area of interest by focusing on the simplification and re-standardization phenomena that characterize the contemporary Italian of recent decades. On the one hand, it rejoices us because it emphasizes the vitality of the Italian language, on the other, it raises some problems as regards teaching it to foreign students, for which the current normative tolerance may be somewhat confusing, at least on a beginner level. This proposal is the result of our occasional hesitant approaches to teaching and, above all, to evaluating the correctness of certain grammatical aspects belonging to the Italian grammar’s “gray zone”, that is to the uncertainties arising from the incongruence between the linguistic canon and the actual use of Italian language in various environments and contexts. The uncertainty also exists in the theoretical context, where linguists speak of differences between prescriptive, descriptive and static norms, between explicit and implicit norms, between linguists’ norm and users’ norm, between normative Italian and common Italian, between standard Italian and neostandard or medium use Italian. We are going to extract some “gray” elements and see how they are treated in the grammars for university and school use, in the practical grammars for foreigners and on some linguistic consulting blogs.

**Keywords:** linguistic canon, use, evaluation, deviation, tolerance

**Riassunto:** Il panorama linguistico italiano è tanto affascinante quanto complesso per via delle sue numerose varietà diatopiche in particolar modo, nonché diafasiche, diastratiche, diamesiche e diacroniche. Pertanto, abbiamo deciso di restringere la nostra area di interesse, concentrando l’attenzione sui fenomeni di semplificazione e ristandardizzazione che segnano l’italiano contemporaneo degli ultimi decenni, i quali, se da una parte devono rallegrarci in quanto sottolineano la vitalità della lingua italiana, dall’altra sollevano non pochi problemi per quanto riguarda l’insegnamento della stessa a discenti stranieri, per i quali la vigente tolleranza normativa può risultare alquanto confusionale, per lo meno a livello principiante. La presente proposta è frutto dei nostri occasionali approcci tentennanti nei confronti dell’insegnamento e soprattutto della valutazione della correttezza di certi aspetti grammaticali appartenenti alla “zona grigia”, ovvero alle incertezze nate dall’incongruenza tra il canone linguistico e l’uso effettivo della lingua italiana in vari ambienti e contesti. L’incertezza regna anche in ambito teorico, laddove si parla di differenze tra norma prescrittiva, descrittiva e statica, tra norma esplicita e implicita, tra norma dei grammatici e norma degli utenti, tra italiano normativo e italiano comune, tra italiano standard e italiano neostandard oppure dell’uso medio. Estrapoleremo qualche elemento “grigio” e ne seguiremo la trattazione in alcune grammatiche ad uso universitario e scolastico, in alcune grammatiche pratiche per stranieri e su alcuni blog dedicati alla consulenza linguistica.

**Parole chiave:** canone linguistico, uso, valutazione, deviazione, tolleranza

Nell’italiano attuale, quanto mai vivace e dinamico, si avverte sempre più una fusione tra scritto e parlato, una convivenza sempre più affiatata e interattiva tra italiano standard, neostandard (termine coniato da Gaetano Berruto nel 1987) e substandard (‘italiano dell’uso medio’ da Francesco Sabatini nel 1985).

Alcuni aspetti grammaticali che anni fa facevano parte del neostandard (come, ad esempio, l'uso di *gli* al posto del *loro* posposto), hanno già fatto il loro ingresso nelle grammatiche descrittive e normative, soppiantando l'ormai ex uso comune, perché il neostandard è "la base per un futuro nuovo standard normativo" (Lorenzetti 2011, 28), mentre il substandard "è il vero brodo di coltura delle innovazioni. Non solo ospita quelle già emerse da tempo ma non ancora arrivate a far parte della norma (se ci arriveranno), ma è il luogo naturale di quelle nuove che sorgono dal basso." (Renzi 2012, 167). In tal senso, tra breve probabilmente, avverrà anche la legittimazione del clitico *gli* al posto di *le*. Assistiamo, quindi, a un ciclo ascendente e costante dal registro basso verso il medio-alto e dal parlato allo scritto.

Per quanto ci riguarda, però, non si tratta di un problema di denominazione o di netta circoscrizione delle tre aree linguistiche, bensì ci preoccupano le eventuali ricadute di tale confusione o ambivalenza sul processo didattico e valutativo. In fin dei conti, nella lingua, al pari della vita, c'è posto per tutto e tutti. È solo questione di flessibilità e adattabilità. Riportiamo di seguito l'ispirata metafora che Lorenzo Renzi adopera per descrivere tale abbondanza di offerte linguistiche: "Come molti di noi in un supermercato, la lingua fa il pieno di mercanzie necessarie ma spesso anche superflue." (2012, 15). Luca Serianni, inoltre, parlando del volume *Il salvalingua* di Valeria Della Valle e Giuseppe Patota riesce a farci visualizzare in maniera precisa il variegato panorama linguistico attuale: "L'immagine della lingua che gli autori vogliono diffondere tra i lettori non è quella di un tribunale in cui si sanzionano errori, ma piuttosto quella di una piazza in cui passeggiano persone vestite in modo diverso perché svolgono differenti attività: come vicino all'inappuntabile completo del funzionario di banca si osservano la maglia e i calzoncini del suo collega in ferie che sta facendo jogging, così molte alternative linguistiche vengono opportunamente dislocate sull'asse della variabilità diafasica." (2013, 76).

Il punto, però, sta nel saper gestire la distinzione diafasica e la vera sfida è poterlo insegnare ai propri studenti, poter spiegare loro in una maniera quanto più chiara e assiomatica gli aspetti grammaticali da apprendere e le differenze di registro.

Il più delle volte chi è immerso in un dato contesto linguistico, non avverte consapevolmente tutti i mutamenti in atto, perché ci viene esposto gradualmente e naturalmente e così li assimila; invece per un non-madrelingua che li coglie saltuariamente, con evidente distacco (attraverso la lettura di un articolo di giornale, l'ascolto di una trasmissione radio o i commenti su Facebook) e indirettamente, ragionandoci sopra, sono molto più evidenti e possono creare confusione in termini di uso. Pertanto, mentre tali fenomeni linguistici in continua evoluzione e tale diversità, nonché imbarazzo della scelta, sono la gioia del linguista intento a osservare e registrare lo stato della lingua, possono diventare un occasionale rompicapo per chi deve insegnare l'italiano (soprattutto a stranieri, fuori dai confini dell'Italia).

A volte ci capita di avere dei dubbi su quale italiano insegnare ai principianti: prima la cosiddetta norma e poi l'uso oppure, dato l'approccio comunicativo, prima l'uso e poi la norma? E tali quesiti ci assalgono di più negli ultimi due-tre anni, da quando dobbiamo lavorare con gruppi ad abilità differenziate, in cui quasi la metà degli studenti sono principianti assoluti e l'altra metà avanzati-madrelingua (figli di migranti romeni con uno o due cicli di studi in Italia o addirittura con la maturità

italiana). I primi imparano una regola (ad esempio la forma pronominale atona *gli* per il maschile singolare e *le* per il femminile singolare), ma poi sentono i secondi usare una variante del parlato (ad esempio, *gli* ho detto, con riferimento a una studentessa) e cominciano a confondersi, nonostante le nostre spiegazioni su contesto, uso, registro e oralità. E, inoltre, come valutare il substandard in una prova scritta e in una orale? È da considerarsi errore o da tollerare? Renzi, rifacendosi a Beccaria (2010, 39) afferma: “‘Errori?’ Così si chiamano le innovazioni prima di imporsi.” (2012, 39). Tuttavia, e se noi educiamo i nostri studenti alla tolleranza linguistica e, quando dovranno fare un test in un altro contesto, saranno corretti da un grammar nazi e penalizzati per non aver osservato le regole?

In ambito linguistico raramente le cose sono o bianche o nere, il più delle volte sono grigie: “Tra i due poli ‘giusto’ / ‘sbagliato’ si situa una *zona grigia*, in cui il parlante nativo può avere dubbi e incertezze, dipendenti da vari fattori: la sua cultura e il conseguente grado di sicurezza linguistica che ne scaturisce; la sensibilità per fatti di lingua e l’aspirazione al prestigio sociolinguistico; il contesto in cui agisce (le preoccupazioni normative saranno minime nell’ambiente familiare o nei ‘gruppi di pari’, massime in condizioni formali, per esempio interagendo con un esaminatore o con un superiore gerarchico).” (Serianni 2013, 71).

In assenza di una ristandardizzazione normativa<sup>1</sup>, persino gli italiani sono occasionalmente colti dal dubbio, per cui in rete sono comparsi vari siti di disambiguazione tutelati da istituzioni di prestigio, pillole linguistiche televisive (Pronto Soccorso Linguistico – 1 Mattina in Famiglia; invitato Prof. Francesco Sabatini), forum e blog (come quelli gestiti da Il Corriere della Sera, Treccani, Accademia della Crusca, o il più recente DICO dell’Università di Messina, riportati nella sitografia) e canali youtube (Sgrammaticando).

Pertanto, il presente lavoro nasce da un’esigenza didattica, dal tentativo di calibrare la propria tolleranza per quanto riguarda certi ambigui aspetti grammaticali in cui ci siamo imbattuti con maggiore frequenza. In tal senso, abbiamo spulciato alcuni dei più recenti volumi sull’italiano contemporaneo a disposizione e i siti sopra elencati, al fine di delineare un breve inventario in merito.

## **1. Mancata elisione dell’articolo indeterminativo femminile davanti a vocale: una analisi**

Tale uso viene segnalato già nel 1994 da Pier Vincenzo Mengaldo che ci unisce anche una spiegazione ragionevole a tale tendenza: “Si riduce l’elisione di *alla, della, di, gli, la, una ecc.* davanti a parola iniziante con vocale, anche per la tendenza a uniformare prescindendo dalla fonosintassi e per quella a mantenere intatto il ‘corpo’ della parola (v. soprattutto Vanvolsem 1983).”(121).

Nel prontuario da lei firmato, Carla Franceschetti riproduce la regola, ma aggiunge una parentesi esplicativa, bensì non regolativa, in quanto l’utilizzo della litote rende il suo atteggiamento al tempo tollerante e persino diplomatico: “*Una* si elide davanti ad altra vocale: ‘un’eternità’ (ma ‘una eternità’ *non è scorretto*).” (corsivo ns.; 2005, 56).

<sup>1</sup> Alquanto impossibile in questo momento visto che in Italia non esiste un ente designato a tale compito.

La grammatica italiana della Treccani<sup>2</sup>, invece, adotta una posizione molto più risoluta, fornendo anche un esempio: “Davanti a parole che cominciano per vocale l’articolo *una* è soggetto a elisione e diventa un’: *un’amica, un’elezione*. Tuttavia, nell’italiano scritto l’elisione di *una* davanti a vocale può anche *essere* evitata: *Non è una amara constatazione che attinge a un luogo comune, ma una seria ipotesi scientifica* (www.corriere.it)” (2012).

Nonostante l’uso sia ormai molto diffuso (abbiamo avuto modo di notare l’utilizzo senza elisione dell’articolo *una* persino in ricerche scientifiche pubblicate da importanti case editrici), tale tendenza non compare menzionata in volumi più recenti: né in Luca Serianni (2013), né in Giuseppe Patota (2014), né in Francesco Sabatini (2016). Va notato, però, che tutti e tre nei loro testi fanno uso dell’elisione, quindi, mettono in atto la regola standard.

Le numerose ricorrenze di tale tendenza ci determinano a interpretarla come benigna, sebbene non la mettiamo ancora in atto, più che altro per una questione di abitudine.

## 2. Inversione nell’uso dell’articolo determinativo davanti all’aggettivo possessivo che precede un grado di parentela: *la mia madre / mia mamma*

Patota non ne fa menzione, però descrive la regola: “L’articolo non va espresso se i possessivi [...] accompagnano i seguenti nomi di parentela: *padre, madre, figlio, figlia, marito, moglie*: [...] L’articolo va espresso, però, con *mamma, papà, babbo, figliolo, figliola*”. (2014, 184). Anche Franceschetti (2005, 57) e la grammatica Treccani riproducono dettagliatamente la regola, mentre Serianni (2013) non ne fa menzione.

L’unico a far luce su tale tendenza è il blog “La Crusca risponde” in un *post* del 6 giugno 2008: “[...] con *padre, madre, figlio, figlia* l’articolo si omette; [...] L’articolo, invece, come suggerisce Serianni (*Italiano*, Milano, Garzanti, 2000), si esprime normalmente con le varianti affettive dei singenionimi, ad esempio con *babbo, papà, mamma, figliolo, figliola, nonna, nonno*; [...] Nell’italiano familiare, specie fuori dalla Toscana, sono tuttavia ben saldi i tipi *mia mamma* e *mio papà*. [...]”, donde si evince che tale tendenza non è da tenere in calcolo.

## 3. *Gli per le* (e persino *Le*)

In questo caso, abbandoniamo la zona grigia, poiché i pareri sono ben chiari e generosamente argomentati e tutti si schierano a favore della differenziazione tra maschile e femminile.

Franceschetti questa volta è addirittura tranciante: “Un errore molto comune, che vale la pena di segnalare, è poi quello di usare nel linguaggio parlato la forma *gli* invece di *le* (*a lei*) [...]” (2005, 56).

Sia Patota che Serianni, Antonelli sono normativi: “In sostituzione di *a lei*, l’uso di *gli* appartiene a un ambito dialettale o fortemente colloquiale, ed è quindi considerato scorretto nell’italiano scritto.” (2014, 194) e rispettivamente: “A proposito

<sup>2</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/articoli-indeterminativi\\_%28La-grammatica-italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/articoli-indeterminativi_%28La-grammatica-italiana%29/) [consultato il 12.06.2017].

di *gli*, potremmo osservare che l'uso di un'unica forma singolare per maschile e femminile discende addirittura dall'etimo latino (l'unica forma dativale *ILLI*, comune ai tre generi) ed è largamente attestato nel corso della storia linguistica. Ciò non vuol dire, però, che la norma contemporanea – che non si lascia condizionare dal blasone di antichità di questa o quella forma – l'abbia accolto; *gli* riferito a un femminile è ancora oggi percepita come una forma di livello popolare, che è opportuno evitare anche nell'uso orale". (2006, 139).

Benché i prossimi tre linguisti rilevino la resistenza di *le* a sfavore del monopolizzante *gli*, appunto nel ribadire tale resistenza, si intravede forse un futuro diverso, ma tuttora distante: nonostante il “*gli* servizievole” “[...] c'è, invece, una buona resistenza generale di *le* per il femminile.” (Sabatini 2016, 160); “[...] la sostituzione di *gli* a *le* come pronomi singolare femminile, seppur anch'essa molto diffusa e anzi probabilmente maggioritaria nelle conversazioni [...] è ancora avvertita come substandard e incontra perciò una certa resistenza, soprattutto nel parlato formale e nello scritto.” (Lorenzetti 2011, 79); “*Gli* e *le* pronomi atoni femminili. La forma unigenere *gli* (*li*) è assai diffusa nel toscano antico e compare altresì nel Petrarca («tanto gli [a Laura] ho a dir, che 'ncominciar non oso»). La forma, osteggiata dai grammatici dal secondo Cinquecento in avanti, è parallela a gli 'loro': entrambe rispondono alla tendenza a rendere proclitici – cioè anteposti al verbo, sul quale cade l'accento principale – tutti i pronomi atoni. Il livello sociolinguistico di *gli* 'le' però è più basso e, a differenza degli altri tratti esaminati, per i quali si è avuto un ammorbidimento della prescrizione tradizionale, in questo caso potremmo affermare che la distinzione *gli* maschile / *le* femminile si è addirittura consolidata nel corso degli ultimi decenni. [...] evoluzione apparentemente bloccata, nonostante la prevedibilità del percorso.” (Seriani 2013, 38).

Lorenzo Renzi ha il merito di essere l'unico ad aver notato l'uso di *gli* anche al posto del pronomi di cortesia: “Meno diffuso nell'allocuzione di cortesia: *gli* (= 'le, a lei' dico io queste cose), di registro ancora più basso.” (2012: 97).

Quindi, questa tendenza è tuttora da evitare.

#### 4. Il pronomi *voi* per il *lei* di cortesia (senza maiuscole)

Anche in questo caso le raccomandazioni sono categoriche e possiamo concludere che il *voi* come pronomi di cortesia non è consigliabile.

Franceschetti è l'unica tra i presenti a fornire anche indicazioni sull'ortografia: “Si tenga ancora presente che il *tu* è confidenziale, il *lei* più riguardoso e il *voi*, oggi superato nell'uso vivo, riservato alla corrispondenza di tipo ufficiale o quando una lettera è indirizzata impersonalmente a un ente, a un ufficio o a una ditta. Si usi anche molta cautela nelle maiuscole, impiegandole solo quando ci si rivolge a persona molto importante, o anziana, o di riguardo. Meno lettere maiuscole, di spagnolesco ricordo, si useranno, e più la pagina scorrerà piacevolmente.” (2005, 74).

Patota è addirittura normativo e, in più, fornisce una spiegazione per una particolarità che abbiamo avuto modo di notare anche noi – l'uso del *voi* nei film italiani doppiati (purtroppo viene usato anche nelle serie televisive italiane, forse perché la televisione è di tutti): “Ma va notato che l'uso del *voi* al posto del *lei* è ormai squalificato sul piano sociale, ed è considerato, nelle regioni d'Italia in cui non si

adopera, un segno di scarsa cultura. [...] i personaggi dei tanti film americani e inglesi doppiati in italiano si danno o del *tu* o del *voi*, e non del *lei* [...] è probabile che ci sia un'influenza del modello linguistico angloamericano.” (2014: 203).

Paolo D'Achille, dal canto suo, offre una nuova riflessione sull'argomento: “Inoltre, tra le forme di cortesia al singolare, *Ella* (con iniziale maiuscola) è limitato all'uso scritto burocratico e formale, mentre *voi*, a parte la possibile comparsa in traduzioni dal francese o dall'inglese o in testi burocratici (*con riferimento alla Vostra lettera*), è ormai circoscritto alla varietà meridionale (*signora, come vi sentite?*).” (2010, 128).

## 5. Dislocazione a sinistra

Per quanto ci riguarda, lo statuto attuale della dislocazione a sinistra (“La dislocazione a sinistra è un fenomeno molto frequente in tutte le varietà d'italiano (forse il più frequente tra i fenomeni di spostamento, anche se le percentuali sono discusse).” Lorenzetti 2011, 84) è indicativo di come la lingua italiana si sia evoluta negli ultimi dieci anni. Se nel 2000, ai tempi del nostro periodo Erasmus presso l'Università degli Studi di Padova, le dislocazioni erano rigorosamente vietate nei lavori scritti e appena tollerate nell'espressione orale, oggi hanno assunto carattere di obbligatorietà in certi casi e sono considerate addirittura molto espressive e consigliabili.

Né Patota, né Serianni ne parlano, invece in D'Achille questo aspetto grammaticale è ampiamente trattato: “Le dislocazioni a sinistra sono infatti diffuse (se pure con frequenze diverse, e con alcune restrizioni [...]) in tutte le varietà di italiano, compresi molti tipi di testi scritti;...” (2010, 176) e più avanti: “[...] le dislocazioni sono andate progressivamente espandendosi, soprattutto in presenza di elementi definiti (nomi propri, nomi preceduti dall'articolo determinativo, ecc.), e nell'italiano contemporaneo in almeno due casi la ripresa pronominale del complemento dislocato a sinistra è ormai da considerarsi obbligatoria: il primo è appunto il caso dell'oggetto diretto [...]; il secondo è quello del partitivo, che, se anticipato, va ripreso obbligatoriamente dal *ne* [...].” (178).

Nel giro di poche parole, Renzi riesce a riassumere la fortuna delle dislocazioni nell'ambito della lingua italiana: “Le dislocazioni a destra e a sinistra, un tempo quasi bandite dalle grammatiche, sono state studiate in profondità in lavori recenti. [...] In particolare la dislocazione a sinistra prende il posto che nell'espressione più formale ha spesso il passivo. [...] *La pietra l'hanno spostata*. Si vede quindi che la dislocazione a sinistra contende al passivo tutto il suo spazio, e questo dà un'idea della sua importanza nell'italiano d'oggi.” (2012, 42)

## 6. Dislocazione a destra

Quest'altra tipologia di ordine marcato non ha usufruito del felice destino di sua “sorella”, essendo rimasta circoscritta prevalentemente al parlato.

Patota e Serianni non ne fanno menzione, mentre D'Achille e Lorenzetti evidenziano la sua oralità: “Le dislocazioni a destra caratterizzano invece soprattutto il parlato (autentico o simulato, nella sua rappresentazione teatrale o cinematografica) e sono particolarmente frequenti nelle frasi interrogative [...]” (2010, 176) e rispettivamente “La dislocazione a destra è particolarmente frequente nelle domande,

soprattutto in quelle fatte non per avere una risposta, ma per avvertire l'interlocutore che stiamo per dire qualcosa d'importante (e che quindi sostituiscono spesso affermazioni o rimproveri)." (2011, 84).

### **7. Ausiliare avere con verbo servile seguito da verbo intransitivo: *ha dovuto partire***

Dobbiamo ammettere che in questo caso i risultati ci hanno colto di sorpresa e ci hanno determinato a rivalutare il nostro atteggiamento in merito.

Il riferimento di Franceschetti è impersonale e privo di sfumature: "I verbi cosiddetti servili sono *dovere*, *potere* e *volere*. Essi richiedono lo stesso ausiliare del verbo che reggono. [...] Viene anche usato *avere* quando manca l'infinito ed è sottinteso: 'Sarei dovuto partire ma non ho potuto' (sottinteso: 'partire')." (2005, 88).

Patota, invece, è molto tollerante e addirittura contraddittorio: "Se si sceglie l'ausiliare richiesto dal verbo all'infinito che segue *dovere*, *potere* o *volere* non si sbaglia mai. [...] Se il verbo all'infinito che segue *dovere*, *potere* o *volere* è intransitivo (cioè non ammette dopo di sé un complemento oggetto) è possibile usare sia *essere* sia *avere*: 'È dovuto partire/arrivare' oppure 'Ha dovuto partire/arrivare'." (2014, 142).

Serianni non lascia alcuna ombra di dubbio sull'argomento, per cui noi abbiamo dovuto ricrederci: "Ma se accenniamo alla cosa, è perché in un altro settore si nota un certo dinamismo del verbo *avere* rispetto ad *essere*. Si tratta dell'ausiliare richiesto da un verbo servile seguito dall'infinito. Le grammatiche danno la regola che l'ausiliare è quello dell'infinito («ho dovuto dire» perché si dice «ho detto»; «sono dovuto partire» perché si dice «sono partito»); ma aggiungono che, se il verbo retto è intransitivo, è possibile anche l'ausiliare *avere*: «ho dovuto partire». A quanto sembra, *avere* è in espansione." (2013, 245). E, a supporto di ciò, riporta una carrellata di citazioni tratte da scrittori contemporanei (Maraini, Eco, Magris e altri), in cui tutti adoperano l'ausiliare *avere*, benché il verbo retto sia intransitivo.

### **8. *Ho vissuto anche quando ci vorrebbe è vissuto***

Patota ne fa menzione in maniera descrittiva: "è vissuto (per indicare che l'azione o l'avvenimento sono conclusi); ha vissuto (per indicare che l'azione o l'avvenimento durano ancora)" (2014, 97), mentre Franceschetti (2005, 89) si limita a inserire semplicemente *vivere* tra i verbi che possono essere costruiti sia con *essere*, sia con *avere* e raccomanda la consultazione di un dizionario, qualora ci fosse bisogno di indicazioni precise. Lo stesso fa Serianni, però, in aggiunta, riproduce alcune citazioni letterarie dell'Otto-Novecento (alquanto datati), allo scopo di corroborare l'alternanza degli ausiliari con i verbi *vivere*, *servire* e *piovvere*: "L'incertezza tra essere e avere come ausiliari dei verbi intransitivi costituisce un intralcio grammaticale sconosciuto ad altre lingue europee (cfr. p. 13). A parte i verbi con ausiliare stabile («sono partito» ma «ho camminato»), in alcuni casi lo stesso verbo può ammettere sia *essere* sia *avere* senza che generalmente si possa risalire a una norma chiara." (2013, 245).

In questo caso, siamo rimasti inappagati e dobbiamo basarci sulla propria esperienza. È da un paio d'anni che prestiamo particolare attenzione all'uso degli ausiliari con *vivere* e abbiamo notato il netto sopravvento di *avere* su *essere*.

## 9. L'imperfetto irreali

Questo aspetto grammaticale si avvale di molta simpatia tra i linguisti che lo fanno risalire addirittura al latino. Di converso, abbiamo avvertito una certa resistenza nei suoi confronti tra gli insegnanti italiani che lo ritengono di uso medio ovvero substandard.

L'imperfetto irreali esiste anche in romeno ed è ampiamente diffuso nell'espressione orale soprattutto e nello scritto informale, per cui è assimilato in maniera del tutto naturale dai discendenti romeni e noi ci affrettiamo a consigliarlo agli studenti non appena imparano l'imperfetto, il che accade molto prima delle quattro forme del congiuntivo e delle regole del se ipotetico. Pertanto, inizialmente ha una ben accetta finalità funzionale e comunicativa.

Franceschetti lo assegna all'uso familiare (2005, 86), mentre Patota, pur menzionando a pagina 302 che lo si incontra spesso, a pagina 102 specifica: “[...] in casi del genere l'italiano più formale richiede altri modi e altri tempi verbali [...]”.

In Serianni, Antonelli viene risaltata “la spinta ad alleggerire il carico sintattico [che] è molto antica” (2006, 141).

Renzi è molto spedito e tranciante, appunto perché, a suo avviso la situazione al riguardo è fin troppo chiara: “L'alternanza di congiuntivo e indicativo nel periodo ipotetico è un dato stabile della nostra lingua, e risale in realtà al latino [...] e non ha bisogno di essere considerato qui.” (2012, 52), mentre Sabatini getta un ultimo mattone sulle già solide fondamenta: “Molto usata è la costruzione del periodo ipotetico dell'irrealità con il doppio imperfetto indicativo [...] per l'evidente sua maggiore semplicità e brevità (ma qualche studioso specialista, e cioè Émile Benveniste, ha ipotizzato che scambi tra il congiuntivo e l'indicativo imperfetto risalgano addirittura all'indoeuropeo). Se n'è fatto uso in tutti i tempi (anche qui, Manzoni si mostrò coraggioso) e oggi la lingua della nostra narrativa l'ha accettata largamente e la scrittura giornalistica se ne serve di continuo (soprattutto nel poco spazio dei titoli).” (2016, 163).

## 10. L'uso del congiuntivo

E non avremmo potuto concludere questo lavoro senza passare in rassegna anche il controverso uso del congiuntivo. Sembra che tutti siano terrorizzati dalla sua presunta morte, tranne gli addetti ai lavori per i quali il suo percorso altalenante è del tutto comprensibile e ciclico.

Serianni si appresta a calmare gli spiriti: “[...] collocando nella storia fatti e tendenze che il parlante avverte operanti nell'immediatezza del presente in cui è immerso e precisando, poniamo, che il congiuntivo non è morto, né è recente l'assedio postogli dall'indicativo: dopo una completiva l'indicativo è spesso una semplice alternativa colloquiale, possibile fin dal XIV secolo, e per un'ipotesi irreali nel passato («Se lo sapevo, non partivo») l'uso è antico e ben acclimato persino in poesia.” (2013, 95). E lo aveva fatto precedentemente in Serianni, Antonelli: “Già dal secondo Ottocento l'uso di un indicativo in una proposizione completiva non è raro in scrittori che intendano accostarsi al parlato, specie riproducendo le battute di un personaggio. Per esempio [...] ‘mi pare che deve essere così’ (Nievo).” (2006, 141).

Sabatini dedica un intero capitolo a “La continua disputa sul congiuntivo. Il rischio dell’ipercongiuntivo”, cercando di enucleare le aree più problematiche, ma a puro scopo informativo, senza perciò esserne preoccupato: nelle complete “si ha effettivamente, soprattutto nel parlato, meno nello scritto, una notevole presenza dell’indicativo, più limitata da Firenze in su, più frequente da Roma in giù. [...]” (2016, 162), mentre nelle frasi concessive “dove la congiunzione *anche se*, che vuole l’indicativo, trascina verso questo modo anche *benché* e *sebbene*.” (163).

Patota questa volta è molto più drastico: “[...] nell’italiano colloquiale non è raro incontrare l’indicativo al posto del congiuntivo, soprattutto se il soggetto della frase introdotta da *che* è la seconda persona singolare *tu*. [...] In casi del genere, l’indicativo al posto del congiuntivo può essere accettato nell’italiano parlato, ma va evitato nell’italiano scritto e anche nell’italiano parlato di tono formale.” (2014, 124).

Secondo D’Achille: “[...] almeno in dipendenza dei verbi di opinione, nelle interrogative indirette, nelle relative restrittive, il congiuntivo cede sempre più spesso (soprattutto nel parlato, e specie nelle varietà regionali centromeridionali) il campo all’indicativo.” (2010, 141), mentre con Renzi e Lorenzetti approfondiamo quanto sopra, grazie a esempi espliciti: il primo segnala l’uso dell’indicativo con *non sapere*, *dispiacere*, verbi di volontà, dopo l’aggettivo *possibile*, con *prima che*, *qualora* e *perché* finale (2012, 52-54) e il secondo rileva l’uso dell’indicativo persino con *sebbene* o *nonostante*. (2011, 77).

E concludiamo con un dubbio linguistico di cui non siamo ancora venuti a capo: con le espressioni impersonali di tipo *sono certo/convinto/consapevole/sicuro* si deve usare l’indicativo o il congiuntivo? In questo caso ci sono due regole che si scontrano: le espressioni impersonali richiederebbero l’uso del congiuntivo, però il congiuntivo è il modo dell’incertezza e questo non è il caso. Patota, ad esempio, concorda con la tendenza in uso: “Sono certo che hai capito che cosa intendo dire.” (2014, 122) e noi siamo inclini a dargli retta, ma non ne siamo ancora del tutto convinti.

La croce e insieme la delizia dell’insegnare e dell’apprendere una lingua straniera risiedono appunto nella dinamicità del sistema linguistico, nel doversi tenere sempre aggiornati; è un lavoro continuo che richiede molta passione, tanto impegno, ma anche altrettante soddisfazioni. È vero che i mutamenti in corso tendano a semplificare e a rendere più efficaci ed espressivi gli atti linguistici, ma nel farlo, finché si quietano le acque, prima complicano le aree interessate, che possono diventare leggermente confuse, soprattutto per un non madrelingua alla prime armi con la relativa lingua straniera. Bisogna stare all’erta e avere la pazienza affinché l’uso e il tempo setaccino le forme volte a sopravvivere e a rafforzarsi. Intanto, bisogna sapersi spiegare e poter insegnare tutte le varie merci sugli scaffali (alti, medi o bassi) del “supermercato” linguistico.

## Bibliografia

### Grammatiche universitarie

- Dardano, Maurizio, Trifone, Pietro. 1995. *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*. Bologna: Zanichelli.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1994. *Il Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Sensini, Marcello, Roncoroni, Federico. 1997. *La grammatica della lingua italiana*. Milano: Oscar Mondadori.
- Serianni, Luca, Castelvechi, Alberto. 1992. *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Torino:UTET.

### Volumi sull'italiano contemporaneo

- D'Achille, Paolo. 2010 [2003]. *L'italiano contemporaneo*. Bologna: il Mulino.
- Lorenzetti, Luca. 2011 [2002]. *L'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci editore.
- Patota, Giuseppe. 2014 [2006]. *Grammatica di riferimento dell'italiano contemporaneo*. Novara:Garzanti.
- Renzi, Lorenzo. 2012. *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*. Bologna: il Mulino.
- Sabatini, Francesco. 2016. *Lezione di italiano. Grammatica, storia, buon uso* [eBook]. Milano: Mondadori.
- Sobrero, Alberto Asor [a cura di]. 1993. *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*. Roma-Bari:Editori Laterza.
- Serianni, Luca. 2013. *Prima lezione di grammatica* [eBook], Roma-Bari:Laterza.
- Serianni, Luca, Antonelli, Giuseppe. 2006. *L'italiano: istruzioni per l'uso. Storia e attualità della lingua italiana*, Milano:Paravia Bruno Mondadori Editori.

### Grammatiche per stranieri

- Patota, Giuseppe. 2003. *Grammatica di riferimento della lingua italiana per stranieri*. Società Dante Alighieri.Firenze:Le Monnier.

### Grammatiche scolastiche

- Della Valle, Valeria, Patota, Giuseppe. 2011. *Viva la grammatica. La guida più facile e divertente per imparare il buon italiano* [eBook]. Sperling & Kupfer Editori S.p.A.
- Trifone, Pietro, Palermo, Massimo. 2000. *Grammatica italiana di base*.Bologna: Zanichelli.

### Prontuari

- Franceschetti, Carla. 2005. *L'italiano senza errori*, Milano:Giovanni De Vecchi Editore S.p.A.
- Le Garzantine gbook. 2012. *Grammatica italiana*.Milano:Garzanti.

### Sitografia

- <http://dizionari.corriere.it/dizionario-si-dice/H/ho-son.shtml> [consultato il 12.06.2017].
- [http://www.treccani.it/lingua\\_italiana/domande\\_e\\_risposte/grammatica/grammatica\\_313.html](http://www.treccani.it/lingua_italiana/domande_e_risposte/grammatica/grammatica_313.html) [consultato il 12.06.2017].
- <http://dico.unime.it/otrs/public.pl?Action=PublicFAQExplorer;CategoryID=2> [consultato il 12.06.2017].
- <http://www.accademiadellacrusca.it/it/comunicato-stampa/crusca-risponde-ministro-ministra> [consultato il 12.06.2017].
- <https://www.youtube.com/channel/UCN5zwIR-N3WitHgyBrRPbfQ> [consultato il 12.06.2017].

Daniela BOMBARA  
(Università di Messina)

## Proposte di inclusione nel canone della letteratura novecentesca: Ugo Fleres

**Abstract: (Proposal for the Inclusion of Ugo Fleres in the 20<sup>th</sup> Century Literary Canon)** Our research aims to bring to the attention of scholars Ugo Fleres (1858- 1939), a writer rarely examined by critics, in spite of being a leading intellectual in the coeval Roman cultural environment, as well as a friend and a colleague of the much better known Luigi Pirandello and Luigi Capuana. His writings focus on the troublesome relationship between Art and society, creativeness and commercialisation. The works of Fleres propose this crucial question overcoming the limits of Dannunzian aestheticism, in order to highlight the problematical survival of artistic expression in front of the constraints, the Pirandellian forms, that every human community imposes. Particularly relevant are *Miraggio* (1897), in which the protagonists behave in accordance with a book they are reading, thus they end up misleading reality and fiction; *L'Anello* (1898), a novel that stages the story of a so-called composer, Ottavio Gandolfi, who attributes to himself the authorship of an opera created by a friend who died. The protagonist, trying to act as the genius he pretends to be, attempts innovative inventive modalities, based also on plagiarism and re-use. Nowadays Ugo Fleres, an author who is able to represent the crisis of Art and culture, as Pirandello did, is neglected by critics, except for some article by Stefano Calabrese and Cinzia Gallo; therefore, he is not included in the contemporary Italian literature canon. The reason could be his wide range of interests, as he is a novelist, poet, art critic, stamp designer, librettist, an omniscient intellectual, out of fashion in the 20<sup>th</sup> century, accordingly considered superficial and forgettable.

**Keywords:** Ugo Fleres, creativity, Pirandello, aestheticism, metafiction

**Riassunto:** Il mio lavoro intende sottoporre all'attenzione degli studiosi un autore che opera fra Ottocento e Novecento raramente indagato dalla critica, per quanto amico e sodale dei ben più noti Luigi Pirandello e Luigi Capuana; si tratta del siciliano Ugo Fleres (1858- 1939), intellettuale di punta della Roma sommarugana. Autore di svariati romanzi e novelle Fleres anima un cenacolo intellettuale di cui fanno parte gli scrittori sopracitati, con i quali porta avanti l'idea di una letteratura autentica e densa di contenuti: un progetto che si concretizza nell'importante rivista "Ariel", dall'impianto decisamente innovativo. Il rapporto problematico fra Arte e società, il conflitto sempre più aspro tra creatività e mercificazione sono al centro degli scritti fleresiani, che pongono la questione superando i limiti del compiaciuto estetismo dannunziano per sottolineare piuttosto la difficile sopravvivenza dell'espressione artistica di fronte ai compromessi, alle forme in senso pirandelliano, che la società impone. Particolarmente significativo *Miraggio* (1897), edito a puntate in "Nuova Antologia": la lettura di un romanzo rispecchia la vita dei personaggi e sembra quasi prevederne le azioni future, al punto da condizionarne in modo irreparabile comportamenti ed emozioni. L'anno dopo con *L'Anello* (1898) Fleres inscena la vicenda di Ottavio Gandolfi, sedicente artista – si è attribuito il melodramma di un amico ormai defunto –, condotto alla follia per l'impossibilità di raggiungere la genialità a cui aspira; l'opera mostra quanto siano ormai inattuali i sogni romantici e fa intravedere la possibilità di forme artistiche innovative, delle quali plagio e autorialità condivisa costituiscono parte integrante. Perché allora uno scrittore in grado di rappresentare la crisi dell'arte e della cultura con modalità vicine all'universo pirandelliano è trascurato dai critici – a parte i lavori di Stefano Calabrese e Cinzia Gallo –, non rientrando quindi nel canone della letteratura italiana contemporanea? Al di là delle scelte editoriali – Fleres pubblica troppo e in forme a volte transeunti e di scarsa efficacia, disseminate nelle riviste dell'epoca –, il nostro autore è un tuttologo: non solo scrittore di prosa, ma poeta, critico d'arte, bozzettista, librettista. È proprio quest'immagine di intellettuale totale, di matrice rinascimentale, ad essere inadeguata per i tempi in cui scrive, ma anche per la successiva indagine critica, che ha concordemente giudicato Fleres un artista di talento, ma superficiale. Come i suoi personaggi, con i quali condivide un analogo destino di parziale oblio.

**Parole chiave:** Ugo Fleres, creatività, Pirandello, Estetismo, Metanarrazione

Nell'introduzione al volume da lui curato, *Un canone per il terzo millennio*, Ugo M. Oliveri cerca di definire l'idea di opera canonica non solo come testimonianza efficace, autorevole o, come sostiene Harold Bloom in *The Western Canon* (1994), *sublime* del passato, ma nella sua capacità di anticipare il presente (Oliveri 2001, xix), in una relazione dialettica e sempre mutevole fra tradizione e attualità; l'elaborazione del canone deve tener conto del "silenzio dei sommersi" (Oliveri 2001, xx), elaborando una spiegazione delle logiche di mercato alla base dell'esclusione, definendo inoltre "una teoria dell'oblio accanto ad una della memoria" (xx). È importante allora istituire una dialettica fra *salvati* e *sommersi*, i primi considerati portatori di valori, i secondi relegati ai margini dell'universo culturale, per passare da "una descrizione sincronica della letteratura come sistema ad una teoria diacronica del mutamento letterario." (xxiv)<sup>1</sup>.

In una prima approssimazione, dunque, per far riemergere un autore sommerso non è necessaria, né forse utile, la valutazione dei meriti artistici intrinseci alle opere, ma risulta invece indispensabile focalizzarne la capacità di interpretare, all'interno della propria epoca, i segnali delle future trasformazioni; tutto ciò nella convinzione che dal sottosuolo culturale possano giungere immagini predittive, e modalità di lettura del reale, altrettanto significative rispetto a quelle consegnate dagli scrittori canonici, e tali da dinamizzare un sistema letterario italiano irrigidito dal peso secolare di esperienze pregresse *troppo* rilevanti e prestigiose.

### **Un sommerso nei salotti romani fra '800 e '900.**

Fra i tanti articoli che Luigi Capuana, critico letterario e teatrale non meno che narratore, consegna alle pagine del "Corriere della Sera" nel dicembre del 1898<sup>2</sup>, merita particolare attenzione la recensione di un romanzo di Ugo Fleres, prolifico scrittore che il critico tenta di fare emergere sulla scena letteraria dalla quale è stato, a suo parere, ingiustamente escluso:

Io son certo che gran parte dei lettori de *L'Anello* crederanno che questo sia lavoro d'un dilettante, come si dice in gergo teatrale. Invece *L'Anello* è non so se l'ottavo o il decimo romanzo di Ugo Fleres, tra quelli rimasti confinati nelle pagine di una rivista o nelle appendici di parecchi giornali politici, e i due o tre pubblicati in volume da poco abili editori. È veramente strana questa cattiva sorte d'uno scrittore d'innegabile ingegno, di rare qualità di forma, che rimane nel limbo degl'ignoti o quasi, mentre parecchi, che non hanno neppure un terzo dei meriti di lui, si veggono saliti di fama (Capuana 1898).

In realtà Fleres, critico d'arte, letterario e musicale, librettista, disegnatore, intellettuale di punta nei circoli intellettuali romani, non è affatto uno sconosciuto; è stato lui, di origini messinesi, ad introdurre quasi dieci anni prima il conterraneo Luigi Pirandello negli ambienti culturali della capitale, a presentargli proprio quel Luigi Capuana che ora dalle pagine del "Corriere" elogia il collega ed il suo romanzo di livello

<sup>1</sup> La citazione leviana è presente nel titolo dell'introduzione di Oliveri.

<sup>2</sup> L'articolo è citato in Casella 137, nota 26. Sull'attività di Capuana come critico letterario è utile consultare Meneghel 2011, 157- 179.

non dilettantesco<sup>3</sup>. E sarà proprio la casa romana di Fleres, sul Lungotevere Mellini, il luogo di un “cenacolo” letterario – come lo definirà Tommaso Gnoli –, di cui fanno parte Pirandello, Capuana, Giuseppe Mantica e altri amici scrittori e giornalisti<sup>4</sup>. Il gruppo elabora il progetto di una letteratura dall’ispirazione autentica e lontana dalle mode, che siano l’estetismo o invece il verismo, anche nelle forme estreme portate avanti da alcuni autori scapigliati; le lunghe conversazioni, discussioni, confronti, si concretizzano in un preciso prodotto editoriale, la rivista *Ariel*, ispirata al personaggio shakespeariano, emblema della pura forza creatrice, libera dagli schemi (Barbina 1984). *Sincerità* è la parola d’ordine, come recita il titolo di un contributo che Pirandello pubblica sul periodico il 24 aprile del 1898: bisogna evitare di scimmiettare stili e motivi altrui, di seguire le mode, di mascherare contenuti attardati con forme apparentemente innovative, di percorrere vie trasverse per mantenere forzatamente il predominio dell’arte e della creatività, minacciato alle soglie del nuovo secolo. Fra gli idoli polemici dell’articolo vi è certamente D’Annunzio, o comunque la *moda dannunziana*.

Anche le opere narrative di Fleres focalizzano la dialettica realtà/finzione, e per tale via colgono i punti nodali del dibattito critico fra ’800 e ’900, esprimendo in particolare la necessità di rifondare il senso della scrittura ed il ruolo dell’arte in

<sup>3</sup> Figlio del procuratore legale Mariano Fleres, e della baronessa Felicia Costagiorgiano, Ugo Vincenzo Fleres (1858- 1939) lascia ancora adolescente la città d’origine, Messina, per frequentare a Napoli lo studio del pittore Domenico Morelli. In seguito si trasferisce a Roma, dove entra nella redazione del “Capitan Fracassa”; nel 1892, assunto come viceispettore alle Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione, fa una rapida carriera, che alterna all’insegnamento nell’Istituto Superiore femminile di Magistero di Roma, con colleghi illustri quali Luigi Pirandello; nel 1908 diventa direttore della Galleria d’Arte moderna della capitale. Intanto pubblica diversi romanzi, raccolte di novelle e di componimenti poetici; intensa anche la collaborazione con musicisti, che dà luogo ad una serie di opere liriche e romanze. Dopo la prima guerra mondiale intensifica l’attività giornalistica, e si dedica allo stesso tempo alle traduzioni dal latino. Muore a Roma nella notte fra il 28 e 29 dicembre del 1939. Indichiamo in questa sede solo una parte della vasta produzione, ancora da inventariare perché disseminata in periodici e talvolta non pubblicata, divisa per generi. Raccolte poetiche e poemi: *Versi*, 1882; *Sacellum*, Catania, 1889; *La messa notturna*, Roma, 1899. Romanzi: *Extollat*, Torino, 1887; *Vortice*, Catania, 1887; *Gloria*, Firenze, 1893, poi Torino, 1904; *Miraggio*, Firenze, 1897; *L’Anello*, Milano, 1898 e 1899; *Fata Morgana*, Roma, 1928. Letteratura per l’infanzia: *La selva dei burattini: romanzo per giovinetti*, Bari, 1909; *Fantasie di befana*, Firenze, 1910. Novelle: *La serra*, Parma, 1886; *Profane istorie*, Roma, 1887; *Varia*, Torino, 1887; *A briglia sciolta*, Milano, 1923. Traduzioni: *Carmi. Catullo*, Milano, 1927; *Dell’architettura. Vitruvio*, Villasanta, 1933. Libretti: *Bianca Cappello*, Milano, 1874; *La tazza da the*, Firenze, 1889; *Il trillo del diavolo*, Milano, 1899; *La tempesta*, Roma, 1900; *Cenerentola*, Napoli, 1935. Varie: *Teofania*, Roma, Torino, 1902; *Roma nel 1911. Guida ufficiale storico-artistica della città, con accenni all’esposizione*, Roma, 1911. Per quanto riguarda la limitata critica fleresiana si menzionano, per le relazioni fra Ugo Fleres e gli intellettuali del suo tempo, il documentato Giudici 1976, 107-64; sui primi romanzi Gallo 1999, 11-59); su *L’Anello* come rappresentazione della società di primo Novecento Bombara 2013, a cui si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici.

<sup>4</sup> “Ci si ritrovava a Roma ogni domenica nello studio di Ugo Fleres al quinto piano di un casone al Lungotevere Mellini. Quattro o cinque erano gli assidui, oltre, naturalmente, il padrone di casa: Peppino Mantica, il maestro Saya, Italo Mario Palmarini, Luigi Pirandello” (Gnoli 1935, 103). Giulio Natali fornisce ulteriori particolari: “Narra Ugo Fleres [...] che intorno al Mantica si formò un cenacolo, che decise di pubblicare un periodico, intitolato *Ariel*, del quale si stamparono sette o otto numeri, perché esso aveva più scrittore che abbonati e lettori. I componenti del cenacolo – che durò più del periodico – erano, oltre il Mantica, Riccardo Artom, Italo Mario Palmarini, Italo Carlo Falbo, Ugo Fleres, il musicista Salvatore Saya; si aggiunsero poi alla comitiva il Capuana, il Pirandello, Giustino Ferri e Nino Martoglio, sicché alla sede in casa Mantica s’aggiunse quella in casa Pirandello, ove gli Arieliani s’adunavano nei pomeriggi domenicali” (Natali 1965, 224).

sé, in una società mercificata dove i sempre più rapidi processi di industrializzazione favoriscono attività tese ad un immediato e concreto profitto. Di fronte a questa situazione l'estetismo di D'Annunzio e dei suoi epigoni offre una soluzione parziale; gli scenari fleresiani risultano interessanti proprio per la volontà di focalizzare i limiti e l'intrinseca falsità delle posizioni estetizzanti, e di delineare in prospettiva una diversa funzione dell'intellettuale; almeno in negativo, individuando ciò che l'uomo di cultura *non deve* essere, mettendo in scena i rischi che comporta l'esaltazione/ossessione del genio creativo: perdita di contatto con la realtà, nevrosi, follia, morte<sup>5</sup>.

Una consapevolezza che all'interno del discorso narrativo assume risvolti tragici, ed è comunque faticosa conquista anche per l'autore: i suoi primi romanzi, infatti, vicini all'ambiente elevato ed al gusto raffinato di "Cronaca Bizantina", la rivista diretta dal 1881 al 1885 da Angelo Sommaruga, di cui Fleres è assiduo collaboratore, presentano la consueta figura dell'esteta, immerso in un contesto sociale estraneo ed ostile. In *Vortice* (1887) la Roma di fine secolo, attraversata da intrighi politici e inquinata dalla mediocrità borghese, fa da sfondo alle vicende del compositore Fulvio Terreni, che tenta di sottrarsi allo squallore che lo circonda affermando l'eccezionalità della sua musica e del suo sentire; nello stesso anno *Extollat* mostra il medesimo scenario, dominato dal cattivo gusto e volgarità dei *parvenu*, mentre il protagonista Mario, animato da ideali di rinnovamento sociale, cerca inutilmente di affermarsi fra personaggi disonesti, avidi, o soltanto mediocri; l'ambiente cittadino è circoscritto ma rappresentativo della crisi che interessa l'intera società italiana, una volta conclusa la fase unitaria e insieme lo slancio ideale che aveva determinato un sistema compatto di valori. Sullo sfondo di un contesto sociopolitico problematico si staglia la vicenda dei protagonisti, che cercano inutilmente di elevarsi al di sopra di un mondo disprezzabile perché profondamente corrotto da meschini interessi economici e da uno sfrenato arrivismo<sup>6</sup>.

Nelle opere successive si profila maggiormente la dimensione del romanzo psicologico, ed il conflitto fra il soggetto ed una realtà in cui non riesce ad affermare la propria identità di artista e mente creatrice occupa interamente lo spazio del racconto, tematica espressa in forme ancora incerte in *Gloria*, pubblicato a puntate su "Nuova Antologia" nel 1893; nell'opera la figura dell'artista sofferente ed incompreso appare infatti piatta e banale. Si racconta l'ascesa di un pittore, Giorgio della Rovere, che insegue il "nuovo" soprattutto aderendo alle mode del momento, seguendo dunque proprio quegli *-ismi* che Pirandello disprezzava, e adattandosi nella maggior parte dei casi al giudizio superficiale dei critici o alle esigenze delle masse<sup>7</sup>. Al di là del

<sup>5</sup> È una tematica frequente in ambito scapigliato, spesso svolta in una dimensione musicale, a cominciare dalla trilogia tarchettiana *Amore nell'arte*, pubblicata da Treves a Milano nel 1868, ai racconti di Ghislanzoni *Il violino a corde umane* e *La tromba di Rubly* (inclusi nella raccolta *Racconti incredibili*, editi a Milano sempre nel 1868); declinata in forme ironiche in *Allucinazione* di Luigi Gualdo (Torino, ancora nel 1868). In questa fase storica l'icona dell'artista *delirante* scaturisce soprattutto dalla crisi politica e morale che segue il Risorgimento, come afferma Billiani (2008, 480-499); nei romanzi di Fleres la rappresentazione del disagio dell'intellettuale non è condotta solo con spirito critico, ma appare anche direzionata ad individuare forme alternative di espressione artistica.

<sup>6</sup> Cinzia Gallo ha preso in esame i due romanzi, dal punto di vista tematico e anche linguistico, in un saggio del 1999 (11- 59); in anni più recenti ha indagato, sempre in *Vortice* ed *Extollat*, la rappresentazione della città (2012, 249-263).

<sup>7</sup> Pirandello esprime la nota polemica sugli *ismi* – Wagnerismo, simbolismo, etc – in "Arte e coscienza d'oggi", pubblicato nel 1893 su *La Nazione letteraria di Firenze*, I, 1893; ora lo si può leggere nella

linguaggio dimesso e a volte pedestre, che esprime un tentativo, poco riuscito, di mimesi del punto di vista femminile – quello della moglie di Giorgio – dal quale è condotta la narrazione, l'opera non presenta sostanziali caratteri di novità rispetto al consueto discorso dannunziano, con cui condivide la retorica delle 'anime belle' e la tematica di fondo: "lo scacco dell'intellettuale moderno di fronte all'inarrestabile e irrefrenabile volgarità della vita, fino a esserne distrutto o, almeno, profondamente vinto e deluso." (Alatri 1983, 134). L'inesausta ricerca del bello che Giorgio conduce anche al di là della morale, circondandosi di oggetti esotici, collezionando splendide donne come amanti ma poi pentendosi lagnosamente della sua tendenza alla trasgressione, si ritrova nella letteratura *dannunziana* dell'epoca, in diverse figure di esteti/inetti, il cui 'blocco' emozionale e incapacità di agire è in fondo specchio di una società arida e volgare che ha disseccato la linfa creativa di ognuno. *Gloria* rappresenta quindi, per l'affinità con situazioni ed atmosfere già presenti nelle sue stesse opere di qualche anno prima, non ultimo il descrittivismo eccessivo di personaggi e paesaggi, impreziosito da dettagli raffinati e minuziose notazioni coloristiche, la persistente dipendenza dell'autore dal gusto estetizzante della Roma 'bizantina'<sup>8</sup>.

Bisogna allora guardare alla produzione dell'ultimo decennio del secolo, con la quale Fleres prende decisamente le distanze dal dannunzianesimo imperante per condividere le posizioni critiche e lo sguardo ironico e 'umoristico' dell'amico Pirandello, se si vuole individuare il contributo innovativo ed originale che l'autore fornisce al quadro culturale ed ideologico coevo. Lo scacco creativo dei suoi più riusciti personaggi, che si gioca sempre nell'interiorità dell'individuo dipendendo in misura minima da fattori esterni, sposta i termini della questione rispetto alle posizioni estetizzanti: non è soltanto la società in sé a respingere l'Arte, o almeno non è questa la questione cruciale, poiché la responsabilità di uno scollamento fra reale ed ideale è soprattutto dell'uomo di cultura, che non riesce a trovare modalità di intervento e di comunicazione più efficaci per incidere su situazioni esistenziali e sociali molto differenti rispetto ad un passato anche recente, ma non ancora segnato dai processi di trasformazione dell'incipiente capitalismo. L'esteta quindi è un impostore, poiché esalta le proprie facoltà proprio per celarne la fondamentale inconsistenza e insignificanza, le sue 'creazioni' sono insincere, e questa falsità si ripercuote sulla vita stessa, che si inaridisce, si corrompe e disgrega.

### **Letture pericolose: *Miraggio* e la letteraturizzazione dell'esistenza**

Questo è il tema del romanzo *Miraggio*, pubblicato a puntate su "Nuova Antologia" nel 1897: la commistione rischiosa e perturbante fra arte e vita. I protagonisti conducono la propria esistenza sempre attraverso mediazioni e schemi culturali che ne imprigionano il flusso vitale, facendosi guidare dal *libro* fino ad eliminare spontaneità

---

raccolta di *Saggi* a cura di Manlio Lo Vecchio – Musti (1993, 891- 911).

<sup>8</sup> Giulio Rovere può ricordare Andrea Sperelli, entrambi incapaci di perseguire la ricerca *pura* della bellezza, che viene deviata dall'ossessione sensuale; il protagonista fleresiano inoltre sembra non riuscire ad evolvere la propria poetica, che nasce dalla raffigurazione della Natura e ad essa torna dopo un percorso che sperimenta stilemi barocchi e suggestioni esotiche, simile in ciò al personaggio di Stelio Effrena, smarrito dietro l'audace ma inconsistente progetto di un'arte totale di matrice wagneriana. Sull'inefficienza dannunziana già si era espresso Baldi nel 1997.

e passione, rendendo qualunque loro azione artificiosa e incapace di incidere effettivamente sul reale. La letteraturizzazione della vita è da intendersi non nel senso che sarà poi sveviano, cioè occasione di riflessione e di meditazione che possa riscattare il percorso esistenziale dalla sua banalità, dalla “vita orrida vera” (Svevo 1995, 55)<sup>9</sup>, ma invece trappola mentale che questa stessa vita *rende* orrida trasformandola in oggetto letterario, sottraendole autenticità e rendendola al tempo stesso prevedibile, vicenda fra le tante che si può leggere e dimenticare.

La complessa trama del romanzo si svolge in parallelo fra i due piani, che frequentemente s’intersecano, dell’esperienza reale e di quella compiuta attraverso un atto della lettura continuo, ossessivo, irrinunciabile. Daniele Mar ed Eva si erano amati; anni dopo si incontrano, lei sposata ad un arrivista che tenta la carriera politica, Tommaso Vasta, lui ormai noto scrittore. Leggendo *Viola*, il romanzo che ha portato Daniele al successo, Eva ritrova gli stessi pensieri e parole che aveva espresso nella relazione ormai trascorsa: si identifica nella figura della protagonista, Maria, avverte come familiare la passione che la donna prova per il pittore Tullio Colonna, sentimento che è specchio della tumultuosa vicenda sentimentale già da lei vissuta; infine combacia fra mondo virtuale e vita reale la successiva scelta “borghese” di sposare un uomo mediocre, che in *Viola* è un negoziante avido e disonesto, Mattia Toschi. Eva scopre quindi con stupore e disagio che Daniele nel suo romanzo non solo ha utilizzato emozioni e vicende dell’antica relazione, ma sembra quasi avere precorso gli eventi. Nel corso della lettura comunque vita e arte sembrano allontanarsi: Maria è infida e calcolatrice, e diventa amante per interesse di un uomo potente, l’ispettore Giovanni Alessandri; Tullio si scontra con quest’ultimo e muore.

Le due storie però divergono solo apparentemente, perché anche Eva è corteggiata da un uomo ricco e influente, il ministro Salmaghi; Daniele nota l’inquietante coincidenza, che lo porta ad attribuire qualità profetiche al proprio romanzo. In effetti i personaggi situati nell’ambito della *realtà* risultano sempre più vicini a quelli libreschi, finché Eva spezza il cerchio allontanandosi da Roma, dal suo antico amore, e dalle interpretazioni virtuali della sua esistenza e della sua persona.

La lettura del romanzo rimodella profondamente l’esistenza di Eva; in primo luogo la protagonista riscrive il proprio passato, reinterpretando la storia d’amore che era finita bruscamente con l’inspiegabile eclissarsi di Daniele: ora Eva assegna un ruolo assolutamente positivo al giovane, che come Tullio l’ha abbandonata perché non poteva aspirare a lei, assicurarle una posizione; al tempo stesso la donna esamina con occhio critico la propria posizione nella vicenda, autoaccusandosi di passività, inattività, forse di interesse. Il personaggio subdolo e *colpevole* di Maria si trasfonde in lei, ne inquina l’identità:

Tullio parlava disperatamente a Maria, rinfacciandole il passato, che era il passato di lei, Eva, ma tutto inquinato di bassezza, di colpa. Ella non sapeva più scernere ciò ch’era memoria da ciò che era invenzione; sentiva Maria in se stessa,

<sup>9</sup> Le affermazioni del “vegliardo” contengono però anche un senso di divertito distacco, come ha ben individuato Sandro Maxia: “Ironica suona la profezia di una ‘letteraturizzazione’ della vita come scotto da pagare all’insignificanza della medesima” (Maxia 2010, 187).

come prima, più di prima, o almeno più tormentosamente di prima (Fleres 1897, v. 68, 665).

Il libro è anche un'importante strumento ermeneutico nei confronti del presente, che appare in una prospettiva ben diversa: il marito, implicitamente messo a raffronto con lo squallido negoziante romanzesco – egli “attirava e coloriva di sé l'uomo vero” (v. 69, 93), afferma il narratore –, diventa meschino, grossolano, perfino ridicolo.

Eva lo guardò. Quell'uomo imbroncito che gestiva in mutande, massiccio anche nella parola, quell'uomo era suo marito, il padre di sua figlia, colui del quale ella non aveva mai discusso fra sé il valore e il diritto d'essere per lei guida, amante, padrone (v. 68, 679).

Ma soprattutto la donna immagina e vive diversamente il futuro: teme di assomigliare all'ipocrita ed immorale Maria, ma al tempo stesso ne subisce il fascino corruttore, sentendosi sempre più coinvolta nella componente torbida della propria esistenza, dove si mescolano intrighi politici e passioni colpevoli. Vasta utilizza infatti l'interesse sessuale del ministro per Eva come strumento per la propria ascesa politica, mentre la moglie di Salmaghi, Mirra, classica *femme fatale* attratta da Daniele e gelosa della protagonista – è infatti venuta a conoscenza dell'antica relazione –, è anche lei favorevole alla nascente passione del marito, in modo da neutralizzare la rivale e occultare la relazione amorosa che intende iniziare con Daniele.

L'esperienza della lettura è insieme rivelatrice e corruttrice: non solo rende Eva più consapevole di ciò che la circonda, ma finisce per omologarla al mondo losco e disonesto della politica dal quale la protagonista si era tenuta lontana, impenetrabile grazie alla sua ingenuità; ora invece il timore/desiderio inconfessato di essere simile a Maria, personaggio virtuale, o a Mirra, figura reale, la rende permeabile all'intrigo, la trasforma in oggetto di desiderio, quindi pedina nella trama dei giochi di potere<sup>10</sup>.

Nel personaggio di Daniele osserviamo un'analogia percezione confusiva della relazione fra letteratura e vita. A causa del romanzo, e soprattutto della lettura che Eva ne sta facendo, nella quale si rimette in scena la loro passione trascorsa, Daniele si sente attratto nuovamente dalla donna, ma al tempo stesso la percepisce arrivista ed intrigante come Maria, proprio perché la sua risorgente passione è legata alla lettura dell'opera; egli inoltre, convinto della funzione anticipatrice del proprio romanzo, è portato a ripercorrerne la vicenda e si assimila a Tullio, passivo di fronte ad una donna che ama e al tempo stesso disprezza. Nel privato, e con il suo cameriere, Daniele chiama Eva Viola, dandole quindi il volto e la funzione del personaggio guida del suo romanzo,

<sup>10</sup> Il motivo del libro fascinoso ma corruttore e dei rischi potenziali della lettura attraversa ogni epoca della letteratura, ma è centrale dal periodo romantico. Secondo Calabrese il successo del romanzo moderno risiede proprio da un “difetto di distanza” che esso istituisce tra il mondo finzionale creato dalla lettura e la vita reale del lettore, che si sente in tal modo facente parte della comunità dei fruitori del testo, ma ne subisce comunque il potere seduttivo (Calabrese 2001, 567-598; 571). Il *topos* è presente anche nella letteratura a firma femminile fra Otto e Novecento, insieme alla sua controparte positiva, l'idea cioè che la lettura possa rendere più sicura e consapevole l'interpretazione dell'esistente. Sull'argomento, limitatamente alle scrittrici siciliane, mi permetto di rimandare al mio Bombara 2017, 66-91.

misteriosa donna in lacrime che Tullio vede solo per un attimo, simbolo femminile per eccellenza, continuamente ricercato nella ragazza che ama. Eva, immagine della prima donna, riunisce il sé il positivo ed il negativo di ogni condizione femminile; in realtà Daniele è cieco di fronte alla vera Eva, la percepisce solo attraverso il filtro della propria fantasia letteraria.

Daniele concepiva oscuramente che l'opera di seduzione era stata iniziata dal suo romanzo, ed era poi certo che non si dovesse compiere se non per la maturità dei sentimenti che quella lettura aveva fatto germinare. Ogni atto estraneo gli pareva brutale come una stonatura in una melodia limpidissima, stonatura che, in un componimento meno puro, sarebbe stata dissonanza gradevole, acceleratrice della situazione (Fleres 1897 v. 69, 100).

Il libro apparentemente profetizza, interpreta, ed ora anche ama al posto dei protagonisti, vuoti involucri sui quali la passione libresca si innesta; la vita di Daniele ed Eva sarà 'sfogliata' e 'consumata' come il romanzo che sembra indirizzarne le azioni. *Miraggio* è la storia dell'incontro/ scontro fra realtà e finzione, esistenza e doppio di carta; riesce impossibile in questo viluppo discernere il vero dal falso, poiché i protagonisti finiscono per appiattire la propria esistenza autentica proiettandola sulla trasfigurazione letteraria, vivendo secondo suggerimenti libreschi. La scena madre dell'incontro erotico fra i due giovani è inquinata e svilita dalla costante presenza del fantasma virtuale di personaggi che si sovrappongono in modo sfasato agli attori veri, trasformandoli, falsando i reciproci rapporti. Nel corso dell'atto Daniele non può esimersi dal vedere Eva come Maria: "nella purezza di lei c'era molta malizia, anche ipocrisia; forse quello non era il primo, l'unico delizioso peccato..." (v.69, 467).

Come si è detto, più volte il romanzo sembra presagire fantasticamente ciò che avverrà; nella torbida storia di Maria, che diventa amante per interesse di un anziano ispettore delle ferrovie e utilizza Tullio per sviare i sospetti – della cosa il protagonista è avvertito per lettera anonima dalla moglie dell'ispettore –, con crescente orrore Eva riconosce ciò che le sta avvenendo. Vive quindi con vergogna ed un senso di colpevolezza il corteggiamento del ministro Salmaghi, anche se non è lei l'artefice delle confuse trame politiche e sentimentali che girano intorno al rapace ministro, ma Mirra che 'copre' la sua relazione con Daniele sfruttando la passione del marito. Ormai però la *femme fatale* è doppio di Eva, rappresenta ciò a cui sotteraneamente tende, la componente quasi inconscia della sua personalità che è venuta alla luce quando la ragazza, leggendo *Viola*, si è riconosciuta nella perversa protagonista.

Di tutto questo Daniele ha una percezione meno umorale e legata invece ai processi di elaborazione letteraria: osservando che Eva coltiva gli amori ambiziosi come Maria sviluppa l'idea della 'profezia artistica', come tecnica innovativa per la strutturazione di testi narrativi: "quel romanzo, riflesso involontario della vita, si riverberava sulla vita, ed egli si proponeva di seguirlo attraverso la vita, per dedurne un altro romanzo più vero e più ideale al tempo stesso." (v. 69, 90). La letteratura plasma quindi il reale, e dai percorsi di un'esistenza letteraturizzata è possibile trarre un nuovo genere letterario, in cui realtà e sua elaborazione artistica si fondono e si duplicano, determinando una finzione di secondo grado, doppiamente artificiosa.

Il romanzo non si intitola comunque profezia, ma *miraggio*. Si allude in effetti nel corso del testo alla *Fata Morgana*, un fenomeno fisico determinato, molto presente nello stretto di Messina, luogo da cui provengono molti dei personaggi. Si tratta di una distorsione ottica per cui, a causa della densità dell'aria, i raggi emanati dagli oggetti curvano verso l'alto, e si vedono navi, montagne, case, nel mare all'orizzonte, sospesi nell'aria; talvolta il fenomeno avviene in senso contrario, dall'alto verso il basso – simile in ciò al miraggio vero e proprio, nel quale il cielo viene visto sulla sabbia, e interpretato come pozza d'acqua –, e la porzione di realtà può sembrare più vicina e vivida. C'è un senso di ascesi ma al tempo stesso di realismo *visionario* nell'immagine rifratta, che appare misteriosa e affascinante. La *Fata Morgana* è il libro, la letteratura, l'elaborazione fantastica, che si sovrappone alla realtà evidenziandosi come uno scorcio di paesaggio o, a livello metaforico, un frammento di esistenza, più attraente, convincente, vicino alla percezione dell'individuo<sup>11</sup>. Tutto ciò è apparenza: il *miraggio* letterario induce invece ad una visione distorta e deformata del reale, come appare evidente dalle ultime scene del romanzo.

Eva, delusa perché Daniele non si presenta all'ultimo appuntamento – il giovane infatti deve chiudere la relazione con Mirra – prova raccapriccio all'idea di scrivergli, teme che egli conservi le sue lettere

per ispremerne chissà quali altre rappresentazioni letterarie da gittare in pasto al pubblico. Quasi tutto ciò che ella gli aveva scritto le tornò alla mente dandole vergogna e ribrezzo di sé medesima. Le pareva che Daniele scorgesse in quelle lettere la nudità del cuore e anche del corpo di lei, come esposti in oscena berlina. [Si sentiva ingannata] da un cumulo di belle menzogne stampate (v.69, 474).

Nella drammatica conclusione – Eva fugge per non essere letteraturizzata, ridotta a personaggio di carta – è evidente come osservare il reale attraverso filtri letterari conduca ad errori fatali: alla disgregazione del proprio mondo interiore, come avviene ad Eva, oppure ad una sorta di aridità sentimentale, che è quella che vive Daniele.

Incapace di un autentico sentire, egli infatti trasforma tutto in spunto narrativo, perfino il disastro finale, quando la donna lo abbandona senza salutarlo e tutta la vicenda passionale si spegne nel grigiore. Il giovane, prima profondamente afflitto, “[d’]un

<sup>11</sup> È importante identificare con chiarezza il senso del titolo, poiché esso, inteso genericamente, può dare luogo a fraintendimenti, e falsare l'interpretazione complessiva del romanzo. Stefano Calabrese, in un discorso sul sogno come illusione nelle prose fra '800 e '900 confronta *Miraggio* con *Malombra* di Fogazzaro, nel quale il protagonista Corrado Silla è autore di *Un sogno*, romanzo letto avidamente da Marina. Lo studioso afferma che l'opera di Fleres “[è] intitolat[o] *Miraggio* solo per motivi di diffusione editoriale e *copyright*: il titolo è una variante sinonimica di *Un sogno*, nient'altro che una variante, ma il testo propone una novità strutturale.”. Infatti il romanzo *Viola* letto da Eva “continua e racconta profeticamente una serie di eventi che lo scrittore non poteva conoscere e che pian piano si avverano [...]. La lettrice – protagonista [...] vive a questo punto in partita doppia: legge, apprende in un'incessante professi ciò che le accadrà, rielabora oniricamente ciò che legge, e infine lo vive in prima persona.” (Calabrese 2003, 202). Il critico introduce quindi un elemento fantastico che non è presente nel testo, ed esclude dall'analisi il nodo problematico della letteraturizzazione come interpretazione falsata della realtà; *la vita imita l'arte*, secondo il noto aforismo wildiano e i dettami dell'estetismo – quindi un libro potrebbe a livello teorico prevedere il futuro –, solo perché si svolge in modo inautentico, seguendo un copione letterario.

tratto alzò il volto scombutato e la fronte gli si rasserenò, la mano destra ebbe un gesto di carezzevole accompagnamento, lo sguardo vagò luminoso, le labbra mormorarono un verso, lo spunto d'un ultimo sonetto [...], forse: *Migra dal nido rondine obliosa.*" (v. 69, 483).

Daniele, che abbandona la vita e le sue delusioni per rifugiarsi nell'arte sembra percorrere note situazioni pirandelliane, ad esempio l'isolamento a cui si condanna Donata Genzi di *Trovarsi* (1932), dopo aver inutilmente tentato di agganciare il mondo *fictio* del palcoscenico alle sue personali esperienze ed emozioni. Ma c'è nel personaggio di Fleres un'allegria e disinvolta superficialità che ne rivela piuttosto la vacuità di esteta, e non è un caso che il sintagma *rondine obliosa* abbia risonanze dannunziane: si pensi a *L'Innocente* (1892), nel quale il dramma nasce dall'impossibilità di comprendere il reale senza la lente distorta di letture passionali e di contorte elucubrazioni mentali – situazione affine a quella descritta in *Miraggio*; e la fantasia accesa del protagonista, intrisa di "volubilità obliosa" (D'Annunzio 1939, 107), dimentica la figura concreta della moglie per sostituirci immagini virtuali di estrema passionalità, mentre "le rondini passano e ripassano con un gran garrire assordante" (108), acuendo la tensione tutta cerebrale del momento.

Il dramma scivola dunque sul futile personaggio di Daniele, che ha riconquistato una briosa solitudine; il personaggio tragico è invece Eva, la cui personalità è stata distrutta dal cortocircuito fra realtà e finzione. Resta un senso di profonda amarezza e inattività nella vicenda di una passione intensa, che sembrava sconfiggere il tempo, ma si è invece risolta in una gelida incomunicabilità.

A commento di una pagina di diario sveviano del 25 ottobre 1917, nel quale l'autore immagina una reale conoscenza dell'*altro* solo dopo la morte, quando gli inganni della letteratura saranno ormai estinti, il già citato Sandro Maxia utilizza parole che ben si adattano alla situazione dei nostri personaggi, e ne possono prefigurare, come *sequel* appropriato per un romanzo/profezia, il destino finale: "Forse la morte permetterà, prospettiva macabra, una reciproca conoscenza intima che in vita non ci è permesso conseguire, tanto meno quanto più ci siamo avvolti in quel lenzuolo di parole che è la letteratura." (Maxia 2010, 188).

### **La maschera distruttiva del genio: *L'Anello***

Un anno dopo *Miraggio* Fleres nuovamente affronta il tema dell'Arte come pericolosa e ingannevole fascinazione; ma ne *L'Anello* non è un libro ad esercitare il suo potere seduttivo quanto un'opera musicale innovativa e *sublime*, che diventa per il mediocre protagonista un obiettivo irraggiungibile; nel tentativo di trasformarsi in eccelso compositore questi ripercorre in altre forme la vicenda che ha dato luogo al libretto, duplicando, anche in questo caso, la storia *ficta* nella realtà.

Il romanzo ha come protagonista Ottavio Gandolfi, che trova fra le carte dell'amico Silvestro Cosmalis, compositore di talento morto in estrema povertà, il manoscritto di un'opera musicale, *L'Anello*; la storia è quella raccontata da Merimée ne *La Vénus d'Ille* (1837): un uomo mette il proprio anello di nozze al dito di una statua, al cui interno vive una deità infera, ed è poi costretto all'orrido congiungimento. Ottavio, ricco, colto, ma "privo assolutamente di facoltà creativa" (Pirandello 1898/2006, 425),

decide di mettere in scena il ritrovato melodramma geniale di matrice wagneriana come doveroso omaggio alla facoltà creatrice dell'artista defunto. Quando però l'opera ottiene un insperato trionfo Ottavio, che l'ha messa in scena con l'intenzione di non rivelarne subito la paternità, acquista un'improvvisa fama come autore geniale; il protagonista, che grazie all'*Anello* ha conquistato l'ammirazione della donna amata, non riesce più a liberarsi di un ruolo che non gli appartiene, ma al tempo stesso non è in grado di ripetere la *performance* eccezionale, e diventa preda di impresari avidi che sfruttano il successo del melodramma allestendo le opere insignificanti di Ottavio finché questi perde il favore del pubblico e impazzisce. "Questa situazione tragica cresce tanto più, man mano, in potenza, quanto più l'impotenza propria appare manifesta al Gandolfi", sottolinea Pirandello, che loda l'arte "potente e originalissima" di Fleres, e mette in debito rilievo la conclusione di "più evidente effetto drammatico, [quando Ottavio], trasfigurato, si presenta in casa di Laura circondata dagli amici, e a questi si annunzia: Son Silvestro Cosmalis." (Pirandello 1898/2006, 425, 424, 426). Non sarebbe quindi, in questo caso, l'opera a indirizzare e imprigionare l'esistenza del lettore, ma l'autore che l'ha elaborata: Cosmalis è doppio negativo di Gandolfi, poiché ne assorbe e azzera la personalità, e l'atto vampiresco di trafugare il manoscritto postumo si duplica nell'impossessamento di Ottavio, che nella scena madre finale assume non solo aspetto, mentalità, ma perfino i ricordi del morto. D'altra parte anche il contenuto del libretto direziona gli eventi, poiché il protagonista è sedotto ed infine distrutto dall'Arte, Venere infernale, alla quale si è legato indissolubilmente: l'anello non è solo il titolo dell'opera, ma anche simbolo dell'obbligo che Ottavio ha contratto con Cosmalis, al quale deve la sua falsa gloria, e il suo talento posticcio.

Il percorso labirintico fra realtà e finzione non ha comunque solo un esito tragico: Fleres individua una *terza via*, rispetto all'assoluta capacità creativa e alla sua squallida imitazione, e mi sembra che in ciò consista il maggior pregio del romanzo, al di là dell'evidente critica alle posizioni estetizzanti. La vicenda de *L'Anello* propone una nuova concezione del fatto artistico, dove trova spazio il riuscito, la rielaborazione e la manipolazione dell'esistente: quando, all'inizio della storia, Ottavio trova il manoscritto, è in grado di leggerlo da professionista, di interpretare la partitura, ricostruendo minuziosamente il libretto che viene isolato "sfilando i versi dalla complicata orditura dei rigli, fissandoli e inquadrandoli con l'ajuto della prosodia e delle rime." (Fleres, 1898, 9). Il trascrittore lavora al manoscritto considerandosi "protettore, scopritore, dispensatore di giustizia." (13). Non solo copista, dunque, ma filologo e critico, che finirà per attribuirsi, in parte almeno, la paternità intellettuale del dramma:

A furia di sentirsi portare a cielo per *L'Anello* egli, per giustificarsi in qualche guisa con sé stesso, aveva cominciato ad esagerare il valore del proprio lavoro di trascrizione, di riordinamento e anche di sviluppo formale strumentale, fino ad attribuirgli una vera importanza di collaborazione. A poco a poco si era sentito autore per metà dell'opera di Silvestro Cosmalis, o meglio aveva creduto di doversi discolorare solo d'una metà di quel furto immateriale. (139)

Nella conclusione sarà un personaggio minore, il conte Delfino, suo rivale in amore, a riconoscere l'importanza del lavoro di Ottavio: "Qualunque sia il merito

dell'opera di Silvestro Cosmalis, e certo è grandissimo, non dobbiamo scordarci che senza l'intervento del Gandolfi essa sarebbe rimasta sepolta.” (337). Il romanzo approda così ad un concetto di autorialità condivisa decisamente moderno ed innovativo<sup>12</sup> affine, d'altra parte, ad “un procedimento tipico della scrittura pirandelliana [...], viva nella pratica del lavoro (quella di tipo ‘combinatorio’, in cui si concepisce il testo come un assemblaggio aperto, occasionale, di frammenti sempre riutilizzabili dallo stesso autore o da altri per la produzione di altri testi).” (Pupo 2002, 91, n. 2). Ma anche la maschera del *genio* che Ottavio indossa trattiene qualcosa della figura imitata: quando il giovane disperatamente cerca fonti d'ispirazione, finisce per trovarle non solo nella musica, ma nei suoni della natura, nonché nei rumori e ritmi più disparati; non si produce un'opera, è vero, come farà il futurista Luigi Russolo con il suo *Intonarumori*, ma il tentativo di superare la diade suono/rumore sorprendentemente precorre forme future e fa apparire in filigrana una nuova fisionomia di artista, che travalica i generi ed elabora duttili forme ibride.

Con *Miraggio* entriamo dunque nel fertile campo della metanarrativa, che darà frutti nel Novecento inoltrato (Lodge 1993/2012, 206- 210; Patrizi 1996; Turi 2007); *L'Anello* occhieggia nuove forme artistiche, superando l'enfasi ancora romantica – almeno in campo italiano – dell'autorialità, in accordo con il *modus operandi* pirandelliano, basato su plagio, citazione, scomposizione e riassetto di opere differenti, proprie o di altri autori (Rawe 2005).

### Le ragioni di un'esclusione

La voce di Fleres merita dunque di essere ascoltata e inserita fra quelle che hanno espresso la crisi culturale del primo Novecento in forme convincenti ed efficaci. Perché allora l'autore è rimasto ai margini, ignorato dai lettori, dai manuali di letteratura italiana, e dai critici? Non poco deve aver influito la sua stessa figura di intellettuale ‘rinascimentale’, che si dedica in egual misura ad ogni campo dell'Arte senza eccellere, almeno apparentemente, in nessuno; in ogni caso non preoccupandosi di indirizzare in un ambito specifico il proprio innegabile talento. Importanti sono anche il luogo e il tempo: Fleres fa parte dell'*intelligenza* romana, al pari di Pirandello e Capuana, e finisce per essere assimilato a questi, considerato solo l'amico, il compagno di studi, insomma una figura ‘minore’, atona, che ha bisogno di appoggiarsi ai due grandi nomi della letteratura per assumere un'identità. Un ruolo centrale nell'oblio che ha circondato Ugo Fleres hanno poi le vicende editoriali delle sue opere: alcuni romanzi sono pubblicati da Treves, ma molti altri rimangono confinati alle pagine delle riviste, spezzettati e riservati ad un pubblico spesso occasionale, disattento; questo è il destino, lo si è già detto, di *Miraggio*. Ed è forse alla frammentazione editoriale che possono

<sup>12</sup> Se oggi si considera superato il concetto di unicità inerente al prodotto artistico, è possibile riscontrare nelle diverse fasi culturali della storia letteraria la costante tendenza ad appropriarsi di idee, concetti, tematiche altrui: “La narrazione romantica dell'autorialità e dell'originalità rimarrà in gran parte un mito dietro il velo del quale la critica letteraria e artistica contemporanea scoprirà una modalità di composizione che continuò a basarsi su prestiti, influenze, allusioni e veri e propri plagi,” afferma Roberto Caso (2011, 33-4). Il discorso fleresiano costituisce il punto di approdo di pratiche combinatorie e rielaborative che hanno da sempre contraddistinto la produzione letteraria; evidente in questo caso la messa in discussione del principio di originalità di matrice romantica e, per questa via, delle poetiche estetizzanti.

essere imputati alcuni evidenti difetti della scrittura fleresiana, quali ridonanze, lentezze ritmiche, eccessi di descrittivismo, più presenti nelle prime opere ma comunque cifra stilistica dell'autore, che sembra non effettuare il necessario *labor limae* sui suoi testi inzeppati, nei casi meno felici, di perifrasi non necessarie, aulicismi, poetismi, in una lingua nella quale si avvertono risonanze liriche non sempre giustificabili in relazione al contenuto.

Torniamo all'immagine di Fleres come scrittore parassitario, privo di una personalità autonoma; è probabile che l'etichetta sia stata affibbiata dai contemporanei, *in primis*, perché nata da una circostanza sfortunata: l'*Anello*, fra i più innovativi romanzi fleresiani, è preceduto di pochi mesi da l'*Esca* di Ottorino Novi, che presenta una storia similissima<sup>13</sup>. L'opera di Fleres viene quindi accusata dello stesso disprezzabile *delitto* che essa inscena all'interno del testo; l'autore sente il bisogno di difendersi inserendo, dopo l'ultima pagina del romanzo, una macchinosa lettera aperta "Ai lettori":

Se qualcuno di coloro che leggeranno questo mio libro, avrà letto anche *L'Esca*, romanzo di Ottorino Novi apparso sulla fine del febbrajo, non potrà esimersi dal credermi plagiatario, perché fra i due romanzi v'è una particolare affinità di favola; e siccome il Novi mi ha preceduto, egli è fuori causa, l'accusa non può toccar lui. Ora, avendo ammesso qualche lettore, debbo ammetter pure qualche critico. Appunto scrivo questa nota per evitare al critico un involontario errore, almeno una fastidiosa difesa più tardi. Ho le prove; meglio dunque esporle subito. Appena letto il romanzo del Novi, gli scrissi dell'incredibile analogia, e ne ebbi subito una cortese risposta. *L'Anello* era già da tempo annunciato fra le pubblicazioni della casa Treves, e in quei giorni, ricordandolo nell'*Ariel*, vi feci aggiungere un cenno sulla strana coincidenza. È chiaro quindi che *L'Anello* era scritto e consegnato all'editore quando io lessi *L'Esca*; dimodoché non esiste ombra di plagio. Credo non vi sarà bisogno di ripetere questa nota, della quale volentieri avrei fatto a meno. In ogni caso, l'annuncio delle edizioni Treves, il cenno dell'*Ariel* e la graziosa lettera del Novi non li ho potuti inventare io, questi, immediati alla pubblicazione de *L'Esca*, quello, precedente. (Roma, maggio 1898).

Ma il danno è fatto: la maggior parte delle recensioni all'*Anello* si limitano a mettere in relazione le due opere senza giudicarne l'intrinseco valore, come sottolinea Pirandello in un intervento, *Per L'Anello di Ugo Fleres*, apparso sul "Don Chisciotte" di Roma del 1898<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> La trama è la seguente: Roberto Altano, giovane ricco e raffinato ma di nessun talento, ruba all'amico compositore Peppino Valvo, morto improvvisamente anche per colpa di Roberto che lo costringe a scalare una montagna provocandogli un infarto, la sua opera di inarrivabile bellezza; tutto questo solo per conquistare l'amore di una donna. Il ferrarese Ottorino Novi (1858-1936), romanziere, saggista, conferenziere, lavora come professore di lingua italiana nelle scuole tecniche. Acquista una certa notorietà con la trilogia incompiuta *Gli schiavi di sé stessi* di cui fanno parte *L'Esca* e poi *In vano*, pubblicato nel 1894. Può essere interessante notare che anche quest'ultimo romanzo è al centro di una vicenda di plagio: Novi accusa Silvio Zambaldi (1870-1932) di avergli rubato l'idea per il dramma *La Moglie del Dottore* (1908), che ottiene un successo di pubblico e critica certamente maggiore rispetto alla sua opera. Per notizie essenziali sull'autore si veda Biagi, 1908, 184.

<sup>14</sup> La recensione di Pirandello, pubblicata il 30 ottobre, vuole porre l'accento non sulle affinità contenutistiche ma sulle differenze di trattazione formale di motivi e situazioni simili, individuando quindi l'opera dell'artista come testo 'aperto', generatore di variazioni e riscritture, tutte potenzialmente valide (Barthes

Il romanzo avrà una seconda edizione nel 1899, sempre ad opera di Treves, ma dopo la *querelle* dell'anno precedente cade nell'oblio. Quando il 3 marzo 1928, al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, va in scena *L'Anneau nuptial*, libretto di Ugo Fleres per la musica del compositore belga Armand Marsick – opera già composta prima de *l'Anello* –, le critiche positive, a volte entusiaste, sembrano ignorare il romanzo del 1898, e in ogni caso, quando lo citano, ne travisano il contenuto assimilandolo alla trama de *L'Anneau nuptial*, come se Fleres avesse raccontato in forma prima romanzesca e poi lirica lo scontro fra la malefica deità e gli umani. Non viene colto l'elemento innovativo, pirandelliano, del discorso: lo scontro tragico fra un ruolo posticcio, maschera del *genio* che si è costretti ad assumere, e la propria identità, mediocre ma autentica.

D'altra parte la stessa carriera dello scrittore mostra l'antitesi fra banalità e creazione, dalle prime opere di impianto ancora verista alla spiazzante modernità di *Miraggio* e de *L'Anello*, fino alla parabola involutiva delle ultime pubblicazioni: il lezioso e moraleggiante *Gloria* – comparso su “Nuova Antologia” nel 1893, come si è detto, ma ristampato in volume nel 1904 –, in cui si presenta, fra l'altro, la consueta figura defilata della donna, colta in muta adorazione del genio; l'attardato *Fata Morgana* del 1928, bozzetto siciliano di impianto verista intriso di pregiudizi e ovvietà. L'inettitudine dei personaggi è dunque forse anche quella dell'autore, che torna sui suoi passi, quasi spaventato dal 'nuovo', come Ottavio Gandolfi che, all'atto di comporre, “aveva provato la sensazione di chi, presa una rincorsa, si veda innanti una voragine ch'ei non può varcare d'un salto. Ne era rimasto atterrito, quasi che oltre l'abisso improvvisamente sorgesse uno spettro.” (Fleres 1898, 137).

O forse la parabola discendente della produzione fleresiana ci consegna l'immagine dell'uomo di cultura contemporaneo, per il quale l'esperienza artistica è un itinerario accidentato, attraversato da errori e ripensamenti, la cui meta appare sofferta e quasi irraggiungibile. Ma è il percorso che conta, non l'approdo: di fronte ad una modernità tumultuosa che sovrasta l'artista, ne altera la fisionomia, lo confina ai margini del sistema, Fleres non propone soluzioni lineari, ed anzi sembra dire al suo lettore, come Konstantinos Kavafis quando riscrive l'avventura ulissea: “devi augurarti che la strada sia lunga, fertile in avventure e in esperienze.” (Kavafis/Dalmati 2013, 3).

---

1973, 10): “Dato che la critica, ripeto, per esaminare il romanzo del Fleres, voleva prendere soltanto la via del raffronto (via in certo qual modo odiosa), doveva, secondo me, chiamare i lettori a giudicare qual dei due scrittori nel trattare il tema, nel quale stranissimamente si erano incontrati, avesse saputo meglio inventare, trovar cioè, come ho detto sopra, mezzi più fecondi d'effetti artistici, più ingegnosi, più organici e più proprii” (Pirandello in Casella, 145). Due mesi dopo Capuana interviene con l'articolo *Romanzi*, del quale un brano è citato in apertura di questo lavoro; in esso il critico intende ricostruire la trama di relazioni fra il romanzo di Fleres ed altre opere, fra cui una novella dello stesso Capuana, *Fausto Bragia*, (1897), nella quale un compositore non riesce mai a portare a termine una *Venere infernale*, dramma musicale ispirato al racconto di Merimée – come l'opera wagneriana di Silvestro Cosmalis -, perché invischiato in trame sentimentali e delittuose.

## Bibliografia

- Alatri, Paolo. 1983. *Gabriele D'Annunzio*. Torino: Utet.
- Baldi, Guido. 1997. *L'inetto e il superuomo: D'Annunzio tra decadenza e vita ascendente*. Torino: Scriptorium.
- Barbina, Alfredo. 1984. *Ariel: storia d'una rivista pirandelliana*. Roma: Bulzoni.
- Barthes, Roland. 1973. *S/Z. Una lettura di "Sarrasine" di Balzac*. Trad. it. di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.
- Biagi, Guido. 1908. Voce "Ottorino Novì", in *Chi è? Annuario biografico italiano*. Roma: Casa editrice Romagna, p. 184.
- Billiani, Francesca. 2008. "Delusional Identities: The Politics of the Italian Gothic and Fantastic in Iginio Ugo Tarchetti's Trilogy *Amore nell'arte* and Luigi Gualdo's Short Stories, "Allucinazione", "La canzone di Weber", and "Narcisa", in *Forum for Modern Language Studies*, 44, 4, p. 480-499.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, New York: Harcourt Brace. Trad. it. Francesco Saba Sardi. 1996. *Canone Occidentale. I libri e le scuole delle età*. Milano: Bompiani.
- Bombara, Daniela. 2013. "Compositori, impresari e pubblico nell'Anello di Ugo Fleres: un ritratto del mondo musicale operistico alle soglie del Novecento", in *California Italian Studies* 4, 1.
- Bombara, Daniela. 2017. "Leggere per vivere: la lettura come paradigma interpretativo del reale nelle scritture siciliane dell'Otto-Novecento", in *Il lettore nel testo*. A cura di Aldo Nemesio. Torino. Nuova Trauben, p. 66-91.
- Calabrese, Stefano. 2003. "Sogno e romanzo: dalla parte del lettore", in *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*. A cura di Silvia Volterrani. Firenze: Le Monnier, p. 201-208.
- Calabrese, Stefano. 2001. "Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della letteratura romanzesca", in *Il romanzo, I. La cultura del romanzo*. A cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, p. 567-598.
- Capuana, Luigi. 1897. *Fausto Bragia e altre novelle*. Catania: Giannotta.
- Capuana, Luigi. 1898. "Romanzi. [Recensione de *L'Anello* di U. Fleres e di Arturo Dalgas di E. A. Marescotti]", in *Corriere della Sera*, 4-5 dicembre 1898.
- Casella, Paola. 1997. *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle Novelle per un anno, saggi e bibliografia della critica*. Ravenna: Longo.
- Caso, Roberto. 2011. "Plagio, diritto d'autore e rivoluzione tecnologica", in *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*. A cura di Roberto Caso. Trento: Università degli Studi di Trento, p. 5-39.
- D'Annunzio, Gabriele. 1939. *L'innocente. I romanzi della rosa*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.
- Fleres, Ugo. 1887. *Vortice*. Catania: Tropea.
- Fleres, Ugo. 1887. *Extollat*. Torino: Triverio.
- Fleres, Ugo. 1893. "Gloria", in *Nuova Antologia*, serie 3, v. 47, p. 448- 469, 638- 659; v. 48, p. 93-115, 269-292, 461-478, 635-652.
- Fleres, Ugo. 1897. "Miraggio", in *Nuova Antologia*, serie 4, v. 68, p. 459- 480, 657- 679; v. 69, p. 84-105, 269- 292, 459-483.
- Fleres, Ugo. 1898. *L'Anello*. Milano: Treves.
- Fleres, Ugo. 1928. *Fata Morgana*. Roma: Optima.
- Gallo, Cinzia. 1999. "I romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres", in Cinzia Gallo, *Secondo Ottocento minore e sconosciuto*. Caltanissetta: Sciascia, p. 11-59.
- Gallo, Cinzia. 2012. "La città di Roma nei romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres", in *Convegno MOD 2010. La città e l'esperienza del moderno*. A cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, e Gianni Turchetta. Vol. III. Pisa: ETS, p. 249-263.
- Giudici, Enzo. 1977. "Luigi Capuana e Ugo Fleres alla luce di un carteggio inedito", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, IX. Padova: Antenore, p. 107-164.
- Gnoli, Tommaso. 1935. "Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e compagni", in *Leonardo* VI, 3, p. 103-107.

- Kavafis, Costantino. 2013. “Ἴθάκη”, in *Ithaca: Viaggio nella Scienza II*, p. 3 [1992. “Itaca”, in *Settantacinque poesie*. A cura di Nelo Risi, Margherita Dalmati. Torino: Einaudi].
- Lodge, David. 2012. (1 ed. 1993). “Metafiction”, in David Lodge, *The art of fiction*. New York: Random House.
- Maxia, Sandro. 2010. “‘Quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura’. Svevo, Montale e l’istituzione letteraria”, in *Idee di letteratura*. A cura di Duilio Caocci, Marina Guglielmi. Roma: Armando, p. 175-200.
- Meneghel, Luca. 2011. “Luigi Capuana critico letterario del «Corriere della Sera»”, in *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, 2, p. 157- 179.
- Natali, Giulio. 1965. “Ugo Fleres”, in Giulio Natali, *Ricordi e profili di maestri e amici*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, p. 111- 126.
- Novi, Ottorino. 1898. *L’esca. Gli schiavi di se stessi*. Milano: Casa Edit. Galli di Baldini, Castoldi e C.
- Oliveri, Ugo M. 2001. “I sommersi e i salvati”, in *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. A cura di Ugo M. Oliveri. Milano: B. Mondadori, p. vii- xxvii.
- O’Rawe, Catherine. 2005. *Authorial Echoes: Textuality and Self- Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*. London: MHRA.
- Patrizi, Giorgio. 1996. *Prose contro il romanzo: antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*. Napoli: Liguori.
- Pirandello, Luigi. 1893. “Arte e coscienza d’oggi”, in *La Nazione letteraria di Firenze*, I, 6, ora in Luigi Pirandello. [1960] 1993. *Saggi, Poesie, Scritti vari*. A cura di Manlio Lo Vecchio-Musti. Milano: Mondadori, p. 891- 911.
- Pirandello, Luigi. 1898. “Sincerità,” in *Ariel*, 24 aprile, ora in Luigi Pirandello. 2006. *Saggi e interventi*. A cura di Ferdinando Taviani. Milano: A. Mondadori, p. 284- 287.
- Pirandello, Luigi. [pseud. Giulian Dorpelli] 1898. “L’Anello, romanzo di Ugo Fleres”, in *Rassegna Settimanale Universale*, 31 luglio, ora in Luigi Pirandello, 2006. *Saggi e interventi*. A cura di Ferdinando Taviani. Milano: Mondadori, p. 423-27.
- Pupo, Ivan. 2002. (A cura di). *Interviste a Pirandello “Parole da dire, uomo, agli altri uomini”*. Cosenza: Rubbettino.
- Svevo, Italo. 1995. *Il vegliardo*. A cura di Giuseppe Langella. Milano: Vita e pensiero.
- Turi, Nicola. 2007. *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento, 1957-1979*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.

Oana BOȘCA-MĂLIN  
(Università di Bucarest)

***Il nome della rosa, dal meta-romanzo  
best-seller diventato canonico, al film  
neogotico di nicchia***

**Abstract:** (*The Name of the Rose, from best-seller meta-novel brought to canon, to neo-gothic niche movie*) This paper analyses from four different perspectives a notorious and long debated novel, Umberto Eco's *The Name of the Rose*. Comparing it with other meta-novels (*Il gioco dell'oca – Snakes and ladders* by Eduardo Sanguinetti, *Rayuela* by Julio Cortázar, *If on a winter's night a traveler* by Calvino and *For Isabel. A mandala* by Tabucchi), they share some elements (ludic structure of the plot, one of the key symbols, author's weak position and its detachment from fiction), while other characteristics prove *The Name of the Rose* as part of traditional narrative. If we consider it as a best-seller, the question is if Eco wisely picks and mixes up elements of old recipes, rather than applying a pattern. Regarding it as a new entry in the canon, it is perhaps useful to remember the novel's revolutionary position and to identify those characteristics that have brought it to breach into the list of great literature. Finally, the paper focuses on Jean-Jaques Annaud's free adaptation of the book, in search not of plane differences between hyper and hypo text, but mostly of those elements that turn Annaud's palimpsest into a reductive transposition and even into a betrayal of the original text.

**Keywords:** canon, best-seller, labyrinth, public's reception, film transposition.

**Riassunto:** Il presente articolo prende in analisi un testo famoso e lungamente dibattuto dagli studiosi, *Il nome della rosa* di Umberto Eco, da quattro prospettive diverse. Come meta-romanzo, viene messo in rapporto con altri meta-romanzi (*Il gioco dell'oca* di Eduardo Sanguinetti, *Il gioco del mondo* di Julio Cortázar, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino e *Per Isabel. Un mandala* di Tabucchi), con cui condivide la struttura ludica della trama, uno dei simboli importanti, la posizione debole dell'autore e il suo distacco dalla finzione, mentre invece se ne discosta per altre caratteristiche che rendono *Il nome della rosa* una narrazione tradizionale. Come best-seller, sorge la domanda in che misura si può parlare qui di un modello applicato o piuttosto di un ricettario di elementi sapientemente amalgamati da Eco. Come nuovo testo canonico, si tenta di dimostrarne il carattere rivoluzionario e di identificarne quelle caratteristiche che hanno portato il romanzo a fare breccia nel canone. Finalmente, lo studio prende di mira il film di Jean-Jaques Annaud, liberamente tratto da Eco, alla ricerca non tanto delle banali differenze contenutistiche tra ipertesto e ipotesto, quanto alle caratteristiche che rendono il palimpsesto di Annaud una trasposizione cinematografica riduttiva, sennò addirittura un tradimento del testo base.

**Parole-chiave:** canone, best-seller, labirinto, ricezione, trasposizione cinematografica.

## I. Meta-romanzo

*Il Nome della rosa* si iscrive in una gloriosa serie di metaromanzi: *Il gioco del mondo* (*Rayuela*) di Julio Cortazar (1963), *Il Giuoco dell'oca* di Edoardo Sanguinetti (1967), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino (1979) e *Per Isabel. Un mandala* di Antonio Tabucchi (2013). Due di questi testi, quelli di Sanguinetti e di Cortazar, hanno in comune l'originale provocazione del lettore di interagire con il libro, anche o soprattutto a livello formale, attraverso le scelte combinatorie di lettura, nonché l'implicita illusione di libertà: l'opera diventa cinetica, variabile; la lettura si confonde con la scrittura del romanzo; il labirinto inghiottisce il lettore e lo rende *lector in fabula*,

partecipe, creatore del proprio romanzo, nella maniera strutturalista fondamentalmente democratica – attraverso combinazioni potenziali di strutture e schemi – propugnata dal gruppo dell’OuLiPo. Calvino, d’altra parte, in quanto autore, è il gestore unico di un testo che finge l’indeterminatezza e che fa esplodere il nucleo narrativo. Eco, finalmente, opera uno pseudo ritorno all’ordine, nel suo caso la condizione autoriale ritorna ad essere una demiurgica e la trama possiede continuità e scorrevolezza, è tradizionale in questo senso, seppure marginale, messa tra le virgolette.

Vi sono, tuttavia, tre elementi che collegano i romanzi sopracitati. Innanzitutto la posizione soltanto apparentemente debole dell’autore, che si smaschera come artigiano e sollecita la collaborazione del pubblico. In secondo luogo, il crollo dello zoccolo su cui si era innalzata la finzione, che viene anch’essa rivelata proprio in quanto tale: nei romanzi citati, non è tanto la trama che conta, bensì la tecnica narrativa; nel caso di Eco, tuttavia, anche la trama è significativa, ma soltanto ad un livello immediato ed epidermico di lettura, come si sa. E da qui ne deriva l’inserimento nel codice genetico stesso dell’opera non soltanto di un pubblico ideale, ma anche di uno possibile, capace di capire e accettare questa provocazione e di reagire positivamente allo shock subito dal suo orizzonte d’attesa. Finalmente, il terzo elemento è il labirinto, che in tutti questi testi cessa di essere un semplice motivo letterario e diventa l’essenza stessa della ricerca e dell’interpretazione, il luogo di un *quest*, un ritorno all’antica mandala. Vi sono, però, due tipi di *quest*: uno interno alla fiction, in cui il lettore ha il privilegio di affiancarsi ai personaggi (in Calvino, Eco, Tabucchi) e un altro esterno, in cui il lettore deve compiere il proprio percorso di ricerca e ha la propria missione (in Sanguineti, Cortazar e, di nuovo, in Eco). Talvolta, nel primo tipo di missione, il personaggio-narratore perde di vista che deve aggiornare il lettore sulla successione degli eventi, lo lascia all’oscuro e di conseguenza ottiene un vantaggio, un fattore di sorpresa che desta nel lettore perplessità e frustrazione e l’aggiornamento non si fa più con informazione “di prima mano”, ma già pre-interpretata: Il lettore perde la complicità, si limita ad assistere alla storia.

In effetti, anche nel caso de *Il nome della rosa*, si sa, ci si confronta con una missione di ricerca che sembra dare, a distanza di quasi 20 anni, la risposta di Eco ad una tenzone immaginaria avuta con l’amico Edoardo Sanguineti, quando quest’ultimo aveva scritto *Il giuoco dell’oca*, negli anni del Gruppo 63. Il gioco dell’autore con il lettore è costante: esistono delle prove, degli indizi, degli aiuti, degli antagonisti misteriosi, un premio, un labirinto e persino una mappa data come strumento, insomma, tutto il corredo necessario non soltanto per il *quest* in cui il lettore è chiamato ad accompagnare Guglielmo e Adso, ma anche per il *quest* interpretativo che chi legge deve compiere nel labirinto progettato *per lui* dall’autore. Tuttavia, le regole del gioco non sono liquide: ognuno arriva laddove la sua conoscenza culturale e letteraria, perizia di interpretazione e immaginazione lo possono portare; mentre, nel caso di Sanguineti, le regole, seppure esistono, sono da scoprire durante il gioco e l’esito, così come il percorso stesso, è sorprendente e soprattutto diverso da un lettore all’altro e persino da una lettura all’altra.

Volendo spendere qualche parola sulla *mise-en-abîme*, essa si nota in quasi tutti i casi (tranne quello di Sanguineti) nell’esistenza di almeno una cornice e, nel caso di Tabucchi, come gioco narratologico e come metafora della scrittura, da ritrovare nel

simbolo del mandala<sup>1</sup>. In *Isabel*, la fotografa Christine opera il racconto del racconto; Roux, lo scrittore dilettante, racconta il libro che sta immaginando. È come una fuoriuscita dalla fontana, come rivoltare un calzino: il personaggio pseudo-scrittore racconta ciò che il lettore ha già letto. La finzione della scrittura rappresenta qui una mimesi di terzo grado: se, come ci insegna Auerbach, la realtà è la mimesi dell'essenza, la scrittura rappresenta la mimesi della realtà; lui finge che sta scrivendo. E allorquando, nel libro di Tabucchi, la storia raccontata raggiunge il presente di chi racconta, il serpente morde la propria coda creando un cerchio: un mandala, appunto. Nell'occhio del mandala si colloca l'immagine speculare del ricercato / ricercatore poiché, in fondo, chi cerca si ricerca. Ci troviamo, con questa tecnica, nel Postmodernismo inoltrato, allo stesso livello del celebre finale di *Il nome della rosa*.

## II. Best-seller

Dato che uno degli scopi del romanzo è quello di attirare un pubblico quanto più numeroso, molte delle caratteristiche del romanzo attingono al ricettario del best-seller. Il palese antagonismo tra i personaggi porta a patteggiare facilmente con i più simpatici, con i “buoni”. L'esistenza di un *plot* e il rigoroso percorso che porta alla soluzione di questo accattivano il lettore e lo portano per mano fino all'ultima pagina di una scrittura che, da una parte, incita a trovare una soluzione all'enigma e, d'altra parte, sorprende con i capovolgimenti della situazione, con il barocchismo di alcune scene e la grandiosità di altre ancora (si veda quella dell'incendio). Inoltre, il testo abbonda di espressioni gnomiche, di premonizioni su quello che per il lettore è ormai passato e di sentenze dei personaggi invalidate dalla sovrastruttura di cui loro restano all'ignoto, ma il lettore no: tutti elementi che fanno parte del classico strumentario atto a ottenere la complicità e la gratificazione del lettore. Insomma, si tratta di espedienti letterari arci-conosciuti, appartenenti ormai da molto tempo al patrimonio narrativo e che, di conseguenza, vengono usati a doppio taglio: il pubblico medio gli riconosce soddisfatto, mentre quello colto percepisce l'ironia dell'autore.

Il topos del manoscritto ritrovato, per fare un altro esempio, è ripreso dalla letteratura anteriore – dove già Cervantes e Manzoni l'avevano usato in chiave ironica – e gli vengono rivelati i significati conosciuti di offuscamento dell'identità dell'autore per evitare la censura e di garanzia dell'autenticità della scrittura con il pretesto della scoperta; il tutto con un unico inserto narrativo – “certamente, un manoscritto” – proprio per essere esposto come una carcassa narrativa. Lo stesso avviene per altri motivi come il sogno o il labirinto, usati sempre con doppio senso e doppio intento: al pubblico medio per conoscenza e a quello colto per riconoscimento. Entrambi i tipi di pubblico sono, quindi, integrati nel codice genetico del romanzo come pubblico presupposto e non deve sorprendere il fatto che tutti e due hanno reagito gratificando il romanzo, ciascuno nella propria maniera.

Nel suo studio del 1983 sul best-seller all'italiana, Gian Carlo Ferretti considerava che, rispetto alla letteratura straniera di mero intrattenimento, il romanzo italiano medio di qualità resta accantonato in uno spazio equivoco determinato dalla

<sup>1</sup> Etimologicamente (sanscr.) significa “cerchio” e “contenitore”. Nel buddhismo e nell'induismo è un' *imago mundi* e un pantheon simbolico perché vi sono raffigurate le divinità tantriche.

complessità, dalla condizione di ibrido tra letterarietà e mercato; ibrido che arriva fino a compromettere il professionalismo di alcuni degli scrittori. Ancora di più, all'epoca il critico lanciava l'ipotesi che lo scrittore italiano in genere non aveva ancora avuto il distacco, l'autoironia e il coraggio di scrivere in modo programmatico un vero e proprio romanzo commerciale, privo di ambizioni: forse a causa del pudore, del complesso di casta, dell'incapacità di documentarsi, della difficoltà di costituire un progetto, quindi per un evidente limite di professionismo. Ebbene, al momento del 1983, Eco aveva già pubblicato *Il nome della rosa*, libro che rispondeva a quasi tutte le richieste, tranne quella di voler essere *soltanto* un titolo commerciale, privo di ambizioni. Emerso alla luce della fiction come teorico e critico letterario già affermato, l'autore aveva una doppia posta: quella di scrivere un libro di intrattenimento e quella di essere ironico con sé stesso e con la sua casta, ed anche di dare una forte prova di alta scrittura.

Da allora, le cose sono cambiate radicalmente sul mercato del best-seller all'italiana, che vede proliferare scritti del tipo *instant-book* spontaneo come quelli di De Crescenzo, di critica umoristica dei costumi (Beppe Severgnini), narrativa femminile di qualità e di costruzione epica simile a quella praticata dalla nota Isabel Allende (Dacia Maraini, Melania Mazzucco, Margaret Mazzantini, ecc.) oppure intimista e sentimentale destinata esclusivamente al pubblico femminile (Cristina Comencini, Susanna Tamaro, Elena Ferrante), ma anche gialli di qualità con un tocco italianissimo di dialettalismi e di cultura locale (Fois, Camilleri) o narrativa minimalista gnomica con incursioni nella prosa lirica, di tipo coheliano (Erri De Luca).

### III. Libro classico (che fa breccia nel canone)

È stato detto che il romanzo di debutto dello studioso bolognese che rappresenta la quintessenza del postmodernismo. In effetti, si può affermare senza paura di sbagliare che si tratta di un testo didattico-postmodernista e non di uno provocatorio-postmoderno: un manuale di letteratura postmodernista ad uso del pubblico ampio. In questo ambito rientrano la letterarietà consapevole, il gusto per la *pastische*, gli ammiccamenti al lettore attraverso la complessa rete di allusioni culturali e di intertestualità, la stessa fusione tra cultura alta e bassa, popolare. Con il suo back-ground culturale e teorico e con lo spirito ludico e provocatorio che lo caratterizza, Eco scrive la sua propria variante di "antiromanzo" e, nel processo della scrittura, crea il suo proprio stile e mette in pratica le sue proprie teorie – essendo queste, probabilmente, le sue poste personali, e non tanto quella di esemplificare una corrente letteraria.

È ormai una cosa ben nota e ampiamente studiata la struttura narrativa atipica e teoricamente trattata dell'opera: a livello estensivo, l'azione viene costruita su un percorso rigorosamente cronologico, con la tecnica dell'accumulazione; a livello intensivo, il filo narrativo nasconde molteplici piani sottostanti. Tale struttura stratificata, destinata a livelli successivi di penetrazione e di fruizione (dalla paraletteratura al romanzo teo-filosofico ed esoterico), lungi dall'offendere il pubblico, gli offre una via d'accesso alla quale adattare le proprie abilità e disponibilità: come un supermercato, offre il prodotto adatto a qualsiasi tipo di lettore. Non indifferente, in questo senso, anche il lato allegorico, vale a dire i riferimenti alla società e politica anni '70<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Eco comincia la stesura del romanzo nel marzo del 1978, proprio nei giorni del delitto Moro; forse la

Ovviamente, come avviene nei giochi logici, la soddisfazione maggiore è data dalla penetrazione di quanti più piani, dalla scoperta di quanti più simboli e riferimenti culturali, che garantiscono l'ottenimento di un alto punteggio di lettura. D'altra parte, le allusioni e le intertestualità con romanzi di genere molto conosciuti (la serie del personaggio di Sherlock Holmes di A. Conan Doyle, i romanzi con assassini che avvengono in spazi ermetici di Agatha Christie), nonché con i testi classici di cultura generale (*Don Quijote* di Cervantes), quelli della cultura elitaria chic (*l'Ulysses* di James Joyce) – appartengono, fino ad un certo punto, al patrimonio culturale del lettore medio, pur supponendo una certa disponibilità e flessibilità di interpretazione per essere colte. Il libro è un ologramma visibile soltanto da certe prospettive e solo se il lettore dispone di una buona capacità di penetrazione e di comprensione. Come nel caso di Calvino con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tutti questi elementi convergono nell'idea che, per quanto riguarda la condensazione del pubblico reale, l'irradiazione è stata fatta dai lettori d'élite verso il pubblico medio, trattandosi di una scrittura che non è ermetica, ma neanche di comprensione immediata, indipendentemente dall'intento effettivo del lettore. O, meglio dire, è *anche* immediata, ma a questo livello l'interpretazione è, a dire il vero, frustrante: se anche non abbandona dopo qualche pagina questo impressionante malloppo, il lettore più modesto si renderà conto presto che il testo nasconde qualcosa di più, e la frustrazione può essere fatale. Può darsi che Eco si sia dato la provocazione di scrivere un romanzo destinato a tutti i lettori, e tuttavia questi hanno bisogno di una guida di lettura. Proprio per questo si può dedurre che il pubblico possibile non possiede soltanto le abilità per capire questo, ma anche quella di elaborare eventualmente per i lettori inesperti un tale set di istruzioni, al posto dell'autore. È vero che *Il nome della rosa* rappresenta un'applicazione pratica del concetto teorico di *opera aperta*, tanto cara al teorico della letteratura. Ma più che *aperta* è *apribile*, in base ad un codice di accesso che deriva dalle performances interpretative di ciascun lettore o, come è avvenuto, dall'interesse di informarsi sull'esegesi echiana.

Inoltre, l'opera porta con sé un flusso completamente nuovo nella letteratura della Penisola, se fosse solo per il fatto che rilegittima e rinvigorisce il genere del romanzo storico e che riporta dai margini verso il *main-stream* il romanzo di investigazione, con il dovuto riconoscimento dei suoi autori più prestigiosi<sup>3</sup>.

Il ruolo del fruitore della letteratura, poi, appare come strategico nel suo caso, in quanto innalzato a deuteragonista esperto, come si è avuto modo di dimostrare.

Tuttavia, il carattere veramente rivoluzionario dello scritto proviene dal fatto che offre una soluzione per la crisi del romanzo degli anni '70 e per le paure che questa crisi aveva destato nel mondo letterario, paure generate in grande misura dalla dinamica del pubblico. A ciascuno il suo, tra le copertine di un solo libro. Eppure la soluzione, per quanto rivoluzionaria, stenta ad avere una continuazione: gli autori non hanno tutti la stessa facilità culturale, non tutti sono interessati a soddisfare ampie fasce di pubblico, ben pochi di loro sono empatici con le angosce della critica letteraria.

Suggestivo è il fatto che se, nelle decine di anni che sono scorsi dalla sua

---

parte finale, delusa e apocalittica, corrisponde all'afflizione provata quando iniziava a scrivere il romanzo.

<sup>3</sup> Per un altro caso di evoluzione dalla letteratura di genere a quella istituzionale e al riconoscimento della critica si veda l'introduzione al romanzo *Elias Portolu* di Grazia Deledda firmata da Vittorio Spinazzola e ripresa nel volume *Dalla narrativa d'appendice al premio Nobel*, Oscar Mondadori, Milano 1970).

apparizione, da una parte ha suscitato lunghe polemiche della critica, d'altra parte è stato adottato e assimilato nella cultura pop con una tempistica da record. Al livello degli addetti al lavoro, è interessante notare la vastità del fenomeno e la forza dell'ondata di rimbalzo, che ha determinato la scrittura di decine di studi critici con prospettive ermeneutiche tra le più varie e l'organizzazione di vari convegni internazionali. *Il nome della rosa* è diventato ed è rimasto un reperto per la critica accademica e per quella istituzionale: in fondo, è stato introdotto nella bibliografia d'obbligo delle scuole superiori italiane e l'internet abbonda di siti che ne offrono riassunti e commenti ad uso scolastico, come per i testi classici.

Del suo destino popolare e da long-seller ne rendono testimonianza le edizioni successive – di cui quella del '94 è apparsa con le postille dell'autore – e anche l'idea del trust media dell'Espresso che, nel 2002, all'inizio della campagna di "educazione del pubblico" attivata attraverso il quotidiano „La Repubblica”, ha distribuito gratuitamente il romanzo in oltre un milione di copie, con il giornale. Ma la misura delle costanti quote di entusiasmo è data anche da altre reazioni del pubblico italiano e non soltanto, come gli adattamenti successivi del romanzo a vari codici di comunicazione: le letture pubbliche nelle comunità locali; l'esistenza di circoli culturali „Il nome della rosa”, come quello dell'Abruzzo; l'aver ispirato uno dei più famosi videogiochi spagnoli degli anni '80, *La abadia del crimen*; l'omaggio portato attraverso la trasposizione a fumetti (*L'abbazia del mistero*, n. 317-320 della rivista „Zagor”, realizzata da de Moreno Burattini e Gallieno Ferri); le parodie nella rivista per bambini „Topolino” (*Il nome della mimosa*, con disegni di Giampiero Ubezio); adattamenti radiofonici per Rai Radio 2 nel 2005; l'aver ispirato una canzone heavy-metal della famosa rock band Iron Maiden; l'aver dato il nome ad un complesso musicale giapponese, ecc. Persino le comunità LGBT hanno sentito il bisogno di rapportarsi al romanzo e di esprimere delle opinioni ufficiali, accusandolo successivamente di contenere elementi omofobi e machisti. I socialisti, poi, lo hanno tassato come romanzo di destra, e così via.

Finalmente, si può ben affermare che il libro sia riuscito ad annullare il forte contrasto tra il best-seller e il libro di cultura, essendo l'uno e l'altro allo stesso tempo. Come reperto di misura per la narrativa successiva, è stato quindi canonizzato e, come conseguenza, il “caso” suscitato è ormai classificato, la crisi che aveva destato ha imposto nuove prospettive che ora diventano di uso comune e il fatto che sia sempre più citato e meno letto sta a dimostrare, in tono scherzoso ma neanche troppo, che si tratta di un testo ormai classico.

#### **IV. La trasposizione cinematografica: il film di Jean Jaques Annaud (1986)**

Dopo cinque anni di lavoro preparatorio e decine di varianti di sceneggiatura, la trasposizione cinematografica del romanzo, firmata da Jean Jaques Annaud (sceneggiatura: Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin e Alain Godard) porta a nuova vita, come di solito succede, il romanzo. L'apparizione della pellicola produce clamore, non soltanto per il casting, per il budget e per la diffusione mondiale di cui gode, ma, per quanto ci interessa, anche per la perplessità che riesce a destare. Si parla di record di pubblico spettatore (piuttosto per la variante televisiva in Italia, mandata

in onda dalla RAI a un anno dal lancio, con cifre da record, raggiunte e sorpassate soltanto dalla pellicola *La vita è bella*), di incassi al di sopra delle aspettative, di rilanci di carriere cinematografiche (Sean Connery), eppure il film è a dir poco una riduzione, è una diminuzione, sembra apportare porta una menomazione al romanzo. Una pubblicità suggestiva annunciava: “Intrighi, misteri, orti spaventose che richiamano i versi dell’apocalisse, sessualità ambigue e vaneggiamenti sul riso di Dio”<sup>4</sup>.

Il regista francese protegge la sua interpretazione sotto la dicitura “A palimpsest of Umberto Eco’s novel” che riporta sui titoli iniziali della pellicola. Dal canto suo, lo scrittore non poteva sconfessare un film con un casting internazionale di prestigio e neanche dissociarsi dal fenomeno mediatico che questo film prometteva di diventare. Ecco, infatti, la sua dichiarazione riportata in un articolo dell’epoca:

“Annaud ha deciso”, dice Eco, “di definire nei titoli di testa il suo film come un palinsesto dal *Nome della rosa*. Un palinsesto è un manoscritto che conteneva un testo originale e che è stato grattato per scrivervi sopra un altro testo. Si tratta dunque di due testi diversi”. “Ed è bene” aggiunge Eco, “che ciascuno abbia la sua vita.

Annaud non va in giro a fornire chiavi di lettura del mio libro e credo che ad Annaud spiacerebbe se io andassi in giro a fornire chiavi di lettura del suo film”. “Posso solo dire” aggiunge Eco, “per tranquillizzare chi fosse ossessionato dal problema, che per contratto avevo diritto a vedere il film appena finito e decidere se acconsentivo a lasciare il mio nome come autore del testo ispiratore o se lo ritiravo perché giudicavo il film inaccettabile. Il mio nome è rimasto e se ne traggono le deduzioni del caso.”<sup>5</sup>

Ciò nonostante, le differenze rispetto al romanzo, le distorsioni e gli errori sono tanti. La nuova narrazione conserva soltanto il livello del giallo condito di abbondanti elementi da thriller, tutta la componente storica è ridotta a contesto e scenografia, vi sono due nuclei narrativi distinti, la fine è modificata (la morte di Bernardo Gui non corrisponde alla verità storica, la ragazza si salva in seguito ad una muta rivolta popolare), i dialoghi sono molto impoveriti e la cornice è semplificata ad uso ancillare della fiction. Il passo più falso è decisamente quello di alimentare smisuratamente la figura della ragazza e la cosiddetta storia d’amore, fino al punto di appiopparle il nome di Rosa e di risolvere in questo modo l’enigma del titolo. Accanto a questo, altre differenze risultano minori, come l’accentuazione del rapporto paternalistico tra Guglielmo e il novizio Adso trattato da bambino ingenuo, l’esagerazione della struttura della biblioteca, l’appartenenza religiosa di Ubertino da Casale e di Adso stesso al francescanesimo, oppure l’attentato alla vita di Guglielmo per mano di Salvatore.

Da ricordare, d’altra parte, anche le ricostruzioni, l’attenzione per un’accurata ambientazione della storia e il rispetto per gli elementi del romanzo: tali la pluralità dei dialetti e la dinamica tra dialetti e lingue europee; le costruzioni architettoniche, gli interni (girati presso l’Abazia Eberbach, Germania), esterni in luoghi prestigiosi (Castel del Monte). E non è un caso che Jaques Le Goff sia stato uno dei consiglieri per

<sup>4</sup> <http://fenice.forumcommunity.net/?t=55042262>.

<sup>5</sup> *La Repubblica*, articolo del 12 ottobre 1986, pag. 33, sezione *Spettacoli*.

la ricostruzione dell'autenticità storica del contesto e dei dettagli.

Il film, in consonanza con il romanzo, è ricco di richiami e citazioni intertestuali alla produzione iconografica e cinematografica che si rivolgono a un pubblico di gusti e back-ground diversi. Da Arthur Conan Doyle riprende la celebre battuta: "My dear Adso, it's so simple, it's elementary!"; l'aiuto bibliotecario Berengario accenna, per gli appassionati del cinema *noir*, allo zio Fester della serie *Famiglia Adams* (di cui la prima variante televisiva è del 1964); i contadini che vivono e si comportano come bestie nella casa / stalla ricordano gli esseri subumani che vivono nel pollaio in *Pane e cioccolata* (Franco Brusati 1973); Salvatore è l'uomo scimmia, in un'autocitazione d'autore (v. Annaud, *La guerra del fuoco* con lo stesso Ron Perlman). Passando nella zona dell'iconografia statica tradizionale, il labirinto pluridimensionale della biblioteca ricorda Escher, *Relatività* (riconosciuta dallo scenografo Dante Ferretti) e la processione dei condannati portati a rogo allude alla danza macabra o, come in Eco, "la terra balla la danza di Macabrè".

Annaud, noto per il gusto per lo spettacolare, teso a dare una risposta europea al grande cinema hollywoodiano degli anni '80-'90, non è da inquadrare nella lunga schiera di registi francesi del cinema d'autore inteso come cinema d'arte, ermetico o meno, poetico o meno, dedicato ai palati raffinati. E' così che spiega l'attenzione che egli presta agli elementi di spettacolarizzazione e alle concessioni per il pubblico di massa che accantonano il film nella zona del consumo: il trionfo del bene e punizione dei cattivi; la classificazione dei personaggi e opposizioni nette tra di loro; il *suspense*; i colpi di scena accompagnati da motivi musicali "inquietanti" e suggestivi, che guidano l'interpretazione; l'anticipazione della risposta al mistero del libro della Poetica, nel primo dialogo tra Guglielmo e Jorge ('35), gli elementi *gothic*; le acrobazie e le scene pericolose (come quella di Jorge che corre in fiamme come in certe scene alla Belmondo, ma anche intrappolamenti, crolli nelle voragini, ecc.); gli scorci paesaggistici, i tramonti e le albe da dipinti romantici; la sessualità esplicita, compresa la nudità maschile; le scene comiche e i gag (come Guglielmo con gli occhiali, le scivolote o la ragazza-scimmia che mangia i pidocchi, ecc.).

Come tocco distintivo, il film è imbevuto, appunto, di elementi del *neo-gothic* di stampo inglese traslati al cinema: sangue, atmosfera lugubre e tenebrosa (scene notturne, foschia, successioni di albe e tramonti, torbide giornate invernali), statue grottesche, gargouille, cripte con ossuari. I personaggi secondari e le comparse sfregiano figure patibolari, di attori pasoliniani, fra i contadini come fra i monaci. Non vengono risparmiati al pubblico corpi mutilati, attorcigliati o morti atroci. Inoltre, pur non essendoci presenti esseri soprannaturali o elementi fantastici, si manifestano accuse di stregonerie e di pratiche magiche.

Alcune delle scelte che possono risultare ad un primo sguardo facili, grottesche e fastidiose, servono alla chiave metaforica che il regista aggiunge alla sua opera, e soprattutto quel suo sparare a zero contro il clero. Molto enfatizzato, inoltre, è il ruolo degli eretici dolciniani (Salvatore e Remigio), anche nel contesto di una riscoperta del dolcinianismo alla fine degli anni '70. I rimandi ai media sono anche questi presenti, in quanto il contrasto tra i francescani e i rappresentanti del papa ricorda l'atmosfera dei talk-show. Le allusioni politiche non mancano: i francescani alludono ai comunisti pauperisti e il dibattito dogmatico tra loro e i rappresentanti del papato sembra quello

tra i progressisti e i conservatori.

Nonostante tutti questi espedienti per attualizzare il contenuto storico, a differenza del romanzo, il film, unica trasposizione cinematografica de *Il nome della rosa*, non ha retto alla prova del tempo: passato il fumo dello scoppio iniziale, è rientrato nel dimenticatoio del cinema del nono decennio del secolo passato, piuttosto come curiosità e come fenomeno nella coda della cometa del romanzo, che non opera estetica a sé stante. Semmai resta una curiosità nell'ambito dei film di nicchia. A differenza del romanzo che, per il suo carattere insolito, per la complessa combinazione di letteratura popolare, erudizione e raffinatezza narrativa, per lo sguardo disincantato, accorto, colto su un'epoca del passato, per l'esser riuscito a scuotere l'orizzonte di attesa dei lettori hard e di incuriosire quelli soft dopo una serie di annate magre nella produzione letteraria della penisola, insomma, per tutte queste ragioni riesce a scuotere la compagine letteraria, a preoccupare critica e pubblico, a diventare classico. E siccome ad una distanza di 35 anni dalla pubblicazione la targa resiste e l'opera è diventata un punto di riferimento, anche se non ripetibile, potremo concludere che *Il nome della rosa* ha determinato veramente un'operazione di modifica del canone letterario italiano e si è adagiato dentro l'elenco dei titoli rappresentativi ed esemplari.

## Bibliografia

- Eco, Umberto 1994. *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani (I ed. 1980).
- Bloom, Harold. 1996. *Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età*. A cura e traduzione di Francesco Saba Sardi. Milano: Bompiani.
- Boșca-Mălin, Oana. 2012. *Spectacularizarea prozei italiene. Tendințe actuale în raport cu cititorii, lumea editorială și manifestările celebrative*. București: Editura Universității din București.
- Cadioli, Alberto. 1998. *La ricezione*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Cortázar, Julio. 2005. Șoron. Iași: Polirom.
- Ferretti, Gian Carlo. 1983. *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*. Roma-Bari: Laterza.
- Jauss, Hans Robert. 1988. *Estetica della ricezione*. A cura di Antonello Giugliano. Introduzione di Anna Mattei, Napoli: Guida Editori.
- Olivieri, Ugo M. (a cura di). 2001. *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. Milano: Mondadori.
- Onofri, Massimo. 2001. *Il canone letterario*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Pischedda, Bruno. 2016. *Eco: guida al Nome della rosa*. Roma: Carocci editore.
- Sanguineti, Edoardo. 2007. *Il guoco dell'oca in Smorfie. Romanzi e racconti*. Milano: Feltrinelli.
- Spinazzola, Vittorio (a cura di). 1985. *Il successo letterario*. Saggi di M. Barengi, G. Canova, L. Clerici, B. Falchetto, G. Gallo, F. Gambaro, M. Sofia Petruzzi, G. Rosa, P. Soraci, G. Turchetta. Milano: Edizioni Unicopli.
- Tabucchi, Antonio. 2013. *Per Isabel. Un mandala*. Milano: Feltrinelli.

Francesca BRAVI  
(Christian-Albrechts-Universität  
zu Kiel)

## Canone e poesia: Antologie di poesia italiana del Novecento. Italia, Germania e Romania a confronto

**Abstract: (Canon and Poetry: Anthology Books of the 20th Century Italian Poetry. A Comparison between Italy, Germany and Romania)** After the first half of the 20th century, the question whether it is still possible to write poetry is strongly discussed. In the Seventies some of the most important anthologies dedicated to 20th-century Italian poetry are published, a debate on poetry is vivid and reflects, at different levels, on the concept of canon. In particular, the anthology edited by Pier Vincenzo Mengaldo *Poeti italiani del Novecento* of 1978 is often reported as the last poetic anthology to propose a shared canon. In what way an interruption or change of the canon of poetry takes place after the publication of this anthology? On the basis of this question the word “canon” is defined in relation to 20th-century Italian poetry according to the overlapping of the two acknowledged meanings of the word defined among others by Romano Luperini. What is the relationship between Italian poetry in the 20th century and the concept of canon? In answering this question, a reference to the discussion taking place throughout the whole century on the relationship between poetry and canon is made and the anthological choices of three different countries are taken into consideration: Italy, Germany (BRD and DDR) and Romania. Since the choices in anthologies are not a neutral collection of authors and texts, it is interesting to see how the canon of 20<sup>th</sup> century Italian poetry changes in Italy and how it reflects or varies in Germany and Romania.

**Keywords:** canon, anthology, Italian poetry, 20<sup>th</sup> century, Italy/Germany/Romania

**Riassunto:** Intorno agli anni Settanta del Novecento si ripropone la domanda se sia ancora possibile scrivere poesia. Proprio in questo periodo escono alcune delle più importanti antologie dedicate alla poesia del XX secolo, si accende un vivo dibattito sulla poesia e si riflette, a diversi livelli, sul concetto di canone. In particolare l'antologia curata da Pier Vincenzo Mengaldo *Poeti italiani del Novecento* del 1978 è sovente riportata come l'ultima antologia poetica a proporre un canone condiviso. In che senso si può parlare di un'interruzione o cambiamento del canone della poesia dopo la pubblicazione di questa antologia? Sulla base di questa domanda si cerca di definire la parola “canone” in rapporto alla poesia del XX secolo secondo la sovrapposizione della doppia accezione riconosciuta di cui parla tra gli altri anche Romano Luperini. Qual è il rapporto tra poesia italiana del XX secolo e il concetto di canone? Per rispondere a questo interrogativo si fa riferimento alla discussione che anima tutto il secolo sul rapporto tra poesia e canone e si presentano in un confronto le scelte antologiche di tre paesi diversi: Italia, Germania (BRD e DDR) e Romania. Siccome la scelta presente nelle antologie non è una raccolta neutra di autori e testi, è interessante vedere se e come il canone della poesia italiana del XX secolo muta in Italia e come questo si rispecchia o varia in Germania e in Romania.

**Parole chiave:** canone, antologia, poesia italiana, Novecento, Italia/Germania/Romania

### Introduzione

A diverse riprese nella storia si è riproposta la domanda se sia ancora possibile scrivere poesia. Di solito questo accade dopo avvenimenti storici di imponente tragicità o quando ci si accorge che qualcosa è cambiato. Nel 1975 Eugenio Montale riceve il Premio Nobel per la Letteratura. Il suo discorso si intitola proprio *È ancora possibile scrivere poesia?* e risponde alla domanda come segue:

“Ma ora per concludere debbo una risposta alla domanda che ha dato un titolo a questo breve discorso. Nella attuale civiltà consumistica che vede affacciarsi alla storia nuove nazioni e nuovi linguaggi, nella civiltà dell’uomo robot, quale può essere la sorte della poesia? Le risposte potrebbero essere molte. La poesia è l’arte tecnicamente alla portata di tutti: basta un foglio di carta e una matita e il gioco è fatto. Solo in un secondo momento sorgono i problemi della stampa e della diffusione. L’incendio della Biblioteca di Alessandria ha distrutto tre quarti della letteratura greca. Oggi nemmeno un incendio universale potrebbe far sparire la torrenziale produzione poetica dei nostri giorni. Ma si tratta appunto di produzione, cioè di manufatti soggetti alle leggi del gusto e della moda. Che l’orto delle Muse possa essere devastato da grandi tempeste è, più che probabile, certo. Ma mi pare altrettanto certo che molta carta stampata e molti libri di poesia debbano resistere al tempo. [...] Inutile dunque chiedersi quale sarà il destino delle arti. È come chiedersi se l’uomo di domani, di un domani magari lontanissimo, potrà risolvere le tragiche contraddizioni in cui si dibatte fin dal primo giorno della Creazione.” (Montale 1975)

Montale mette qui in evidenza alcune tra le questioni centrali del rapporto con la poesia che, proprio negli anni Settanta, sembrano affiorare a più livelli. Premettendo dunque che, scrivere poesia sia quanto mai necessario, se ne vanno in questa sede a ricercare le tracce in un luogo ad essa particolarmente caro, ovvero nelle antologie.

Questa relazione prende in esame alcune antologie della poesia italiana del XX secolo di tre Paesi diversi: Italia, Germania (BRD, DDR) e Romania. In Italia le prime antologie dedicate alla poesia del XX secolo si riscontrano molto presto, a metà secolo, e si ripropone in diverse esperienze ininterrottamente per tutto il secolo. In molte di queste antologie si ritrova nel titolo la parola Novecento, che si cerca di problematizzare inizialmente. In particolare l’antologia curata da Pier Vincenzo Mengaldo *Poeti italiani del Novecento* del 1978 è sovente riportata come l’ultima antologia poetica a proporre un canone condiviso. In che senso si può parlare di un’interruzione o cambiamento del canone della poesia dopo la pubblicazione di questa antologia? Sulla base di questa domanda si cerca di definire la parola “canone” in rapporto alla poesia del XX secolo secondo la sovrapposizione della doppia accezione riconosciuta di cui parla tra gli altri anche Romano Luperini.

Un confronto quantitativo dei dati riferiti a quattro antologie pubblicate tra il 1971 e il 1988 in Italia, Germania e Romania mostrerà quali autori ne fanno parte. Inoltre sulla base di un singolo Poeta, si è scelto qui Eugenio Montale, si riportano i dati specifici relativi a quante e quali delle sue poesie si possono ritrovare nelle quattro edizioni.

## Novecento

La maggior parte delle antologie dedicate alla poesia del XX secolo reca nel titolo la parola *Novecento*, ma questa indicazione sembra, al di là di come si potrebbe pensare, di difficile di definizione.

Niva Lorenzin nel riprendere il suo *La poesia italiana del Novecento* del 1999 per una nuova edizione si pronuncia al riguardo come segue: “A terzo millennio avviato la poesia italiana del Novecento, perimetrata ormai nelle sue date di inizio e conclusione, potrebbe aspirare a una fisionomia definita. Al tracciato della storia, insomma, che ne

segni un profilo sufficientemente nitido” (Lorenzini 2005, 7). Il volume della Lorenzini illustra il cosiddetto “secolo breve”, considerato da alcuni addirittura “brevissimo”, facendo riferimento qui al testo di Asor Rosa *Novecento primo, secondo e terzo* del 2004 che “tende a restringere il secolo, nelle sue proposte vitali, agli anni dieci-quaranta, considerando epigoni i decenni successivi.” (Lorenzini 2005, 7).

Eppure non è così facile considerare il Novecento come un periodo del tutto definito, così come osserva Claudia Crocco nel suo *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*: “Se individuare un punto di partenza del Novecento è stato a lungo motivo di scontro critico, è perché questa scelta ne influenza altre: stabilire l’inizio vuol dire indicare la soglia simbolica di ciò che intendiamo per poesia contemporanea. Per molto tempo se è discusso su quale autore ne abbia rappresentato il punto di avvio: per Pasolini è decisivo Pascoli; per Sanguineti i veri cambiamenti passano attraverso Lucini e Gozzano; per Mengaldo bisogna partire da Govoni e da Palazzeschi. Quando Sanguineti definisce Lucini “il primo dei moderni”, in quanto “primo alfiere del verso libero”, sta indicando ciò che intende per modernità, e vuole dare rilievo a una tradizione avente come esito naturale la Neoavanguardia.” (Crocco 2015, 23). “Un’altra questione su cui ormai c’è d’accordo critico è che il 1900 non rappresenta un momento di cesura. Le esperienze e i movimenti letterari a cavallo fra i due secoli esprimono una crisi culturale che è in continuità con la fine dell’Ottocento. [...] Il nuovo linguaggio poetico non è riconducibile a un unico movimento, poiché passa attraverso un mosaico di opere pubblicate fra il 1903<sup>1</sup> e il 1916.” (Crocco 2015, 23-24).

Non si ha qui lo spazio per ampliare tale dibattito che serve qui a base di un discorso più specifico. Delimitare il Novecento con date di inizio e fine ha per un’antologia un’influenza decisiva sulla scelta dei poeti che la compongono, sul canone che si propone: “Ogni antologia propone, lo voglia o no, un canone” (Segre, Ossola 2003, VI).

## Canone

Uno degli autori che più si sono occupati del concetto di *canone* è Romano Luperini che lo propone sotto un duplice significato: “Come noto la nozione di canone ci si presenta in due accezioni assai diverse. Esse convivono da sempre nell’uso comune e spesso si intrecciano e si confondono, ma sono indubbiamente distinte.” (Luperini 2000).

Secondo la prima accezione: “il canone è considerato dal punto di vista delle opere (potremmo dire: *a parte obiecti*) e della loro influenza. È l’insieme di norme (retoriche, di gusto, di poetica ecc.), tratte da un’opera o da un gruppo di opere omogenee, che fonda una tradizione e che perciò determina l’elaborazione di una serie di altre opere. Ovviamente l’affermazione di un canone determina spesso la nascita di un anticano, che però introietta - anche solo per contestarle - alcune delle modalità del canone.” (Luperini 2000). Luperini porta come esempio nella letteratura italiana il caso del canone petrarchismo teorizzato da Bembo e si prolunga sino al Novecento e cui si oppone come anticano l’antipetrarchismo di Berni, Aretino o di Folengo.

Per quanto riguarda la seconda accezione “il canone è considerato dal punto di

<sup>1</sup> Si veda sulla data del 1903 quanto riportato da Edoardo Sanguineti in Sanguineti 1971, XXXVII.

vista dei lettori e del pubblico, dunque della ricezione (potremmo parlare, in questo caso, di un canone visto *a parte subiecti*): indica la tavola dei valori prevalente. Essa si traduce poi nell'elenco dei libri di cui si prescrive la lettura nell'ambito delle istituzioni educative di una determinata comunità. Poiché tale tavola varia a seconda dei secoli e delle comunità, e anche all'interno di una stessa comunità con il mutare del gusto e delle esigenze culturali, in questa seconda accezione il canone riflette, e nello stesso tempo aggiorna ininterrottamente, la memoria selettiva di un popolo." (Luperini 2000).

Entrambe le accezioni sono "presupposte nell'etimologia del termine greco e latino (*canon, canonis*), che allude a una unità di misura costituita da uno strumento di misurazione (una canna). Nella prima, strumento di misura è l'insieme di norme che fonda una tradizione discriminando alcune opere da altre; nella seconda, un elenco delle stesse implica di necessità un criterio di selezione e di valutazione rivolto all'inclusione o all'esclusione." (Luperini 2000). La prima la propone diacronicamente, la seconda invece diacronicamente: "La prima mira a stabilire l'identità delle opere; la seconda l'identità culturale della comunità che in esse si riconosce." (Luperini 2000).

In Italia il concetto di canone non viene messo in discussione fino agli anni Novanta e a quel punto la crisi coinvolge soprattutto la tradizione della poesia che per tutta la prima parte del Novecento si era mostrata più solida e il luogo in cui appare con maggiore evidenza è l'antologia, in quanto sede privilegiata del canone novecentesco.

## Antologia

Nel momento in cui i testi poetici vanno a far parte di un'antologia, "entrano a far parte di un nuovo quadro, cioè di una diversa operazione artistica e intellettuale, acquisendo una nuova forma [...]. Questo rende comprensibile che Sanguineti definisca l'antologia un genere letterario a sé stante, confermando una prassi diffusa nella critica letteraria italiana. Altri, invece, parlano di metagenere. A metà tra la poesia, il saggio, la storia della letteratura" (Crocco 2015, 14-15). "Anfibio genere letterario" così Sanguineti definisce l'antologia che "oscilla naturalmente tra il museo e il manifesto: ora, come attraverso ordinate sale, invita il visitatore che legge a percorrere la galleria delle sue pagine; ora invece, tendenziosa e provocante, propone una linea di ricerca, non soltanto critica, ma direttamente operativa, e in funzione di tale linea organizza il tutto. Per solito, tenendo dell'una e dell'altra categoria, la cretomazia è così destinata ad apparire insieme troppo archeologicamente conservatrice e troppo anarchicamente contestante." (Sanguineti 1971, XXVII) Questa doppia natura dell'antologia va tenuta in considerazione nel momento in cui ci si vuole occupare di questo genere: "Un'ideale arca di Noè letteraria, dove lo spazio è contratto e contrastato, e gli esemplari sono destinati a una cruda selezione naturale." (Sanguineti 1971, XXVII)

Qui si prendono in considerazione antologie poetiche del Novecento in quanto l'antologia poetica nello specifico, come indica ancora Sanguineti, "possiede tradizioni vetustissime e raffinati equivalenti esotici, incarna le glorie e le disgrazie del genere, esaltandole ulteriormente quando cada a contatto [...] della contemporaneità più o meno immediata." (Sanguineti 1971, XXVII). Inoltre come sottolinea Luperini tale genere è caratterizzato "da una canonizzazione più rigida fa parte della tradizione del genere lirico, in cui, fra l'altro, un ruolo importante in tal senso compiono le antologie

compilate da studiosi che godono di indiscusso prestigio.” (Luperini 2000).

Ad uno sguardo attento le antologie legate a questo periodo sembrano essere davvero innumerevoli: “A partire dall’ultimo quarto del Novecento si è fatta poi sempre più massiccia la pubblicazione di antologie non scolastiche di poesia tanto che, da una recente ricognizione compiuta tra quelle in commercio, risulta che nei venticinque anni compresi tra il 1980 e il 2005 ne sono state pubblicate in Italia (escluse quelle scolastiche, le ristampe di precedenti e quelle dialettali) ben 160, e dunque con una media di circa sei ogni anno e con punte assai maggiori nel 2000, quando furono ben 12 – forse perché l’anno tra i due secoli costituiva un’ottima occasione per tracciare bilanci – e con un complessivo incremento negli ultimi anni quando, tra il 1999 e il 2005, sono state circa 50 e cioè poco meno di un terzo del totale dei 25 anni presi in esame.” (De Nicola 2007, 536-7). Delle numerose antologie del XX secolo ricordo qui le seguenti<sup>2</sup>:

1943 *Lirici nuovi* Anceschi

1953 *Lirica del Novecento* Anceschi/Antonielli

1965 *I Novissimi* Giuliani

1968 *Letteratura dell’Italia unita* Contini

1969 *Poesia italiana del Novecento* Sanguineti

1975 *Il pubblico della poesia* Berardinelli/Cordelli

1977 *I poeti del Novecento* Fortini

1978 *Poeti italiani del Novecento* Mengaldo

1978 *La parola innamorata. I poeti nuovi* Pontiggia/Di Mauro

1980 *Poesia italiana del Novecento* Gelli/Lagorio

1996 *Poeti italiani del secondo Novecento* Cucchi/Giovanardi

2003 *Antologia della poesia italiana. Il Novecento* Segre/Ossola

2005 *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* Testa

Proprio Anceschi e Antonielli nell’introduzione alla loro antologia *Lirica del Novecento* del 1943 parlano dell’antologia come “estremo, difficile e anche sempre un po’ indiscreto, esercizio critico”, “un genere letterario abbastanza gradito ai lettori” (Anceschi, Antonielli 1953, VII). Piero Gelli e Gina Lagorio nella prefazione alla loro antologia *Poesia italiana del Novecento* che la pubblicazione di questo tipo di antologie “è stata un’occasione per critiche e dibattiti tali da avere qualche volta rappresentato un momento da ricordare nella piccola storia degli eventi letterari dei nostri anni (e basti citare tra le più memorabili l’antologia di Anceschi, quella di Contini, di Sanguineti, di Mengaldo)”, mettendo in evidenza che la loro antologia “non è un’antologia d’autore, con scelte finalizzate a un disegno preciso ed aprioristico del nostro Novecento poetico, ma antologia di più autori, multipolare. Molti dei presentatori sono essi stessi poeti” (Gelli, Lagorio 1980, VII).

In questo senso gli anni Settanta hanno un ruolo di assoluta centralità se si considera che l’antologia di Mengaldo *Poeti italiani del Novecento* del 1978 viene spesso indicata come l’ultima antologia poetica ad avere proposto un canone condiviso mentre *Il pubblico della poesia* già nel 1975 viene considerato come il primo documento di storia letteraria a riprodurre il fenomeno di sgretolamento della tradizione: “Se fino agli anni Settanta sono state uno strumento fondamentale di fissazione del canone poetico,

<sup>2</sup> Per i dati bibliografici completi si vedano le singole voci riportate alla fine del saggio.

dopo *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo non hanno più questo ruolo. Talvolta diventano manifesto di alcune tendenze [...] oppure di strategie editoriali. In altri casi non sono altro che cataloghi (o, come polemicamente suggerito da Sanguineti, “elenchi telefonici”): la parte critico-saggistica è molto debole, non vengono date interpretazioni complessive; le personalità poetiche sono messe tutte sullo stesso piano, spesso con evidenti sopravvalutazioni ermeneutiche.” (Crocco 2015, 154-5).

### **Italia/Germania/Romania**

Da quanto rilevato finora, la poesia sembra mostrare un canone del tutto consolidato. Ma qualcosa sembra cambiare nei decenni a partire dalla metà del secolo. Romano Luperini mette in evidenza come si sia “registrato un vero e proprio terremoto nel trentennio che va dal 1950 al 1980, ma oggi la situazione risulta alquanto stabile e definitiva.” (Luperini 2000) Proprio le antologie uscite in questo periodo documentano come cambia il canone riferendosi alle antologie pubblicate in Italia. Interessante è allora vedere se questo cambiamento si ritrova anche in antologie pubblicate all'estero nello stesso periodo.

Per la presente relazione sono state prese in considerazione e sottoposte ad un'analisi più approfondita le seguenti quattro antologie:

1971 Germania (DDR) *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts* Wolter

1978 Italia *Poeti italiani del Novecento* Mengaldo

1980 Germania (BRD) *Italienische Lyrik der Gegenwart* de Faveri/Wagenknecht

1988 Romania *Poeți italieni din secolul XX* Mincu

Come si può notare tutte le antologie sono state pubblicate prima della Caduta del Muro di Berlino nel 1989. Questo dato non è di trascurabile importanza, sia per il fatto che si prendono in esame due antologie tedesche rispettivamente della Repubblica democratica tedesca (DDR) e Repubblica federale tedesca (BRD). Inoltre si possono constatare difficoltà di definizione del canone nei periodi successivi a tale evento e alcuni critici vi fanno coincidere la fine del Novecento.

Dal punto di vista della curatela delle case editrici ci troviamo di fronte a casi molto diversi. Christine Wolter, scrittrice e traduttrice dall'italiano dà sicuramente un'impronta dall'interno a questa antologia indicando anche nell'indice i traduttori delle singole poesie (in alcuni casi si tratta di illustri scrittori tedeschi come Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Günther Kunert, Hans Magnus Enzensberger, Marie-Luise Kaschnitz e la stessa Christine Wolter che era conosciuta nella DDR. Inoltre in questa antologia pubblicata da Aufbau Verlag vi sono 27 opere grafiche di artisti contemporanei agli scrittori ed è molto curata esteticamente.

Della raccolta di Pier Vincenzo Mengaldo, filologo e critico letterario, si è già accennato. Le raccolte presentano i testi in ordine cronologico tranne de Faveri/Wagenknecht che raggruppano gli autori in periodi: “Die Epoche der Avantgarden (1900-1920)”, “Restauration und Hermetismus (1920-1945)” “Neorealismus und Späthermetismus (1945-1960)” e “Neue Avantgarde und neue Sensibilität (1960-1975)”. Questa suddivisione mostra che i curatori si muovono all'interno di una prospettiva storico-letteraria.

Come si avrà modo di osservare l'antologia curata da Marin Mincu (poeta, storico e critico letterario), sembra la più completa, come mostrano i risultati del confronto tra

i volumi che sono stati raccolti nella seguente tabella.

Autori	DDR 1971	ITALIA 1978	BRD 1980	ROMANIA 1988
Giovanni Pascoli	-	-	-	1
Gabriele D'annunzio	-	-	-	4
Paolo Buzzi	-	6	-	-
Filippo Tommaso Marinetti	4	-	2	-
Massimo Bontempelli	-	17	-	-
Ardengo Soffici	-	5	1	-
Guido Gozzano	-	2	10	2
Umberto Saba	20	42	2	21
Corrado Govoni	-	16	3	5
Piero Jahier	-	7	1	-
Aldo Palazzeschi	-	17	2	5
Arturo Onofri	-	9	2	-
Clemente Rebora	-	15	2	7
Dino Campana	14	13	2	6
Enrico Cavacchioli	-	-	-	3
Marino Moretti	-	10	-	-
Virgilio Giotti	-	13 D	-	-
Delio Tessa	-	5	-	-
Sergio Corazzini	-	10	-	-
Diego Valeri	-	8 T	-	-
Giovanni Boine	-	3	-	-
Vincenzo Cardarelli	-	13	2	8
Camillo Sbarbaro	-	15	1	10
Giuseppe Ungaretti	28	38 T	6	13
Luciano Folgore	-	7	-	-
Biagio Marin	-	12 D	-	-
Giorgio Vigolo	-	-	1	-
Eugenio Montale	20	38 T	6	18
Giacomo Noventa	-	13 D	-	-
Carlo Betocchi	-	10	-	5
Sergio Solmi	-	9	1	-
Salvatore Quasimodo	21	9 T	5	8
Libero de Libero	-	-	1	-
Sandro Penna	-	20	2	12
Cesare Pavese	17	5	2	2
Leonardo Sinisgalli	-	7	1	-
Alfonso Gatto	-	13	2	6
Attilio Bertolucci	-	16	1	11
Elsa Morante *	-	-	1	-

Giorgio Caproni	-	18	1	11
Vittorio Sereni	9	19 T	1	11
Guido Ballo	-	-	-	8
Mario Luzi	12	18	1	20
Piero Bigongiari	-	-	1	11
Albino Pierro	-	7 D	-	-
Franco Fortini	16	12 T	3	-
Giaime Pintor	-	4 T	-	-
Giuliano Gramigna	-	-	-	10
Nelo Risi	-	10	-	-
Tonino Guerra	-	9 D	-	-
Andrea Zanzotto	-	14	3	6
Giorgio Orelli	-	7	-	-
Bartolo Cattafi	-	-	-	16
Luciano Erba	-	18	1	9
Pier Paolo Pasolini	4	12 D	3	1
Elio Filippo Accrocca	-	-	1	-
Roberto Roversi	9	-	-	-
Rocco Scotellaro	-	-	1	-
Alfredo Giuliani	-	-	-	8
Giovanni Giudici	-	-	1	6
Elio Pagliarani	1	7	1	5
Amelia Rosselli *	-	9	1	7
Edoardo Sanguineti	-	5	1	5
Franco Loi	-	10 D	-	-
Roberto Sanesi	-	7	-	-
Giovanni Raboni	-	7	1	11
Giulia Niccolai *	-	11	-	-
Antonio Porta	-	7	1	12
Fernando Camon	-	-	1	-
Nanni Balestrini	-	-	1	3
Adriano Spatola	-	-	-	7
Dario Bellezza	-	-	-	10
Maurizio Cucchi	-	-	-	5
Milo De Angelis	-	-	-	8
Valerio Magrelli	-	-	-	16
75	14	52	42	46

Gli autori vengono riportati ordinati in base alla loro data di nascita. Si è quindi optato per un ordine cronologico di questo tipo per mettere in evidenza diversi elementi, tra cui ad esempio la presenza femminile (contrassegnate con un asterisco “\*”), che, come si vede, emerge solo nella seconda parte della tabella e in numero estremamente ridotto, come sottolinea anche Biancamaria Frabotta curatrice dell’antologia tutta al

femminile *Donne in poesia*: “In generale la presenza delle donne nelle antologie della poesia italiana del dopoguerra è tradizionalmente quasi inesistente. Basterà qualche esempio: nessuna poetessa nella prima edizione *Lirica del Novecento* curata da L. Anceschi e S. Antonielli (Firenze, Vallecchi, 1953); una sola poetessa nella prima edizione della *Poesia italiana contemporanea* curata da G. Spagnoletti (Parma, Guanda, 1959); tredici poetesse nell’ampissima raccolta di E. Falqui, *La giovane poesia* (Roma, Colombo 1956) che nella seconda edizione conta ben 140 poeti. Le cose non miglioreranno con l’avvento della neo- avanguardia e del Gruppo ’63: il *Manuale di poesia sperimentale* di G. Guglielmi e E. Pagliarani (Milano, Mondadori, 1966) non conta presenze femminili.” (Frabotta 1976, 18).

Interessante osservare che Amelia Rosselli “un caso anomalo della poesia novecentesca” (Testa 2005, 197) sia l’unica poetessa presente in tre delle quattro antologie prese in considerazione, nonostante il suo paradosso sia proprio quello di essere in tutti i canoni, ma anche al margine di ciascuno di essi.

Giulia Niccolai ed Elsa Morante sono le altre due scrittrici nominate e bisogna davvero aspettare le antologie che danno spazio al secondo novecento per trovare un numero maggiore di autrici. L’antologia di Cucchi e Riccardi del 2004 *Nuovissima poesia italiana* fa riscontrare un incremento della presenza femminile che le vede in numero quasi uguale a quella maschile.

Eugenio Montale	DDR 1971	ITALIA 1978	BRD 1980	ROMANIA 1988
<i>Ossi di seppia:</i>				
Arsenio	+	+	-	-
[A vortice s’abbatte]	-	+	-	-
Casa sul mare	-	+	-	+
[Cigola la carrucola]	+	+	-	-
Delta	-	+	-	-
Falsetto	-	+	-	-
Forse un mattino	+	-	+	-
I limoni	+	+	-	+
Mediterraneo	+	-	-	-
[Merigiare pallido e assorto]	-	+	+	-
Non chiederci la parola	+	-	-	-
Portami il girasole	+	-	-	-
Riviere	+	-	-	-
Spesso il male di vivere	+	-	-	-
[Upupa, ilare uccello calunniato]	+	-	-	-
[Valmorbia, scorrevano il tuo fondo]	-	+	-	-
<i>Le occasioni:</i>				
[Addii, fischi nel buio]	+	+	-	-

A Liuba che parte	-	+	-	+
Barche sulla Marna	-	-	+	-
Dora Markus (1-2)	-	+	-	-
[Il fiore che ripete]	-	+	-	-
Il ritorno	-	+	-	-
La casa dei doganieri	+	+	-	+
[La gondola che scivola]	-	+	-	-
Lindau	+	-	-	-
Lo sai: debbo riperderti	+	-	-	-
Notizie dall'Amiata	-	+	-	-
Nuove stanze	-	+	-	-
[Perché tardi?...] ]	-	+	-	+
Sotto la pioggia	-	+	-	-
[Ti libero la fronte dai ghiaccioli]	+	-	-	-
<i>La bufera e altro:</i>				
Ballata scritta in una clinica	-	+	-	-
L'anguilla	+	+	-	+
L'arca	-	+	-	-
La bufera	+	+	-	+
La primavera Hitleriana	-	-	+	-
Nella serra	-	+	-	-
Nel sonno	-	+	-	-
Per album	-	+	-	-
Piccolo testamento	+	+	-	-
Proda di Versilia	-	+	-	+
Sul Llobregat	-	+	-	-
Voce giunta con le folaghe	-	+	-	+
<i>Satura:</i>				
[Avevamo studiato per l'aldilà]	-	+	-	-
Botta e risposta II (12)	-	+	-	-
Il primo gennaio	-	-	+	-
L'Arno a Rovezzano	-	+	-	-
[Pietà, di sé, infinita pena e angoscia]	-	+	-	-
Xenia	II 5,13	-	-	I 1,2,5,8,10,14 II 5, 11
<i>Diario del '71 e del '72:</i>				
L'arte povera	-	+	-	-
<i>Dal quaderno di quattro anni:</i>				
Domande senza risposta	-	-	-	+

I miraggi	-	+	-	-
Il giorno dei morti	-	-	-	+
Morgana	-	-	-	+
Testimoni di Geova	-	-	-	+
Un poeta	-	-	-	+
<i>Poesie disperse:</i>				
[Scendiamo la via che divalla]	-	-	-	+
<i>Altri versi:</i>				
Monologo	-	-	-	+
<i>Dal quaderno di traduzioni:</i>				
Canto di Simeone (Eliot)	-	+	-	-
	20	38	5	18

È interessante notare che su un totale di 75 solo 13 autori si trovano in tutte le antologie prese in esame: Palazzeschi, Saba, Campana, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Luzi, Pavese, Sereni, Pasolini, Pagliarani, Porta e Raboni. Dalla lista globale degli autori emerge un'immagine del Novecento come "secolo frastagliato, aperto, multicentrico" (Luperini 2000); un "secolo mosso e fluido, quello che ci sta alle spalle, in cui nulla si dà, a guardar bene, come prosecuzione indiscussa" (Lorenzini 2005, 9). La poesia del XX secolo mostra una dilatazione confini, una teatralizzazione, un avvicinamento alla prosa o addirittura forme "totalmente silicizzate" (Lorenzini 2005, 149) e questo sottolinea ancora una volta la difficoltà di proporre un canone unitario di fronte a un panorama talmente vasto e vario. "Il fatto che il canone sia molto rigido per tutti i secoli della letteratura italiana sino all'inizio del Novecento e poi divenga incerto o labile (meno nella poesia, più nel romanzo e della novellistica) sollecita qualche riflessione sulla progressiva difficoltà della società italiana, nel corso del Novecento, di darsi un'identità culturale e forse un'identità tout court. Mentre un tempo (e cioè sino a Carducci, Pascoli, d'Annunzio) essa era evidentemente legata ai valori letterari, ora non lo è più. Ma il fatto che, perduta la vecchia identità, non ne abbia trovata una nuova è forse più causa che effetto del progressivo distacco della società nazionale dalla letteratura. Tale dissociazione si verifica anche nella difficoltà che la scuola ha manifestato a elaborare un suo canone per quanto riguarda l'ultimo secolo." (Luperini 2000).

A questo panorama appartiene anche la lirica in dialetto, cui Mengaldo dà un certo rilievo e indicata in tabella con "D". Insieme a questo, un altro elemento di una certa importanza, in almeno due delle raccolte, è quello legato alla traduzione: "il diffondersi delle traduzioni d'autore è inscindibile dal formarsi di una figura di poeta in cui il mestiere lirico si dirama in una più complessa attività" (Mengaldo, 1978, XXXII). In tabella la presenza delle traduzioni è messa in evidenza con "T".

Come si è già avuto modo di rilevare, ogni "antologia propone, lo voglia o no, un canone: tra l'assieme degli autori ed entro la produzione di ogni singolo autore." (Segre, Ossola 2003, VI). Per questo si è scelto di presentare anche i risultati di un

secondo rilevamento avvenuto concentrandosi su un singolo autore. Tra gli autori presenti in tutte le raccolte si è scelto Eugenio Montale (1896-1981) anche perché la sua esperienza attraversa quasi tutto il periodo presentato dai volumi.

Le liriche vengono raggruppate secondo le principali raccolte da cui provengono indicate con il titolo o con il primo verso racchiuso in parentesi quadre. All'interno delle singole raccolte i titoli vengono proposti in ordine alfabetico. Va qui sottolineato che i titoli vengono riportati in italiano anche se nelle raccolte curate da Christine Wolter e Marin Mincu i testi sono presentati solo in traduzione, rispettivamente in tedesco e romeno. Optano invece per la versione originale con testo a fronte invece de Favari e Wagenknecht e che Montale è presente in tutte le sezioni dedicate ai quattro periodi che si è avuto modo di indicare in precedenza. Interessante è inoltre notare che, nonostante Montale avesse vinto il Nobel nel 1975, il numero delle poesie presente nelle raccolte invece di aumentare, diminuisce.

## Conclusioni

“Per noi così andavano le cose, almeno, nel secolo ventesimo” (Sanguineti 1971, XXVIII) afferma Edoardo Sanguineti nel 1970 alla riedizione della sua antologia. L'immagine della poesia del Novecento sembra dunque essere stata fissata fino agli anni Settanta “tra interferenze che non sono ancora assimilabili ai giochi combinatori né alle contaminazioni stilistiche o al virilismo che caratterizzeranno, negli anni ottanta, l'esplosione del postmoderno, una nuova tipologia di scrittura che non vuole in nessun caso istituzionalizzarsi: è una scrittura costituzionalmente refrattaria a ipotesi di legittimazione” (Lorenzini 2005, 157) e ancora riferendosi alla produzione degli anni Ottanta di Sereni, a Caproni, Zanzotto e Luzi afferma che “sono testi che mettono in crisi il canone letterario, minando la continuità del verso a livello sintattico, metrico, retorico, linguistico.” (Lorenzini 2005, 167)

“Parlare di canone (neo-orfico, neointimista, comportamentale) non può che suonare arbitrario in una situazione di libertà senza controllo, di crisi della ragione che coincide con il massimo della dispersione, nella scoperta del sentire, del percepire libero.” (Lorenzini 2005, 166). Ma la “realtà è insomma sempre più complessa delle schematizzazioni cui la si costringe, ogni volta che si tenti la mappatura di fenomeni articolati come la poesia.” (Lorenzini 2005, 10). Numerosi sono i titoli che nelle antologie fanno riferimento all'esperienza di poeti “nuovi”, “Novissimi” fino a superare l'esperienza poetica ed arrivare a parlare di “tempo postumo del letterario” (Lorenzini 2005, 151). “Dopo la lirica?” sottolinea Niva Lorenzini ne *La poesia italiana del Novecento* del 1999 e Roberto Galaverna nel 2002 *Dopo la lirica*, Enrico Testa cura nel 2005 un'antologia dal titolo *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* pubblicata da Einaudi, una delle poche case editrici a dare ancora spazio alla poesia.

Attraverso quattro antologie pubblicate in Italia, in Germania (BRD, DDR) e in Romania e mostrando il caso particolare di Eugenio Montale si è cercato di proporre un confronto tra quattro possibili rappresentazioni del Novecento un secolo il cui canone, se ancora di canone si può parlare, va forse rimesso in discussione nuovamente dopo l'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura a Bob Dylan nel 2016. E allora forse nelle antologie del Novecento un giorno si troverà anche Fabrizio De André.

## Riferimenti bibliografici

- Anceschi, Luciano. 1943. *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*. Milano: Hoepli.
- Anceschi, Luciano, Antonielli, Sergio (coord.). 1953. *Lirica del Novecento*. Firenze: Vallecchi.
- Anceschi, Luciano. 1976 *Le poetiche del Novecento in Italia*. Torino: Paravia.
- Asor Rosa, Alberto. 2004. *Novecento primo, secondo e terzo*. Milano: Sansoni.
- Berardinelli, Alfonso, Cordelli, Franco (coord.). 1975. *Il pubblico della poesia*. Cosenza: Lerici.
- Besenghi, Mario. “Le antologie poetiche tra il museo e il mercato”, in *Pubblico* 1982, p. 117-136
- Bigongiari, Piero. 1978. *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Il Saggiatore.
- Cortellessa, Andrea, Ermini, Flavio, Ferri, Giò (coord.). 1998. *Verso l’inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento*. Verona: Antere Edizioni.
- Corvi, Francesca. 2005. *Venticinque anni di antologie della poesia italiana: 1980-2005*. in De Nicola Francesco, Manacorda, Giuliano (coord.), 2005. *Tre generazioni di poeti italiani. Un’antologia del secondo Novecento*, Marina di Minturno: Caramanica, p. 567-577.
- Crocco, Claudia. 2015. *La poesia italiana del Novecento*. Roma: Carocci.
- Cucchi, Maurizio, Giovanardi, Stefano (coord.). 1996. *Poeti del secondo Novecento*. Milano: Mondadori.
- Cucchi, Maurizio, Riccardi, Antonio. 2004. *Nuovissima poesia italiana*. Milano: Mondadori.
- De Nicola Francesco. 2007. *Poesia e antologie. Modi e mode dell’agiografia e/o della persecuzione dei poeti*, in Maffia, Dante, Mezzasalma, Carmelo (coord.). *È morto il Novecento? Rileggiamo un secolo*. Firenze: Passigli editore 2007, p. 536-537.
- Esposito, Edoardo. 1992. *Metrica e poesia del Novecento*. Milano: Angeli.
- Fortini, Franco. 1977. *I poeti del Novecento*. Roma: Laterza.
- Frabotta, Biancamaria (coord.). 1976. *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia*. Roma: Savelli.
- Galaverni, Roberto (coord.). 1996. *Nuovi poeti italiani contemporanei*. Rimini: Guaraldi.
- Galaverni, Roberto. 2002. *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*. Roma: Fazi.
- Gelli, Piero, Lagorio, Gina (coord.). 1980. *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Garzanti.
- Hinterhäuser, Hans. 1990. *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*. München: Piper.
- Krumm, Ermanno, Rossi, Tiziano (coord.). 1995. *Poesia italiana del Novecento*. Milano: Skira.
- Loi, Franco, Rondoni, Davide (coord.). 2001. *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*. Milano: Garzanti.
- Lorenzini, Niva (coord.). 2002. *Poesia del Novecento italiano*. Roma: Carocci.
- Lorenzini, Niva. 2005. *La poesia italiana del Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Luperini, Romano. 2000. *Il canone del Novecento e le istituzioni educative*, in Merola, Nicola (coord.). *Il canone letterario del Novecento italiano*. Soveria Mannelli: Rubettino, <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/canone/can/Luperini1.htm> (15.11.2017).
- Luperini, Romano. “La questione del canone e la storia letteraria come costruzione”, in: *Allegoria*, 26, 1997, p. 5-13.
- Luperini, Romano. “Due nozioni di canone”, in *Allegoria*, 29-30, 1998, p. 5-7.
- Magrelli, Valerio. 2015. *Millennium poetry. Viaggio sentimentale della poesia italiana*. Bologna: il Mulino.
- Martin, Mircea. “Du canon à l’époque post-canonique”, in *Euresis. Cahiers roumains d’études. Le Changement du canon chez nous et ailleurs*, București: Univers, 1997-98.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1987. *La tradizione del Novecento*. Firenze: Vallecchi Editore.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (coord.). 2003. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Merola, Nicola (coord.). 2000. *Il canone letterario del Novecento italiano*. Soveria Mannelli: Rubettino.

- Mincu, Marin (coord.). 1988. *Poeți italieni din secolul XX. De la Pascoli la Magrelli*. Bucureșt: Cartea românească.
- Mincu, Marin (coord.). 1995. *Poezia italiana*. Constanța: Editura Pontica.
- Mincu, Marin (coord.). 2003. *Canon și canonizare*. Constanța: Editura Pontica.
- Montale, Eugenio. 1975. È ancora possibile scrivere poesia? [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1975/montale-lecture-i.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1975/montale-lecture-i.html) (15.11.2017).
- Nozzoli, Anna. “Lo spazio dell’antologia: appunti sul canone della poesia del Novecento”, in *Archivi del nuovo*, III, 1998, p. 23-39.
- Oprescu, Florin. “Literatură și canon istoric”, in *Philologica Jassyensia*, 14, 2011, p. 343–351.
- Palmieri, Giovanni. “Antologie poetiche allo specchio e saggi sulla poesia”, in *Il verri*, 2-3, 1997, p. 158-170.
- Pontiggia, Giancarlo, Di Mauro, Enzo. 1978. *La parola innamorata. Poeti nuovi 1976-1978*. Feltrinelli: Milano.
- Pozzi, Gianni. 1989. *La poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Raboni, Giorgio. 1981. *Poesia italiana contemporanea*. Firenze: Sansoni.
- Ritrovato, Salvatore. 2007. *Il novecento incompiuto: le antologie di poesia italiana contemporanea*, in Bart Van den Bossche, Philiep Dossier, Koenraad Du Pont, Natalie Dupré, Rosaro Gennaro, Isabelle Melis, Heidi Salaets (coord.). “*Innumerevoli contrasti d’innesti*”: *la poesia del Novecento (e altro)*. Firenze: Cesati, p. 467-493
- Sanguineti, Edoardo (coord.). 1971. *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Segre, Cesare. “Il canone e la culturologia”, in *Allegoria*, 29-30, 1998, 95-102.
- Segre, Cesare, Ossola, Carlo (coord.). 2003. *Antologia della poesia italiana: Novecento*. Torino: Einaudi.
- Strebel, Ernst. 1990. *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen*, in Kleszczewski, Reinhard, König, Bernhard (coord.). *Italienische Literatur in deutscher Sprache. Bilanz und Perspektiven*, p. 41-49.
- Testa, Enrico. 2005. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Einaudi: Torino.
- Verdino, Stefano (coord.). 2004. “Antologia come racconto a tesi. Intervista a Edoardo Sanguineti”, in *Nuova corrente*, 51, 2004, 95-106.
- Wührl, Paul-Wolfgang. 1960. *Italienische Gedichte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Miruna BULUMETE | **L’elogio che nasconde l’autoelogio  
nella lirica concettista italiana**  
(Universitatea din București)

**Riassunto: (L’elogio che nasconde l’autoelogio nella lirica concettista italiana)** La presente ricerca si propone di reperire e analizzare in un cospicuo corpus di poesie concettiste della letteratura italiana una specifica forma di ostentazione del valore artistico: quella dell’elogio formulato dal poeta stesso in riferimento ai propri versi che sta scrivendo. Tale contenuto autocelebrativo – che appare in genere all’interno di poesie che celebrano varie altre realtà dell’universo umano, animale, vegetale o minerale – è solo raramente palese, mentre il più delle volte appare superficialmente celato da certi procedimenti retorici o addirittura nascosto in vere e proprie anamorfosi letterarie, ossia nell’ambivalenza delle idee poetiche costruite apposta per prestarsi a due piani di lettura. Esso comporta sempre l’emergere di istanze autoriflessive che incidono sul senso complessivo delle liriche. Inoltre, sono proprio certi motivi afferenti a questa tematica e le maniere specifiche in cui si articolano a migrare da una lirica ad altra e da un poeta ad altro e a generare momenti di intertestualità e vere e proprie formule letterarie – individuabili in poeti come Giovan Battista Marino, Giacomo Lubrano, Anton Maria Narducci, Girolamo Fontanella, Girolamo Preti, Giuseppe Salomoni, Giuseppe Artale o Tommaso Stigliani. La poesia che si autocontempla in una specie di rispecchiamento narcisistico lascia prima o poi affiorare non solo la presa di coscienza dei suoi pregi ma anche quella della sua imminente autoconsunzione. Vista la sua ricorrenza, l’autoelogio si potrebbe definire una cifra caratterizzante della poesia marinista strettamente interconnessa alle altre sue componenti canoniche.

**Parole-chiave:** autoelogio, concettismo, anamorfosi, autoriflessività, intertestualità

**Abstract: (The Eulogy that Hides the Self-Eulogy in the Marinist Lyrics)** The present study aims to trace and analyse in a conspicuous corpus of Marinist lyrics a specific form of the artistic value ostentation: the poet’s eulogy of the lines he is writing. This self-celebration – that is generally contained in lyrics celebrating various other aspects of the human, animal, vegetable or mineral kingdoms – is only rarely obvious, while most of the times it appears superficially hidden by certain rhetorical procedures or concealed in literary anamorphosis, namely in the ambivalent poetic ideas which are deliberately constructed as such in order to allow a two-level reading. It always involves the appearance of self-reflexive instances which affect the entire meaning of the related poems. And furthermore, there are certain motifs relating to this subject and specific manners in which they are structured that are migrating from one poem to another and from one poet to another and that are generating moments of intertextuality and real literary formulas – identifiable in poets such as Giovan Battista Marino, Giacomo Lubrano, Anton Maria Narducci, Girolamo Fontanella, Girolamo Preti, Giuseppe Salomoni, Giuseppe Artale o Tommaso Stigliani. The poetry characterized by self-contemplation, by a narcissistic self-reflection brings out not only the awareness of its value but also the awareness of its imminent self-consumption. Given its recurrence, the self-eulogy can be defined as a peculiarity of the Marinist poetry which is highly interconnected with its other canonical features.

**Keywords:** self-eulogy, marinism, anamorphosis, self-referentiality, intertextuality

Una caratteristica *sine qua non* della poetica barocca concettista è l’ostentazione dell’estro poetico e dell’ingegno, concretata in un compiaciuto gioco di arguzie letterarie volto a fini edonistici e autoincensatori. Ne funge da emblema il pavone in cui il reputato critico Jean Rousset ha rintracciato uno dei due simboli cardini della letteratura barocca (Rousset 1968). Il pavone come immagine simbolica della poetica marinista appare già in alcune pagine di trattatistica secentista, firmate da Daniello Bartoli, sullo “stile

concettoso, usato oggi da molti con lode non ordinaria dell'ingegno”(Bartoli 1834, 141). Nella sua opera *L'uomo di lettere difeso ed emendato*, apparsa nel 1645, parlando dei concettisti, Bartoli dice che “ogni lor carta rassembra una coda di pavone [...] spiegata in faccia al sole, tanto varia nei colori, quanto incomoda nel moto” (Bartoli 1834, 144).

Il pavoneggiamento come atteggiamento tipico di tali poeti è quindi un luogo comune sin dall'età in cui loro concepirono le proprie opere. Prendendo spunto proprio da questo luogo comune la presente ricerca si propone di reperire in un cospicuo corpus di poesie concettiste della letteratura italiana una specifica forma di ostentazione del valore artistico: quella dell'elogio formulato dal poeta stesso in riferimento ai propri versi che sta scrivendo. Tale contenuto autocelebrativo, a volte palese, altre volte superficialmente mascherato da qualche procedimento retorico o addirittura nascosto nell'ambivalenza delle idee poetiche, costruite apposta per prestarsi a due piani di lettura, comporta l'emergere di istanze autoriflessive che incidono sul senso complessivo delle liriche. Inoltre, sono proprio certi motivi afferenti a questa tematica a migrare da una lirica ad altra e da un poeta ad altro fino a generare vere e proprie formule letterarie.

Il sonetto *Bella schiava* di Giovan Battista Marino si presenta ad un primo livello di lettura come un blocco unitario dal punto di vista contenutistico che racchiude esclusivamente la celebrazione della bellezza di una donna nera e dell'amore che lei fa nascere nel cuore del poeta. Interamente giocata su contrappunti chiaroscurali e su ricercate contrapposizioni ossimoriche, la descrizione celebrativa fa perno sulla luminosità come principale caratteristica che culmina nell'iperbolica definizione finale della protagonista come un “sole” che ossimoricamente “nel bel volto/porta la notte, ed ha negli occhi il giorno” (Marino 1995, 24). La seconda quartina del sonetto appare saldamente collegata tanto con la chiusa perché introduce l'assimilazione metaforica della donna ad una luce quanto con le altre due strofe: alla prima si ricollega il motivo dell'unicità della donna, mentre tramite l'ultima parola “arsura”, che definisce metaforicamente il sentimento del poeta, anticipa il contenuto della prima terzina destinata a descrivere proprio la forza del sentimento. Tuttavia, è proprio questa strofa a introdurre un'autoapologia tramite la quale Marino sottolinea l'eccezionalità della propria composizione: “Or quando, or dove il mondo antico o il nostro/ vide sì viva mai, senti sì pura,/ o luce uscir di tenebroso inchiostro,/ o di spento carbon nascer arsura?” (Marino 1995, 24). La “luce” acquista una doppia referenzialità: rappresenta tanto la donna quanto la creazione poetica. Il doppio senso sembra essere sostenuto dall'intera architettura della quartina in cui tutto è doppio: costruita sotto la forma di un'interrogazione retorica, la strofa si basa sulla duplicazione di ogni singolo elemento ivi contenuto. I versi procedono per binari (or quando/ or dove; il mondo antico/ il nostro; vide/ senti; sì viva/ sì pura;/ luce/ arsura; uscir/ nascer; tenebroso inchiostro/ spento carbon) i quali entrano a far parte di strutture frastiche perfettamente simmetriche (si noti, in questo senso, anche l'elaborata simmetria a chiasmo del terzo e quarto verso).

Non è l'unico caso in cui Marino sottolinei la sua maestria senza pari e il suo primato riguardante una certa tematica. Dietro il pretesto del galante corteggiamento in *Madonna chiede versi di baci*, il poeta dà particolare risalto al proprio successo letterario: “Le carte, in ch'io primier scrissi e mostrai/ l'arte del ben baciare, Lilla mi chiedi./ Ma di tanti, che loro io già ne diedi,/ tu crudel pur un solo a me non dai” (Marino 1995, 42).

Tornando alla *Bella schiava*, il cuneo dell'intero edificio lirico è la parola "inchiostro" che non a caso si ritrova in posizione mediana nel sonetto, accentrando l'attenzione sul lavoro poetico. È proprio questo verso centrale e poi secondariamente anche altre immagini ad aver ispirato, probabilmente, a Girolamo Fontanella la sua poesia, intitolata appunto *All'inchiostro*, che dell'incipit del sonetto mariniano riprende la costruzione enfatica comprendente l'aggettivo "nero", seguita simmetricamente ad una certa distanza dall'aggettivo "fosco". Riportiamo parallelamente i due frammenti delle liriche:

"Nera sì, ma sei bella, o di natura  
fra le belle d'amor leggiadro mostro;  
fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura  
presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro."  
(Marino 1995, 24)

"Nero sì, ma pregiato,  
Gocciolando derivi  
Da quei ch'apre la gloria eterni rivi;  
Fosco sì, ma lodato  
Per le penne più dotte, a parte a parte  
Gemme d'alta virtù semini in carte."  
(Fontanella 2003, 42)

Inoltre, sempre di ascendenza mariniana sembra essere l'idea – paradossale sul piano fisico della descrizione – dell'inchiostro come fonte di luce, ripresa e ripetuta da Fontanella tanto da apparire uno dei motivi cardini dell'elogio dell'inchiostro: "Luce de la memoria,/ Che le nubi di Lete a par del giorno/ Col tuo nero color rischiarì intorno./ Preziosa tintura,/ Benché torbida apparì,/ D'ignoranza volgar l'ombre rischiarì" (Fontanella 2003, 42). L'altro motivo basilare che le definizioni metaforiche dell'inchiostro racchiudono è quello della gloria, reiterato ben cinque volte: "Balsamo di gloria"; "Nel bel tempio d'onor l'accesa lampà"; "Tenebroso licore,/ Pasci e ammorzi ogni brama/ A chi sete ha d'onor, fame ha di fama"; "Pregiatissimo umore,/ Per li libri scorrendo alta e gioconda/ Germogliar fai d'onor messe feconda"; "Gocciolando derivi/ Da quei ch'apre la gloria eterni rivi" (Fontanella 2003, 42). La brama di gloria è del poeta stesso che negli ultimi versi lascia il piano delle astrattezze descrittive e si concentra sul proprio processo creativo, invocando l'aiuto dell'indispensabile strumento: "Mentre audace m'accingo/Ad impresa sì grande, ov'io la mostro,/ Siimi tu per color lodato inchiostro" (Fontanella 2003, 42). La stessa rima *mostro-inchiostro* appare anche nella *Bella schiava*, ciò che accresce la plausibilità che il senso solo apparentemente secondario della poesia del Marino sia alla base della lirica di Fontanella, la quale appare in questa prospettiva come uno sviluppo di ciò che il caposcuola dei concettisti aveva lasciato intravedere fra le pieghe dei doppi sensi.

L'autocelebrazione del proprio estro poetico segue in altre liriche di Fontanella una specifica formula letteraria quasi identica a quella presente nella poesia *All'inchiostro*. Si tratta di una serie di apologie in versi di varie realtà (creature, arti, strumenti, stagioni), ognuna delle quali si articola in due parti: la prima contiene una descrizione arguta, concettosa dei pregi della relativa realtà, una descrizione che, a dirla con Barthes, potrebbe essere estesa *ad libitum*, perché non è una descrizione "sommativa" bensì "moltiplicativa" (Barthes 1966, 50); la seconda, invece, (ridotta in genere all'ultima strofa) rappresenta l'invocazione degli stessi pregi (o di alcuni ritenuti essenziali) perché si specchino e nobilitino la maniera di poetare dell'autore. Fontanella chiude la lirica

*All'api*, ad esempio, con un'invocazione rivolta alle stesse creature che aveva descritto: "Voi, che dolce pioveste/ Ne la tenera bocca/ Del tebano cantor manna celeste,/ Se pur tanto dal ciel sortirmi tocca,/ Addolcite il mio canto, onde simile/ Al bel nettare vostro esca il mio stile" (Fontanella 2003, 27). Le cinque strofe che precedono però tale chiusa sono una prova virtuosistica del talento di Fontanella nel creare appunto versi dolci in cui l'armonia fra le idee e lo stile, fra il significato e il significante, tende alla perfezione: in questo senso si vedano le numerose alliterazioni (le consonanti "g" e "r" oppure "s", nonché i gruppi "gr", "sr", "st" e "sc" sono ripetuti a breve distanza) grazie alle quali versi come "Garrulette guerriere/ Che con gradi ineguali/ Nel bel campo dell'aria uscite a schiere" (Fontanella 2003, 27) suggeriscono sinestesicamente tanto il dinamismo quanto il ronzio delle api. Dunque l'invocazione dell'aiuto delle creature descritte è solo un pretesto per attirare l'attenzione sui pregi dei propri versi: ciò che nell'apostrofe viene espresso come mancanza o anelito è già un insieme di qualità caratterizzante i versi stessi. L'autoreferenzialità si rispecchia a ritroso anche sui versi precedenti: così il poeta proclama indirettamente, tramite le creature elogiate, che i suoi versi godono di ingegnosità, di sottigliezza, di dinamismo, prolificità e bellezza, tutte qualità che appaiono nella descrizione delle api definite come "delicate maestre [...] veloci e destre", "ingegnose tessitrici" o "fabbre altere e illustri" (Fontanella 2003, 27). In una delle sue poesie del volume *La Lira*, anche Marino nel rappresentare l'immagine dell'amata lontana si autodefinisce "ape ingegnosa" (Marino 1995, 9).

Ravvisabile anche in altre liriche di Fontanella, come *Alla cicala*, *Alla farfalla*, *L'autunno* o *Alla musica*, la stessa struttura compositiva bipartita della lirica *All'api*, in cui l'autoreferenzialità spicca nella chiusa e implica una rivalutazione dei versi anteriori, lascia affiorare il fatto che tutte le realtà descritte alle quali alla fine il poeta si rivolge come a delle vere e proprie muse – ad esempio, negli ultimi versi della lirica *Alla cicala*: "Or tu spirami in seno,/ Vagabonda animella,/ Quel tuo fiato sereno,/ Quell'aura tua sì armoniosa e bella./ Tu, romita novella,/ Fra sì bianchi oliveti accolta e chiusa,/ Su la cetera mia sarai la Musa" (Fontanella 2003, 28) – sono altrettante occasioni perché lui metta in mostra, per via dei parallelismi, le proprie doti artistiche, mentre l'invocazione risulta ad essere un mero artificio retorico che nasconde l'autoapologia.

Dalle analisi finora affrontate emerge una spiccata predilezione per uno specifico bestiario presente nei contesti lirici autocelebrativi dei poeti concettisti: quello degli insetti (insetti connotati tanto positivamente quanto negativamente, dai più prodigiosi e sublimi come le api o le farfalle fino ai più grotteschi, sporchi e spaventevoli come i parassiti). Quando tale realtà entomologica appare, affiora insieme ad essa un naturalismo quasi mistico, o meglio dire pseudo-mistico perché non si tratta di una percezione del divino in tale realtà, ma di un annullamento del confine fra il mondo umano e quello animale, fra il mestiere dell'arte e le creazioni della natura. Il sentimento è di superamento dei limiti, delle distinzioni: il forte istinto vitale della natura, l'esultanza, la gioia di vivere e di creare finì a se stesse si trasfondono anche nei versi mentre il poeta stesso si immedesima con gli esseri celebrati. Nelle sue varie forme, questa realtà minuta e curiosa, a volte stupefacente o addirittura misteriosa e, comunque, sempre di una spettacolare vitalità, riempie con il suo febbrile dinamismo i versi, contrapponendosi così a quello che gli antropologi, gli storici, i critici hanno individuato come la più insidiosa e spaventevole ansietà del secolo: il *horror vacui*. In

assenza del divino, per foggiare il proprio elogio, il poeta ricorre a quella che gli appare come la somma creatrice: la natura. La massima lode che può portare a se stesso è di dichiararsi partecipe del mirabile ingegno della natura.

Persino il dogmatico moralista Giacomo Lubrano, da una parte nei suoi sonetti esprime la vanità di tutti gli autoelogi a cui la creatura umana in genere, e in particolare i poeti, possono dare voce: “Tromba non ho sì ambiziosa in mano” (Lubrano 2007, I), dichiara lui parentoriamente proprio in apertura del proemio, e continua “Delitto trionfal, non Gloria parmi./ lodar naufrago un Mondo in sangue umano”(Lubrano 2007, I); mentre dall’altra parte, però, i suoi stessi versi dagli accenti vituperali sfociano in un autoelogio nel quale – pur non mancando alcuni tratti specifici della sua poetica, come le venature macabre – prevalgono le stesse scelte dei concettisti sopraccitati. L’elemento entomologico su cui lui basa la sua costruzione autocelebrativa è quello che rappresenta la metamorfosi per antonomasia, il verme setaiuolo: “Già vicino al morir vo’ che a’ miei canti/ fili le prime corde industrie un Verme,/ che da la tomba sua trae i suoi vantì” (Lubrano 2007, I). Vero e proprio leitmotivo, il verme si ripresenta lungo i sonetti. L’immedesimazione totale del poeta con il verme, momento in cui anche l’autoelogio raggiunge un suo apice, appare nel sonetto *Prosopopea*: “Arte è la vita mia: tesso e ritesso/ le viscere spremute in bave d’oro:/ né pur del chiuso boccio ove dimoro/ m’è di volar al fin sempre concesso” (Lubrano 2007, XVI).

Una maniera più subdola e raffinata di dare voce all’autoelogio – simile per molti versi a quella di Marino della *Bella schiava* – troviamo nella *Bella pidocchiosa* di Anton Maria Narducci. Dopo le prime tre strofe del sonetto che ribaltano ironicamente il *topos* della donna angelicata e nelle quali vengono descritti i capelli come un microcosmo autosufficiente e sublime in cui i pidocchi sono vere e proprie “gemme” e “fere d’avorio” che errano nel “bosco d’oro” e si nutrono di “nettarei umori”(Aa. Vv. 1996, 44), mentre la figura femminile nonostante il grottesco insito nell’argomento sembra una Venere circondata da Amoretti volanti, nell’ultima terzina, Narducci propone ai suoi contemporanei la propria lirica come prototipo di una nuova arte che possa garantire un infallibile e duraturo successo: “deh, s’avete desio d’eterni onori,/ esser preda talor non isdegnate/ di quella preda onde son preda i cori!” (Aa. Vv. 1996, 44). L’epifania dell’intero universo prezioso nei capelli dell’amata (l’oro e i derivati dall’etimo latino “aur” compaiono ben cinque volte nel sonetto, e inoltre il materiale prezioso è suggerito dall’allitterazione “or” – il gruppo di lettere è ripetuto ben tredici volte, delle quali otto volte in posizione enfatica, all’interno delle parole in rima) è seguita dall’epifania di un’*ars poetica*, introdotta dall’interiezione “deh” che segna l’improvviso intervento della voce autoriale, lo stacco dalla descrizione e l’inizio dell’esortazione rivolta ai poeti. Narducci sprona coloro che desiderano una gloria che trascenda i secoli ad affrontare senza sdegno e ribrezzo simili argomenti eccentrici, adoperando una vera e propria ricetta di cui il rovesciamento dei canoni della tradizione, l’ironia, la bizzarria e la contaminazione dei registri sono le irrinunciabili componenti. Tale invito è avvolto nel bisticcio metaforico finale in cui il rapporto preda-predatore compare ben tre volte ed ha sempre altri referenti: la prima volta quando appare la parola “preda” è riferita ai poeti che non devono “isdegnare” di celebrare nei loro versi una simile donna, la quale da una parte è la “preda” dei pidocchi avidi del suo sangue, e dall’altra è lei stessa una “predatrice” nei confronti dell’altro sesso. Narducci, come tutti gli altri concettisti,

credeva pienamente nel grande valore delle sue innovazioni, nella svolta poetica di cui la sua opera fosse un tassello essenziale; l'innovazione era in sé considerata il pegno di un'eterna gloria, nonostante l'artificio presente nella ricerca della novità. Come argomenta il critico Morpurgo Tagliabue nel suo saggio *Aristotelismo e Barocco*, se le radici della ricerca di nuovi valori è la naturale conseguenza del crollo degli *endoxa* e dell'implicita relativizzazione delle verità, tale ricerca nell'arte appare spesso solo mimata, artificiale, in quanto approda non a valori trovati spontaneamente per sincero trasporto, ma "cercati", quindi inautentici e proposti come "una lusinga" (Tagliabue 1955, 156). Nel sonetto di Narducci, l'irruzione della voce autoriale cambia l'ottica sull'oggetto principale della lirica: il contenuto si strumentalizza; è solo il mezzo per raggiungere la fama.

La prototipicità della *Bella schiava* di Marino, confermata dalla *Bella pidocchiosa* di Narducci, è comprovata anche da altri simili esiti poetici che presentano variazioni sullo stesso tema: la celebrazione della bellezza di una donna i cui apparenti o reali difetti si trasformano in ineguagliabili pregi; celebrazione che, però, si rivela ad essere incastrata in un'autocelebrazione.

Nella canzone dedicata alla bella vecchia, Giuseppe Salomoni impiega la stessa formula letteraria: anche qui certi *topoi* della tradizione sono stravolti parodicamente (ad esempio, nei versi in cui viene descritta la chioma d'argento della vecchia, l'ipotesto appare chiaramente ad essere *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*) in un continuo trapasso dal caricaturale e grottesco al sublime, realizzato per via di metafore eleganti o addirittura altisonanti – ad esempio, i seni cadenti della vecchia sono "di bei pomi lascivi,/ lieto orticello e giardinetto ameno", le rughe sono "trofei di leggiadria" e il volto è un'increspata superficie di un "mar di beltà" che mostra "ai nocchier d'amor" la sua "bonaccia" (Aa. Vv. 1996, 46-47) – e anche qui la voce autoriale fa sentire la propria presenza. L'illustrazione delle attrattive dell'attempata amata è inquadrata da due momenti di autoreferenzialità: uno con cui esordisce la lirica – "Già menzognero e stolto/biasimai, vecchia gentile,/ il tuo sen, la tua chioma e 'l tuo bel volto./ Or, cangiando pensier, vo' cangiar stile/ e farti udir d'ogni menzogna mia/ una palinodia" (Aa. Vv. 1996, 45) – e uno che la chiude in cui il significato del processo d'invicchiamento, che paradossalmente rende sempre più bella e affascinante l'amata, è traslatato dalla vecchia alla canzone: "Canzon, sen vola il tempo:/ ma non temer però le sue quadrella,/ ché diverrai ne l'invicchiari più bella" (Aa. Vv. 1996, 47).

Una simile traslazione di significato è anamorfoticamente realizzata da Giuseppe Artale nel sonetto *Pulce sulle poppe di bella donna*. L'anamorfose fa parte all'epoca, scrive Jurgis Baltrusaitis in *Anamorfose o magia artificiale degli effetti meravigliosi* di quei "trucchi con le immagini, scenografie con [...] figure intercambiabili [che] si ritrovarono su un medesimo sfondo e si svilupparono in una stessa direzione, frutti di un'ossessione filosofica dell'illusione" (Praz 2002, 97). Consono a tale ossessione, al decentramento e alla relativizzazione di ogni prospettiva, alla mutevolezza e alle metamorfosi come chiave gnoseologica nel capire l'universo ma anche nell'elaborazione dei nuovi prodotti artistici che tendono a riprodurre la nuova consapevolezza, Artale ricorre all'anamorfose -procedimento che prima del barocco era stato reso famoso da alcuni pittori manieristi (come, ad esempio, Arcimboldo o Parmigianino). Mentre in un dipinto, una seconda immagine, integrata nella prima che si percepisce, può essere distinta dall'osservatore

a seconda di una specifica prospettiva assunta, nell'opera letteraria, che sin dall'inizio è incentrata sulla descrizione di un oggetto, gradualmente, tramite una serie di rapporti analogici, instauratisi fra tale oggetto e altri elementi della realtà, man mano viene palesandosi un secondo oggetto. È proprio una peculiarità della poesia concettista, e cioè il suo frammentarismo, ad agevolare il configurarsi dell'immagine seconda. Nel sonetto di Artale, del corpo della donna è descritto un solo particolare: il seno bianco sul quale la pulce appare come "picciola instabil macchia" "fra nevosi sentier" (Aa. Vv. 1996, 63). Tale "macchia" si rivela gradualmente ad essere un simbolo delle lettere stesse che il poeta sta mettendo su carta. Nell'ultima terzina appare chiaramente come segno grafico in perpetuo mutamento, indicativo del fatto che il lavoro del poeta continua instancabilmente: "tu sei, di questo cor basso ed infermo/ per far prolioso il duol, lungo il languore,/ de' periodi miei punto non fermo" (Aa. Vv. 1996, 63).

L'ipotesi che un'intera galleria di donne è apposta strumentalizzata perché nei versi trionfi l'autoreferenzialità e l'autoelogio, trova una conferma nel sonetto in cui Girolamo Preti invita i poeti e gli storici a celebrare le bellezze della sua donna amata. È un invito analogo a quello espresso da Narducci nella *Bella pidocchiosa*, solo che non è più ridotto all'ultima terzina, bensì è esteso a tutta la lirica: "Ingegni, o voi che con eterni inchiostri/ Gloria recando altrui gloria cercate;/ E voi, che nobil guerra al tempo fate,/ Guerre narrando, e meraviglie e mostri;//Deh gli studi volgete e gli occhi vostri/ A quest'alta del ciel nuova beltate./ E miracol sì grande in altra etate/ Ne' volumi scolpito altrui si mostri.// Si adoreran come suoi vivi esempi/ Le vostre carte, e quasi altari suoi,/ Come de' Numi i simulacri e i tempi.// Fian le remote genti invide a noi,/E i secoli futuri a' nostri tempi;/ E voi per lei vivrete, ella per voi" (Preti 2003, 5).

Preti infatti rinuncia del tutto a presentare le attrattive della donna amata, e consacra l'intero sonetto alla celebrazione di sé come poeta che ha scoperto l'infalibile maniera di raggiungere la gloria e la indica agli altri che vi anelano. Mentre la donna si astratizza del tutto: solo due versi le sono del tutto coreferenziali in cui appare definita come "alta del ciel nuova beltate" e "miracol sì grande in altra etate"; i poeti e la fama che loro inseguono prendono corpo in tutti gli altri versi. Appunto perché l'oggetto poetico è diventato un'astrattezza a tutti gli effetti, esso giunge nell'ultima terzina ad immedesimarsi con l'ideale poetico in sé, ossia con la poetica alla quale i concettisti aspirano.

La gloria è sempre nell'orizzonte delle aspettative dei concettisti e molto spesso appare come la loro unica ragione imperante di dedicarsi alla scrittura. Ecco, ad esempio, come si palesa questa ragione in un sonetto autobiografico in cui Preti parla della sua rinuncia allo studio delle leggi, volendo applicarsi alla poesia: "Altro mar solcherò per mio ristauero./Cui non turbano mai venti o procelle:/Sarà porto la gloria, e merce il lauro" (Preti 2003, 3). La fama è, dunque, una vera e propria ossessione che occupa quasi l'intero spazio mentale dei poeti sopraccitati e, conseguentemente, anche molto dello spazio poetico.

Almeno in apparenza si avverte un clivaggio epistemologico: in un'epoca che, così come dice Giovanni Getto nella *Polemica sul Barocco*, "non ha una sua fede e una sua certezza [...] La sua unica certezza è nella coscienza dell'incertezza di tutte le cose, dell'instabilità del reale, delle ingannevoli parvenze, della relatività dei rapporti fra le cose" (Getto 1969, 182), in poche parole, in un'epoca in cui tutto è

relativizzato e decentrato, i poeti concettisti sono il centro assoluto dei loro universi lirici e sfoggiano come certezza assoluta la loro gloria immortale. In assenza di una divinità a cui rapportarsi o ad una realtà esterna da sacralizzare, loro si autodivinizzano: nell'universo limitato rappresentato dalle proprie opere si proclamano veri e propri sommi creatori. È emblematico in questo senso un sonetto di Girolamo Preti in cui le immagini autocelebrative raggiungono dimensioni iperboliche, addirittura cosmiche: “Con l’ali del mio troppo ardito ingegno,/ Quando dal suo mortal si scuote e svelle,/ Spiego il volo talor verso le stelle/ Amor è la mia scorta, e gloria il segno” (Preti 2003, 4). L’aspirazione alla gloria si configura, dunque, spesso come una mania egotistica che probabilmente fa da schermo alle incertezze e alle paure, come una maniera di esorcizzare l’angoscia. Si tratta, quindi, di una forma artistica consolatoria, che nasce da un impulso narcisistico esibito insistentemente e con orgoglio come tale e generatore di ciò che ci è apparso lungo la ricerca come importanti momenti di intertestualità o come vere e proprie formule letterarie estremamente pervasive che arricchiscono la lirica italiana di una propensione all’autocontemplamento e di un’autocoscienza mai sperimentate prima del Seicento e che sono alla base di futuri e modernissimi sviluppi della letteratura.

## Bibliografia

- Aa. Vv. 1996. *Antologia della letteratura del Seicento*, a cura di Maria Teresa Angelini ed Erzsébet Király. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Barthes, Roland. 1966. *Saggi critici*, trad. italiana Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.
- Bartoli, Daniello. 1834. *Opere del padre Daniello Bartoli della Compagnia di Gesù. Volume XXVIII: Uomo di lettere. Povertà contenta*. Torino: Giacinto Marietti.
- Fontanella, Girolamo. 2003 *Ode*. Roma: Biblioteca Italiana – Università di Roma “La Sapienza”, <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000272/bibit000272.xml&chunk.id>
- Getto, Giovanni. 1969. *La polemica sul Barocco*, in *Letteratura e critica nel tempo*. Milano: Marzorati.
- Lubrano, Giacomo. 2007. *Sonetti*. IntraText (<http://www.intratext.com/IXT/ITA1748/>).
- Marino, Giovan Battista. 1995. *Amori*, a cura di Alessandro Martin. Milano: Rizzoli (<http://www.intratext.com/IXT/ITA0996/>).
- Praz, Mario. 2002. *Geometrie anamorfiche: saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Preti, Girolamo. 2003. *Poesie*. Roma: Biblioteca Italiana – Università di Roma “La Sapienza”, <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000364/bibit000364.xml&chunk.id>
- Rousset, Jean. 1968. *La littérature de l’âge baroque en France: Circé et le paon*. Paris: José Corti.
- Tagliabue, C. Morpurgo. 1955. *Aristotelismo e Barocco*, in *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca.

Giovanni CAPECCHI  
(Università per Stranieri  
di Perugia)

**Untori, Dreyfus, Moro: letteratura  
e affaires tra Manzoni, Zola e Sciascia**

**Abstract: (Untori, Dreyfus, Moro: Literature and Affaires among Manzoni, Zola and Sciascia)**

The presentation aims to analyze the history of the infamous column of Alessandro Manzoni (begun in 1823 and passed - for twenty years - through various rewriting phases), *L'affaire Dreyfus*. *La Vérité en marche* by Émile Zola (1901) and *L'affaire Moro* by Leonardo Sciascia (1978) (but also by the Sicilian writer, *Death of the Inquisitor and The Witch and the Captain*), in order to compare texts born in different historical periods and cultural situations, which however have, in common, a very clear idea of the role of the writer and of literature in society. These texts allow us to trace a canon of civil writing: and it is a canon that concerns exactly the function of writing, the reactions of the intellectual in the face of injustice (all three volumes move on the justice-injustice axis), the themes that are treated and also the stylistic and linguistic choices.

**Keywords:** Manzoni, Zola, Sciascia, literature, civil writing

**Riassunto:** L'intervento si propone di analizzare la Storia della colonna infame di Alessandro Manzoni (iniziata nel 1823 e passata – per un ventennio – attraverso varie fasi di riscrittura), *L'affaire Dreyfus*. *La Vérité en marche* di Émile Zola (1901) e *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia (1978) (ma anche, dello scrittore siciliano, *Morte dell'inquisitore e La strega e il capitano*), al fine di confrontare testi nati in periodi storici e situazioni culturali diverse, che hanno però, in comune, una idea ben precisa del ruolo dello scrittore e della letteratura nella società. Questi testi permettono di tracciare un canone della scrittura civile: ed è un canone che riguarda la funzione stessa della scrittura, le reazioni dell'intellettuale di fronte alle ingiustizie (sull'asse giustizia-ingiustizia si muovono tutti e tre i volumi), le tematiche trattate ed anche le scelte stilistiche e linguistiche.

**Parole-chiave:** Manzoni, Zola, Sciascia, letteratura, scrittura civile

1. La complessa storia compositiva della *Colonna infame* manzoniana, snodatasi tra il 1823 e il 1842, dal periodo in cui la vicenda dei processi agli untori celebrati nel 1630 doveva far parte del *Fermo e Lucia* alla prima pubblicazione della *Storia della Colonna infame*, che esce insieme all'edizione dei *Promessi sposi* del 1842, non può essere ripercorsa dettagliatamente in queste pagine: ci basti ricordare, in premessa, che questa vicenda compositiva permette di osservare la trasformazione di un testo che riduce progressivamente gli spazi dell'immaginazione e della creazione romanzesca. La *Storia della Colonna Infame* – a conclusione di un lungo iter di scritture e riscritture – diviene «il racconto-saggio-interrogazione di un avvenimento di portata universale quale è il concreto manifestarsi in un determinato tempo e luogo del mistero del male»<sup>1</sup>; «cospira [...] ad accorciare l'intervallo variabile intercorrente tra Retorica o discorso del Bello e Logica o discorso del Vero», configurandosi come tipologia intermedia tra

<sup>1</sup> E. Paccagnini, *Nota critico-filologica: la «Colonna Infame»*, in A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, Saggio introduttivo, revisione del testo e commento a cura di S.S. Nigro, con la collaborazione di E. Paccagnini per la «Appendice storica su la Colonna Infame», Mondadori, Milano 2002, p. LXXXIV.

romanzo e storiografia<sup>2</sup>. «Le pagine livide della *Storia della colonna infame* – ha scritto Gino Tellini –, nel loro aspetto ultimo che molto le allontana dall'originaria *Appendice*, provengono da questa confessata rinuncia nei confronti di una *fiction mimetica*»<sup>3</sup>.

Il carattere che la *Colonna infame* viene ad assumere come punto di riferimento per i racconti-inchiesta otto-novecenteschi era già stato sottolineato da Renzo Negri che, introducendo nel 1974 un'edizione del libro manzoniano, dopo averlo definito «il primo nostro romanzo-inchiesta, la storia di un crimine giudiziario»<sup>4</sup>, offriva, di questo «scritto senz'aria»<sup>5</sup>, una serie di definizioni centrate sul suo carattere precorritore («[...] opera spietata e precorritrice, prende alla gola quanti hanno sete di giustizia e riscoprono un'idea autenticamente civile della letteratura»<sup>6</sup>) e aggiungeva:

Com'è vero che le moderne poetiche di narrativa 'impegnata' hanno un insospettato archetipo di *pars destruens* nel discorso *Del romanzo storico*, così per la via medesima di una corretta attualizzazione, la *Storia della colonna infame* prefigura il tipo di odierno racconto-inchiesta di ambiente giudiziario, che da Gide a Capote a Sciascia discende da rami ottocenteschi non ancora ben conosciuti. Oggi si potrebbe aggiungere il Solzenicyn di *Arcipelago Gulag*, da lui stesso definito come un «saggio di inchiesta narrativa»<sup>7</sup>.

In questa stessa direzione andavano alcune dichiarazioni di Nelo Risi che, come regista, realizzava una versione filmica del libro manzoniano proprio agli inizi degli anni Settanta, non rapportandosi al testo come ad un'opera del passato, ma cogliendone l'attualità, la sua forza nel presente. Risi definiva la *Colonna infame* una «cronaca senza respiro», «quasi un narrare [...] più giornalistico, meno affidato all'estro poetico»<sup>8</sup> e, nel volume che riproduceva tra l'altro la sceneggiatura del film, tornava a sostenere che il suo lavoro di regista si era basato sulla sostanziale fedeltà ad un testo con «un'evidenza storica» carica di attualità:

Per tornare al film, alle intenzioni seconde e più nascoste che in qualche modo presiedono a ogni spettacolo di un qualche impegno [...] voglio ribadire che non occorre distaccarsi dal modello manzoniano, da quella terribile realtà fattuale, per ottenere un'evidenza storica che si caricasse di attualità. È bastato andare incontro alle intenzioni dell'autore per ritrovare le contraddizioni vistose della società, i due pesi e le due misure della giustizia di classe, la degradazione delle istituzioni, la decadenza politica sotto il dominio della forza, la corruzione dei governanti, l'impiego di ogni mezzo lecito e illecito per venire delirantemente a capo di una calamità naturale, il mantenimento di un ordine feudale privilegiato e corrotto a spese di una popolazione già così decimata e atterrita, quel continuo fare violenza ai più

<sup>2</sup> A.R. Pupino, «Il vero solo è bello». *Manzoni tra Retorica e Logica*, Il Mulino, Bologna 1982, p. 5.

<sup>3</sup> G. Tellini, *Manzoni la storia e il romanzo*, Salerno, Roma 1979, p. 91.

<sup>4</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, in A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame*, Testo definitivo e prima redazione, a cura di R. Negri, Marzorati, Milano 1976, p. 35.

<sup>5</sup> Ivi, p. 48.

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

<sup>7</sup> Ivi, p. 45.

<sup>8</sup> Queste parole di Risi erano pubblicate nel numero di «Italianistica» uscito per il centenario manzoniano (vol. II, 1973, fasc. 1), citato da Negri (ivi, p. 52).

elementari sentimenti umani; o quell'uso sistematico della tortura per fiaccare il singolo, per degradarlo e strapparli al suo ancora inconscio collettivo [...]; o quel promettere l'impunità per avere dei nomi e così coinvolgere altri innocenti; e poi l'iniquità "individuale" dei giudici, quel volere a tutti i costi una confessione e non la verità, il "violare così apertamente e crudelmente ogni diritto" [...]<sup>9</sup>.

Partiamo dunque dalla *Colonna infame*. Utilizzando però la sua prima forma, quella ancora intitolata *Appendice Storica su la Colonna Infame*, che risale al 1823-1824 (siamo quindi all'interno del cantiere del *Fermo e Lucia*<sup>10</sup>). E questa scelta è legata principalmente a due fatti: l'*Appendice* lascia anche spazio a riflessioni sull'operazione che Manzoni sta compiendo nell'indagine-trasposizione dei verbali relativi ai processi contro gli untori; inoltre, essendo stata composta a ridosso della scoperta riguardante l'assurdità dei processi, conserva una meno dominata indignazione (e l'indignazione, lo vedremo, diviene una reazione necessaria per far nascere questo genere di scritture). Estrapolo allora dall'*Appendice* tre brevi passaggi.

Riportando (e raccontando) la confessione estorta a Guglielmo Piazza, che sotto tortura dichiara il falso, pronunciando come verità ciò che è menzogna, Manzoni insiste – anche dal punto di vista lessicale – sull'«orrore» della situazione:

Fanno orrore e compassione le strette, il bistento, i trovati di quel povero inventore, e ancor più orrore, e una più penosa compassione fa la gran contentatura di quei magistrati, i quali notavano seriamente le più assurde risposte, e domandavano nuovi schiarimenti d'una storia improvvisata con una incoerenza che dovrebbe scandalizzare la credulità d'un fanciullo<sup>11</sup>.

Alcune pagine dopo, Manzoni interrompe il racconto del processo e la trascrizione di passi della sentenza contro gli "untori" Piazza e Mora, per inserire una riflessione:

È una ributtante fatica il tradurre e lo scrivere quella sentenza. Ma ella è stata eseguita, importa quindi ch'ella sia conosciuta. E cui parrà che anche il leggerla sia fatica, e pur ributtante, pensi che le parole di essa che gli fanno più ribrezzo sono state incise sul marmo ed esposte in un pubblico monumento ad eterna memoria; pensi che è utile vedere per quali fatti gli uomini abbian creduto di poter domandare la ammirazione e la riconoscenza dei contemporanei e dei posterì; pensi che, se il ribrezzo è un dolore, il ribrezzo di ciò che è tristo, è anche una istruzione, e un esercizio morale<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> N. Risi, *La tortura come malattia del mondo*, in A. Manzoni, V. Pratolini, N. Risi, G. Scalia, *La Colonna Infame*, Introduzione di L. Sciascia, Cappelli, Bologna 1973, pp. 146-147.

<sup>10</sup> Sul legame tra *Appendice storica su la Colonna Infame* e *Fermo e Lucia* cfr. C. Ricciardi, *L'arte di dire il vero. Storia e romanzo dal «Fermo e Lucia» alla «Colonna Infame»*, in Ead., *Il «reale» e il «possibile». Dal «Carmagnola» alla «Colonna Infame»*, Le Monnier, Firenze 1990, pp. 119-187.

<sup>11</sup> A. Manzoni, *Appendice storica su la Colonna Infame*, a cura di E. Paccagnini, in Id., *Fermo e Lucia*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro, Mondadori, Milano 2002, p. 804. La parola «orrore», d'altra parte, ricorre anche in altri passaggi dell'*Appendice storica su la Colonna Infame* («[...] l'orrore che si prova il più forte è per coloro che scavavano a forza nel fondo del cuore d'uno sciaurato, e ne facevano uscire tanta perversità», ivi, p. 826) ed è presente nella *Storia della Colonna Infame*.

<sup>12</sup> Ivi, p. 830.

Nella parte conclusiva della *Colonna Infame*, infine, passando in rassegna i testi di storici e letterati che hanno raccontato la peste e i processi del 1630 accettando l'errore relativo agli untori e dando credito ai giudici, Manzoni rammenta anche («con dispiacere») «un insigne poeta... Giuseppe Parini». E il ricordo di Parini gli permette di svolgere una riflessione (ridimensionata fortemente nella versione definitiva della *Storia della Colonna Infame*, ma estesa per due pagine nell'*Appendice*) sul senso della poesia e della scrittura, respingendo con forza «quella intollerabile e tanto ripetuta sentenza: Che i poeti non la guardano tanto nel sottile; che essi hanno il privilegio di approfittare di tutte le credenze, di tutte le tradizioni che servono all'arte loro, senza esaminarle s'elle sieno vere o false»<sup>13</sup>. Gli scrittori «onesti» e «sensati» non devono mantenere gli uomini nell'errore, ma devono aprire «loro l'intelletto»:

E il poeta non vedrà che se nell'errore v'è un diletto qualunque, ve n'è uno più alto, più profondo, nella verità contraria, e che la facoltà del poeta è di sentirlo con vivezza, e di comunicarlo con potenza? E quand'anche non fosse così, quando egli non potesse servirsi del diletto che per corrompere, non dovrebbe egli piuttosto rinunciare ad un'arte allora colpevole e obbrobiosa? E il poter far danno, dovrebbe riguardarlo come un privilegio? Nò, nò, ripigliatevi questo privilegio; i poeti non debbono saper che farsene<sup>14</sup>.

Questi tre passaggi della *Colonna Infame* contengono le parole (e – ovviamente – i capisaldi concettuali) che stanno alla base del vocabolario della scrittura civile. In maniera sintetica e ricapitolando:

– Il racconto-inchiesta di Manzoni scaturisce dall'«orrore» per una situazione (Tellini ha scritto giustamente che dall'orrore «è scattata l'investigazione dello scrittore»<sup>15</sup>), da una stortura, dall'aver ritrovato (e la parola, contenuta in una dichiarazione resa al tribunale di Milano nel 1830, resterà – come torneremo a sottolineare – gravida di significati anche nel nostro secolo) una «impostura»<sup>16</sup>, un caso esemplare di sopraffazione da parte del potere;

– Di fronte all'«orrore» e all'ingiustizia lo scrittore non resta indifferente, non chiude gli occhi, non sceglie la strada dell'evasione, ma reagisce con indignazione, consapevole del peso che le parole hanno;

– Il racconto dell'«orrore» ha una funzione morale: si racconta per non dimenticare (e la scrittura, allora, restaura una storia, utilizza i documenti cucendoli insieme, colmando i vuoti, dando un senso a frammenti di verità), ma si racconta anche per instillare, nei lettori, il desiderio della verità e della giustizia;

– La funzione del poeta non è quindi quella di intrattenere, di dilettere senza preoccuparsi di raccontare il vero o il falso: la *Colonna infame* parla agli intelletti, stimola la riflessione, si schiera contro l'errore e dalla parte della verità e della giustizia, è consapevole della forza della scrittura<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, p. 884.

<sup>14</sup> Ivi, p. 885.

<sup>15</sup> G. Tellini, *Manzoni la storia il romanzo*, cit., p. 103.

<sup>16</sup> A. Manzoni, *Appendice storica su la Colonna Infame*, cit., p. 846.

<sup>17</sup> Tra le riflessioni che riguardano il senso della scrittura, introdotte dopo aver citato i versi di Parini che accettano la versione del potere e della giustizia nei confronti degli untori, Manzoni annotava anche queste

Sono queste parole e questi concetti che fanno della *Colonna Infame* un testo fondamentale nella storia della scrittura civile, sia nei casi in cui si fa esplicito riferimento alle pagine sui processi agli untori scritte da Manzoni, sia nei casi in cui – senza considerare l'esempio dell'autore dei *Promessi sposi* – si sceglie la strada della scrittura di denuncia e di testimonianza. A questo secondo gruppo appartengono, per esempio, due libri di fondamentale importanza come *Sull'Oceano* di Edmondo De Amicis (1889) e *Se questo è un uomo* di Primo Levi (1947): il libro-inchiesta sul fenomeno dell'emigrazione che sconvolgeva l'Italia di fine Ottocento e che De Amicis sceglieva di osservare dal vero, di documentare e di far conoscere – dimostrando, per utilizzare il titolo di un libro di David Shields, *fame di realtà*<sup>18</sup> –; e il racconto-testimonianza sull'inferno del lager, scritto con l'urgenza di far conoscere, sotto l'imperioso impulso del dovere (morale e intellettuale) di far sapere<sup>19</sup>.

Non mancano tuttavia scrittori che si sono esplicitamente ricollegati al modello manzoniano. Dino Buzzati pubblica nel dicembre 1962 una dramma in due parti intitolato *La Colonna Infame*, che mette in scena – introducendo anche elementi tratti da *I promessi sposi* – le persecuzioni e i processi nei confronti degli untori<sup>20</sup>. Il caso più importante di manzonismo (e di manzonismo legato all'autore del libro sui processi celebrati a Milano nel 1630) è tuttavia rappresentato, nel corso del Novecento, da Leonardo Sciascia, che ha contribuito (con i suoi libri – che contengono dichiarazioni di “debiti” nei confronti della *Colonna Infame* – ma anche introducendo, nel 1973, un volume che raccoglieva materiali intorno alle riletture contemporanee – in chiave letteraria e cinematografica – di questo libro e ripubblicandolo poi con Sellerio, nel 1981<sup>21</sup>) a rafforzare la fortuna contemporanea del testo di Manzoni, creando un vero e proprio asse Manzoni-Sciascia, al quale si è ricollegato, per esempio, Andrea Camilleri. Camilleri ha fatto riferimento più volte al suo legame con la *Colonna Infame*, nell'articolo *I Promessi Birrai di Preston* (una lettera-aperta a Manzoni<sup>22</sup>) o in alcune interviste<sup>23</sup>; e nel 1984 ha pubblicato il manzoniano-sciasciano *La strage dimenticata*, che ruota attorno a parole-dichiarazioni di poetica come, appunto, «dimenticata» (con la scrittura che deve – di conseguenza – contribuire a restaurare una storia perché venga ricordata), «dignità umana calpestata dal potere» (una ennesima «impostura») e «ingiustizia»<sup>24</sup>.

---

parole: «E non istate a dire, per amor del cielo, che i poeti non producono quei tristi effetti, perché le parole loro non si prendono sul sodo, non si cerca in esse una norma di pensare, ma un mero diletto» (ivi, p. 885).

<sup>18</sup> D. Shields, *Fame di realtà*, Prefazione di S. Salis, Fazi, Roma 2010 (titolo originale: *Reality Hunger. A Manifesto*).

<sup>19</sup> Su questo allargamento di orizzonti riguardante la non fiction cfr. anche l'inchiesta *La letteratura di non fiction in Italia*, a cura di Davide L. Malesi, in «Origine», [www.rivistaorigine.it](http://www.rivistaorigine.it)

<sup>20</sup> D. Buzzati, *La Colonna Infame. Dramma in due parti*, in «Il Dramma», dicembre 1962, pp. 36-61.

<sup>21</sup> L. Sciascia, *Introduzione*, in A. Manzoni, V. Pratolini, N. Risi, G. Scalia, *La Colonna infame*, cit.

<sup>22</sup> «E che dire della tua *Storia della Colonna infame* che a me (e a qualche altro delle parti mie, come esempio un tale Sciascia) ha insegnato a ragionare e a capire?» (A. Camilleri, *I Promessi Birrai di Preston*, in «La Stampa», 8 ottobre 2000).

<sup>23</sup> «Apprezzo molto anche Manzoni, soprattutto quello della Colonna infame, testo fondamentale che mostra come dovrebbero comportarsi gli scrittori nei confronti della storia e dell'ingiustizia» (F. Gambaro, *Grande festa a Tindari*, in «Diario della settimana», 10 marzo 2000).

<sup>24</sup> Su questo cfr. in modo particolare E. Paccagnini, *Il Manzoni di Andrea Camilleri*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Introduzione di A. Buttitta, Sellerio, Palermo 2004, pp. 111-137.

2. Il manzonismo di Sciascia costituisce un capitolo fondamentale nella storia dello scrittore siciliano e nell'idea stessa di letteratura alla quale consacra il suo impegno l'autore di Racalmuto. Nell'impossibilità di ricostruire questo capitolo in maniera completa, ci limitiamo a ripercorrerne tre tappe fondamentali, legate a tre diversi libri.

Nel 1964 esce *Morte dell'inquisitore*, il racconto-saggio dedicato a fra Diego La Matina che, nel 1600, più volte imprigionato e torturato dal Sant'Uffizio palermitano, riesce a colpire e ad uccidere, con i ceppi che ha alle mani, l'inquisitore. L'ipotesi che Sciascia avanza (perché il libro ha la funzione di restaurare una vicenda per tentare di giungere – illuministicamente – alla verità) è che l'eresia di fra Diego «fosse più sociale che teologica»<sup>25</sup>: il sacerdote vittima delle autorità religiose era ispirato, nella sua predicazione e nella sua azione quotidiana, da un Vangelo di giustizia, di libertà, di uguaglianza; ebbe il “torto” di agitare «il problema della giustizia nel mondo in un tempo sommamente ingiusto»<sup>26</sup>. Sciascia, con *Morte dell'inquisitore*, recupera una storia che diventa esemplare, come il suo protagonista, un frate che riesce a sfidare l'arroganza del potere, finendo per essere decapitato, ma dopo aver ucciso colui che incarna l'ingiustizia e a la sopraffazione. È (per usare l'immagine che Sciascia avrebbe adoperato in *Porte aperte* a proposito del giudice che si batte contro la pena di morte) un «piccolo uomo» ma grande di una grandezza morale: «Diego La Matina afferma la dignità e l'onore dell'uomo, la forza del pensiero, la tenacia della volontà, la vittoria della libertà»<sup>27</sup>. Non stupisce quindi che Sciascia, in queste pagine in cui – secondo il modello manzoniano – attinge a documenti storici e riporta estratti di verbale del processo contro fra Diego, ricordi in maniera esplicita la *Storia della colonna infame*. Fra Diego potrebbe essere un protagonista del libello manzoniano: vive sulla propria pelle l'ingiustizia e la tortura, condivide – nella ricostruzione di Sciascia – il dilemma tra le due opposte bestemmie inserito nella versione finale della *Storia*, «negar la Provvidenza, o accusarla», scegliendo la strada dell'accusa e non della negazione:

E par facile poter formulare l'ipotesi che dalla rivolta contro l'ingiustizia sociale, contro l'iniquità, contro l'usurpazione dei beni e dei diritti, egli sia pervenuto, nel momento in cui vedeva irrimediabile e senza speranza la propria sconfitta, e identificando il proprio destino con il destino dell'uomo, la propria tragedia con la tragedia dell'esistenza, ad accusar Dio. Non a negarlo, ma ad accusarlo. E vien fatto di ricordare quel passo della *Storia della colonna infame* in cui Manzoni dice che *cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla*. E si consideri che quella realtà che Manzoni stava scrutando nelle carte del processo agli untori fra Diego l'aveva sofferta nella carne e nella mente, per anni<sup>28</sup>.

Nel 1986 Sciascia pubblica *La strega e il capitano*. Il punto di partenza per questo libro è rappresentato da *I promessi sposi*, capitolo XXXI, là dove Manzoni

<sup>25</sup> L. Sciascia, *Morte dell'Inquisitore*, in Id., *Opere. Volume II: Inquisizioni-Memorie-Saggi, Tomo I: Inquisizioni e Memorie*, a cura di P. Squillacioti, Adelphi, Milano 2014, p. 207.

<sup>26</sup> Ivi, p. 235.

<sup>27</sup> Ivi, p. 219.

<sup>28</sup> Ivi, p. 235.

accenna a «una povera infelice sventurata» che il profetico Lodovico Settala «cooperò a far torturare, tagliare e bruciare»<sup>29</sup>. Questa persona anonima, che occupa due righe del romanzo manzoniano, prende un nome grazie a Sciascia e la sua storia – che è la storia di una ingiustizia: o della giustizia ingiusta, come Sciascia amava ripetere – viene finalmente raccontata, attingendo all’incartamento processuale. È qui che, riferendosi alla *Storia della Colonna Infame*, Sciascia certifica il legame che tutta la sua scrittura ha con questo testo. Lo scrittore siciliano cita tra parentesi un periodo della *Colonna Infame*, aggiunge che quelle parole le «dice il Manzoni nella *Storia della colonna infame*» e introduce (sempre all’interno della parentesi, a sottolineare come negli spazi “marginali”, negli incisi, nelle incidentali, possano annidarsi nuclei importanti di riflessione sciasciana) una frase che assume uno straordinario valore: la *Storia della colonna infame* «alla quale mai ci stancheremo di rimandare il lettore, e per tante ragioni: che sono poi quelle per cui scriviamo e per come scriviamo»<sup>30</sup>. *Per cui scriviamo e per come scriviamo*: la *Colonna Infame* come punto di riferimento per una idea della scrittura e della sua funzione politica, ma anche come modello di stile, come testo esemplare nella direzione di una prosa tesa verso il recupero della verità, essenziale, lucida, ragionativa, consequenziale, capace di incidere, affilata. Illuministica, potremmo aggiungere: e se la *Colonna infame* aveva come punto di riferimento anche *Dei delitti e delle pene*, del nonno materno Cesare Beccaria<sup>31</sup>, la scrittura civile di Sciascia mantiene questa tensione verso la verità, guarda agli intellettuali del Settecento francese come a modelli, non rinuncia a conservare la luce della ragione – solo appannata da un pirandellismo innato e, al tempo stesso, epocale, che stende la sua ombra di caos e inquietudine sulle indagini dello scrittore.

*L'affaire Moro* esce nel 1978, pochi mesi dopo l’assassinio del Presidente della Democrazia Cristiana. Ed è un libro dettato dall’indignazione, come Sciascia avrebbe confessato a Davide Lajolo:

In quanto al caso Moro: io sono stato sempre dell’opinione che non si poteva salvare. Non ho firmato, infatti, l’appello di Lotta Continua per le trattative. Quel che mi ha indignato, e mi ha fatto scrivere un libro che sarà (lo dico al di là della modestia e dell’immodestia) sempre più vero, sempre più importante, è stata l’operazione da regime, e complice quasi totalmente la stampa, di farlo diventare un altro, un uomo che non sapeva quel che dicesse, un uomo che aveva soltanto paura<sup>32</sup>.

*L'affaire Moro* si apre nel nome di Pasolini e del Pasolini corsaro, che il 1° febbraio 1975 ha pubblicato sul «Corriere della Sera» quello che è ricordato come *L’articolo delle lucciole*. Sciascia-Pasolini: un’altra storia che ci porterebbe lontani, fatta di incontri e di divergenze, di vicinanze e di lontananze; un rapporto tra due intellettuali che hanno in comune il principio cardine della scrittura civile, l’urgenza di misurarsi con la realtà circostante, tentando di capirla e stabilendo – da poeti – connessioni e nessi, come avrebbe sottolineato sempre Pasolini in *Che cos’è questo golpe*, pubblicato sul «Corriere

<sup>29</sup> L. Sciascia, *La strega e il capitano*, ivi, p. 776.

<sup>30</sup> Ivi, p. 820.

<sup>31</sup> R. Negri, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, cit., p. 31.

<sup>32</sup> L. Sciascia-D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, Sperling & Kupfer, Milano 1981, p. 31.

della Sera» il 14 novembre 1974 e poi divenuto *Il romanzo delle stragi*: «Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero»<sup>33</sup>.

3. Questa citazione da *Il romanzo delle stragi* e il libro dello scrittore di Racalmuto sull'assassinio di Moro consentono di aggiungere un ulteriore tassello al nostro ragionamento, di individuare un altro pilastro della scrittura civile nel ponte che collega Manzoni e Sciascia. È un pilastro perfino ovvio: quello rappresentato da *L'affaire Dreyfus* di Émile Zola e dal sistema di scritti, pubblicati tra il novembre del 1897 e il dicembre del 1900, che sono poi stati raccolti nel volume *La vérité en marche* edito nel 1901. Gli interventi di Zola in difesa dell'ufficiale ebreo accusato di tradimento sono divenuti un punto di riferimento obbligato tutte le volte che si parla di "impegno civile" dello scrittore: non appare quindi un caso che Pasolini e Sciascia (due intellettuali che Antonio Tabucchi avrebbe unito nella dedica della sua riflessione relativa al ruolo dello scrittore nella società, *La gastrite di Platone*), a questi scritti zoliani si ricolleghino: sia nello spirito, nell'idea generale di rapporto necessario e costante tra scrittore e realtà, sia da un punto di vista stilistico e linguistico, il primo costruendo l'articolo *Il romanzo delle stragi* intorno all'anafora «Io so» che rimanda al «J'accuse» ripetuto otto volte su «L'Aurore» del 13 gennaio 1898 da Zola, il secondo recuperando nel titolo del libro su Moro la parola *affaire* che immediatamente lo mette in relazione con la vicenda Dreyfus e con gli articoli e gli interventi zoliani.

Ma non basta. Perché sulla strada degli *affaires* che lo scrittore deve raccontare, attorno ai quali il poeta ha il dovere di prendere posizione, ritroviamo anche Manzoni che, nella premessa all'*Appendice su la Colonna Infame* – e quindi nella prima versione della storia degli untori, quella meno letta ma anche quella, lo torniamo a ripetere, che contiene maggiori spunti per una riflessione sulla scrittura civile e sulla non-fiction – definiva la vicenda dei processi, delle torture e delle condanne a morte contro gli untori uno «sciauratissimo affare»<sup>34</sup>. Da *affaire* ad *affaire*, dagli untori a Moro passando per Dreyfus.

Né questo rappresenta l'unico anello di congiunzione linguistica tra Manzoni, Zola e Sciascia. Si viene formando un vero e proprio vocabolario della scrittura civile, fatto di poche parole che ritornano. E sono le parole che già abbiamo individuato nella *Colonna Infame* all'inizio di questo itinerario e che ritroviamo, tutte, negli scritti di Zola. L'«orrore» di una situazione e l'«indignazione» che impone di non rimanere in silenzio. È un sistema di orrori, quello che Zola vuole denunciare:

Et nous avons vu surtout ceci – car au milieu de tant d'horreurs il doit suffire de choisir la plus révoltante – nous avons vu la presse, la presse immonde continuer à défendre un officier français, qui avait insulté l'armée et craché sur la nation<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Prefazione di A. Berardinelli, Garzanti, Milano 2009, p. 89.

<sup>34</sup> A. Manzoni, *Appendice storica su la Colonna Infame*, cit., p. 798.

<sup>35</sup> É. Zola, *L'affaire Dreyfus. La vérité en marche*, Bibliothèque-Charpentier, Paris 1901, p. 30.

L'indignazione dello scrittore francese è suscitata in maniera particolarmente forte dal servilismo dei giornali: «[...] toute une presse immonde que je ne puis lire sans que mon coeur se brise d'indignation»<sup>36</sup>; ma resta comunque la molla necessaria per prendere la parola, come hanno sottolineato anche Pasolini («senza indignazione sarebbe impossibile parlarne», scrive in una delle *Lettere luterane*<sup>37</sup>) e Tabucchi (che, introducendo *Il sogno dei diritti umani* di Antonio Cassese, scrive tra l'altro: «Come lui non ho mai smesso di indignarmi [...]»<sup>38</sup>). Orrore e indignazione obbligano anzi ad intervenire con un tono di voce forte, innalzando i decibel della parola scritta. Se Sciascia aveva parlato, per alcuni anni, quasi sommessamente, una volta ucciso Pasolini si sente in dovere di alzare il tono della voce, quasi per completare il vuoto lasciato, per dare a una sola voce la forza di due: «Dicevamo quasi le stesse cose, ma io sommessamente. Da quando non c'è lui mi sono accorto, mi accorgo, di parlare più forte. Non mi piace, ma mi trovo involontariamente a farlo»<sup>39</sup>. La parola dello scrittore e del poeta che vuole denunciare diventa gridata. Lo sapeva bene Dante, che – allorché deve far definite dal trisavolo Cacciaguida la sua *Commedia* – adoperava proprio la parola «grido». Saranno, quelli danteschi, versi coraggiosi, che non temeranno di dispiacere a qualcuno, che suoneranno con forza contro le ingiustizie e contro gli abusi del potere. Proprio per questo assomiglieranno a un forte vento minaccioso per i più potenti:

Ma nondimen, rimossa ogni menzogna,  
tutta tua vision fa manifesta;  
e lascia pur grattar dov'è la rogna.  
Ché se la voce tua sarà molesta  
nel primo gusto, vital nodrimento  
lascerà poi, quando sarà digesta.  
Questo tuo grido farà come vento,  
che le più alte cime più percuote;  
e ciò non fa d'onor poco argomento<sup>40</sup>.

«La vérité», insieme a «la justice», sono gli altri termini del dizionario dell'impegno civile dello scrittore, in Zola non meno che in Manzoni e Sciascia. Anche in *L'affaire Dreyfus. La vérité en marche* sono proprio queste due parole, e i concetti ad esse indissolubilmente legati, che costituiscono l'asse portante di ogni pagina, la tensione verso la quale deve indirizzarsi la scrittura che sia animata da una spinta morale. Due parole (e due principi) che Zola, tra Manzoni e Sciascia, sottolineava fin dal primo articolo uscito su «Le Figaro» il 25 novembre 1897:

<sup>36</sup> Ivi, p. 20.

<sup>37</sup> P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, p. 175. Pasolini utilizza questa frase rispondendo ad Alberto Moravia che gli ha rimproverato una ingenua indignazione contro il consumismo: «Se [...] egli mi rimprovera un'ingenua indignazione contro il consumismo italiano, allora egli ha torto. Perché senza indignazione sarebbe impossibile parlarne».

<sup>38</sup> L'introduzione, che apre A. Cassese, *Il sogno dei diritti umani*, a cura di P. Gaeta, Feltrinelli, Milano 2008, si può leggere in A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Feltrinelli, Milano 2013 (la citazione è a p. 49).

<sup>39</sup> L. Sciascia-D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, cit., pp. 68-69.

<sup>40</sup> *Paradiso XVII*, 127-135.

C'est une intelligence solide et logique qui peu à peu va être conquise par l'insatiable besoin de la vérité. Rien n'est plus haut, rien n'est plus noble, et ce qui s'est passé chez cet homme est un extraordinaire spectacle, qui m'enthousiasme, moi dont le métier est de me pencher sur les consciences. Le débat de la vérité pour la justice, il n'y a pas de lutte plus héroïque<sup>41</sup>.

Orrore e indignazione stanno alla base della scrittura che si schiera dalla parte della verità e della giustizia e contro l'arroganza del potere, contro l'«impostura». Anche su questa parola si registra una importante convergenza. Sciascia ha dedicato l'intera sua vita e la propria esperienza di scrittura a denudare le imposture, a denunciarle; Manzoni, alle prese con i verbali riguardanti l'interrogatorio al Padilla, trascriveva anche queste parole di difesa: «*Io mi marauiglio molto, replicò il Padilla, ch'il Senato sij venuto a risoluzione così grande, vedendosi che questa è una mera impostura, et falsità fatta non solo a me, ma alla giustizia istessa*»<sup>42</sup>. E Zola, in uno scritto della costellazione Dreyfus in cui ricapitola in maniera sintetica le tappe dell'intera vicenda politico-giudiziaria, torna ad usare questo termine:

[...] l'attitude extraordinaire du ministère dans l'affair Dreyfus, son silence, son embarras, la mauvaise action qu'il commet en laissant le pays agoniser sous l'imposture, lorsqu'il avait charge de faire lui-même la vérité<sup>43</sup>.

## Bibliografia

- Buzzati, Dino. 1962. *La Colonna Infame. Dramma in due parti*, in «Il Dramma».
- Negri, Renzo. 1976. *Il romanzo-inchiesta del Manzoni*, in A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame*. Testo definitivo e prima redazione, a cura di R. Negri. Milano: Marzorati
- Paccagnini, Ermanno. 2002. *Nota critico-filologica: la «Colonna Infame»*, in A. Manzoni, *Fermo e Lucia*. Saggio introduttivo, revisione del testo e commento a cura di S.S. Nigro, con la collaborazione di E. Paccagnini per la «Appendice storica su la Colonna Infame». Milano: Mondadori.
- Pupino, A. R. 1982. «*Il vero solo è bello*». *Manzoni tra Retorica e Logica*. Bologna: Il Mulino.
- Pasolini, Pier, Paolo. 1976. *Lettere luterane*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier, Paolo. 2009. *Scritti corsari*, Prefazione di A. Berardinelli. Milano: Garzanti.
- Risi, Nelo. 1973. *La tortura come malattia del mondo*, in A. Manzoni, V. Pratolini, N. Risi, G. Scalia, *La Colonna Infame*. Introduzione di L. Sciascia. Bologna: Cappelli.
- Sciascia, Leonardo, Lajolo, Davide. 1981. *Conversazione in una stanza chiusa*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Sciascia, Leonardo. 2014. *Morte dell'Inquisitore*, in Id., *Opere. Volume II: Inquisizioni-Memorie-Saggi, Tomo I: Inquisizioni e Memorie*, a cura di P. Squillaciotti. Milano: Adelphi.
- Shields, David. 2010. *Fame di realtà*. Prefazione di S. Salis. Traduzione di Marco Rossari. Roma: Fazi.
- Tabucchi, Antonio. 2013. *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi. Milano: Feltrinelli.
- Tellini, Gino. 1979. *Manzoni la storia e il romanzo*. Roma: Salerno
- Zola, Émile. 1901. *L'affaire Dreyfus. La vérité en marche*, Paris : Bibliothèque-Charpentier.

<sup>41</sup> É. Zola, *L'affaire Dreyfus. La vérité en marche*, cit., p. 5.

<sup>42</sup> A. Manzoni, *Appendice storica su la Colonna Infame*, cit., p. 846.

<sup>43</sup> É. Zola, *L'affaire Dreyfus. La vérité en marche*, cit., p. 66.

Asteria CASADIO  
(Università di Roma Tor Vergata)

## Un nuovo canone teatrale di inizio Novecento. La sceneggiata napoletana: un inedito di Bracco e Russo

**Abstract: (New Theatrical Canon of the Early Twentieth Century. The “Sceneggiata napoletana”:** an Unpublished Text by Bracco and Russo) The “Sceneggiata napoletana” was born after the defeat of Caporetto and theaters of varieties’ closing. It was a genre where the experiences of farce, vaudeville, “macchietta” and chantant café converge. The study analyzes the prodromes of a true canon, its initial moment, and the contribution given to it by the collaboration born between the neapolitan poet Ferdinando Russo and the actor Nicola Maldacea. The writer created for him the genre of the “macchietta” where real acts with songs and dialogues derived from. A particularly significant example is an unpublished farce of the famous comedian Roberto Bracco and Ferdinando Russo.

**Keywords:** Theatrical canon, Twentieth century, Neaple, “sceneggiata”, unpublished text.

**Riassunto:** La sceneggiata napoletana, nata dopo la disfatta di Caporetto e la chiusura dei teatri di varietà, è un genere in cui confluiscono le esperienze della farsa, del *vaudeville*, della macchietta, del *café chantant*. Lo studio analizza i prodromi di quello che diventò un vero canone teatrale, il momento iniziale di formazione tra i due secoli, e l’apporto dato ad esso dalla collaborazione tra il poeta Ferdinando Russo e l’attore Nicola Maldacea, per il quale lo scrittore creò il genere della macchietta da cui derivarono atti unici in cui si intervallavano canzoni e dialoghi. Un esempio significativo è costituito da una farsa, sinora inedita, del celebre commediografo Roberto Bracco e di Ferdinando Russo.

**Parole chiave:** canone teatrale, Novecento, Napoli, sceneggiata, inedito.

L’opera *Filippo e ’o panaro* di cui sono autori Roberto Bracco<sup>1</sup> e Ferdinando Russo<sup>2</sup> può essere considerata un esperimento anticipatorio o una sorta di *trait d’union* con la futura sceneggiata napoletana. Conservato presso la Biblioteca nazionale di Napoli,<sup>3</sup> il manoscritto, rimasto sino ad ora inedito, si presenta come un fascicolo rilegato composto da diciotto carte scritte in corsivo *recto* e *verso*, con copertina di cartoncino marmorizzato. In calce alla prima carta si trovano scritti il titolo dell’opera, il sottotitolo *Farsa vaudeville in un atto*, i nomi dei due autori e quello del Maestro che ha musicato il testo, Vincenzo Valente.

In basso la data: Napoli 20 marzo 1998. Seguono, alla c. 2, personaggi ed interpreti tra cui spicca il nome di Nicola Maldacea. Le parti secondarie sono affidate

<sup>1</sup> Roberto Bracco (1961-1943) fu giornalista, novelliere ed autore drammatico. Più volte candidato al Nobel, trionfò sui palcoscenici italiani ed esteri. Deputato del governo amendoliano, non volle mai piegarsi alle lusinghe del regime e fu condannato ad un ostracismo spietato. Sulla sua opera di intellettuale e di autore drammatico fu fatto scendere il silenzio e Bracco morì povero e malato.

<sup>2</sup> Ferdinando Russo (1966-1927) fu giornalista, poeta, e scrittore di canzoni tra cui la celeberrima *Scetate* del 1887 con cui raggiunse la notorietà. Da sempre visto come rivale di Salvatore Di Giacomo, descrisse i disagi delle classi più deboli, indagando sulla malavita e sulla prostituzione, ricavandone persino l’accusa di offesa alle istituzioni. Per Nicola Maldacea inventò il genere della “macchietta”.

<sup>3</sup> Catalogazione: Lucchesi Palli, ms. L. P. 931.

ad attori brillanti, mentre il personaggio femminile è interpretato da Miranda Cleo, soubrette che nel 1923 sposò Gustavo De Marco, l'attore che maggiormente ispirò la grande maschera di Totò.<sup>4</sup>

Secondo una locandina conservata presso la stessa biblioteca,<sup>5</sup> l'opera fu rappresentata, forse per la prima volta, il 20 aprile 1900 al Teatro Umberto di Napoli.

La storia vede protagonista Nicolino che, scoperto in casa del Sindaco Cavaliere Coccozza dal brigadiere e dalla guardia municipale, che si contendono il primato dell'arresto, si finge ladro per non rivelare il suo rapporto con Bianchina, moglie giovane e insoddisfatta del Cavaliere. Tuttavia, ben presto, la beffa viene scoperta ma non sarà Nicolino a pagare in quanto, a sua volta, il Sindaco, per un errato scambio di fotografie, si rivela essere amante della serva di famiglia. Ella è, però, già promessa sposa del brigadiere e fidanzata alla guardia municipale che, presi dall'ira, chiudono l'atto rotolandosi a terra secondo un finale che ricorda molto l'opera dei pupi.

L'intreccio non si discosta, dunque, dai dettami canonici della farsa, dalla volontà di strappare un sorriso senza pensieri al pubblico in sala, con la rappresentazione di personaggi figli di un realismo di facciata in abiti grotteschi. I personaggi, sebbene non siano esenti dal *surplus* buffonesco tipico della farsa, hanno tutte le caratteristiche del genio di Bracco<sup>6</sup> arricchito dal sorriso popolare di Ferdinando Russo. La triangolazione formata da Bianchina, Nicolino ed il Sindaco, sembra essere molto simile al nocciolo di tanta parte del teatro borghese rivestito di un'audacia farsesca e del finale aprosdoketico in cui tutti i personaggi si trovano legati dallo stesso filo. Nicolino, ladro all'apparenza, è frutto di tutta quella casistica, quasi boccacciana, che vede le simpatie del pubblico catturate dall'intelligenza, per quanto giocata ai danni di chi, da principio, sembra essere l'unico beffato, il Cavaliere Coccozza, e che si rivela, invece, poi, a sua volta, marito fedifrago. Non c'è innocenza in *Filippo e 'o panaro*: lo spettatore viene catturato da una sorta di catena che lega personaggi e situazioni e che, ben nascosta dalla risata, secondo i dettami della farsa, rivela, invero, anche una riflessione più precipua su ruoli, verità e colpe.

Nota è la fruttuosa collaborazione tra Ferdinando Russo e Vincenzo Valente, cui si debbono canzoni indimenticabili come *Serenata a Pusillico*, così come l'enorme quantità di soggetti che Russo scrisse per Maldacea, inventando per lui il genere della 'macchietta', spesso avvalendosi delle musiche di Valente: basti ricordare, tra le altre, *L'elegante* e *Pozzo fa 'o prevete*. Si trattava di operazioni di sicuro successo, anche economico, che generarono un sodalizio stabile nel quale rientra anche la stesura di *Filippo e 'o panaro*.

Un antecedente particolare nella creazione della tipologia di quei testi che fecero da precursori alla sceneggiata vera e propria vide per protagonista lo stesso Maldacea che "nel 1896 sollecitato dal successo riportato con la macchietta 'O bizzuoco fauzo,

<sup>4</sup> Cf. Bispuri, Ennio 2000. *Vita di Totò*, Roma, Gramese editore, p. 45.

<sup>5</sup> Catalogazione: Lucchesi Palli Loc. Teatr. A.1.(341-342).

<sup>6</sup> Il tema dell'equivoco, del resto, sembra essere campo privilegiato dell'opera di Bracco che vi ricorse anche sapientemente sia su tema drammatico che comico: si pensi, a titolo di esempio a *L'Infedele* che ne percorre l'aspetto più brillante, come a *I pazzi*, fondato interamente non solo sul dubbio ma anche su uno scambio di ruoli tra salvatore e salvato: il drammaturgo, dunque, anche nel gettare le basi della farsa non fece altro che seguire il  *cliché*  previsto dal genere, arricchendolo di un tema che gli era e gli sarebbe stato caro.

chiese agli autori, Pasquale Cinquegrana e Giuseppe De Gregorio, di farne un atto unico. Ne venne fuori un bozzetto comico che, nello stesso anno, Maldacea recitò al salone Margherita insieme ad Amelia Faraone ed al buffo Giulio Alfieri” (Del Bosco 2002, 116ss). Nel testo vennero inseriti duetti e canzoni composti appositamente per quell’opera. Uguale procedimento fu adottato dallo stesso Cinquegrana e proprio da Valente nell’ampliare la macchietta di *Don Saverio*. Anche Bracco aveva scritto un’opera appositamente per Maldacea<sup>7</sup> e per Amelia Faraone: *Dopo il veglione o viceversa*, scherzo comico per *café-chantant*<sup>8</sup>, musicato dal Maestro Umberto Mazzone e rappresentato, per la prima volta, al Salone Margherita, nel 1983. L’intera vicenda, fondata su un brillante scambio di ruoli e di sessi tra un lui e una lei, si gioca su duetti e apostrofi in versi molto simili alle brevi canzoni musicali che colorano *Filippo e ’o panaro*.

Si tratta di sperimentazioni ponte tra un genere che vide poi confermarsi tutte le caratteristiche già portate in scena, in un momento in cui, come si è visto nel caso di *Filippo e ’o panaro*, vi era una confusione terminologica tra generi diversi quali ad esempio, appunto, la farsa e il *vaudeville*. Infatti se la farsa è dominata dall’ingiustizia, nel *vaudeville* regna l’errore; a far da filo conduttore è il susseguirsi di peripezie cui è sottoposto il personaggio principale e non vi è lo scopo di trasmettere una morale; ecco perché un *vaudeville* non può essere mai tragico; la farsa, di contro, mette in scena dei personaggi umani e il loro dramma quotidiano, ed ha quasi sempre un risvolto propriamente drammatico, un sottofondo agrodolce che permette al pubblico di individuare l’ingiustizia insita in essa. La *pochade*, in Italia, andò, invece, progressivamente ad indicare il *vaudeville* senza musica, per distinguere tale genere dal *vaudeville* intervallato da canti<sup>9</sup>.

Due furono gli episodi cardine che diedero avvio alla sceneggiata come si è poi canonizzata e come oggi è conosciuta: nel 1916 venne pubblicata la canzone *Pupattella* di Libero Bovio dalla quale nacque la prima sceneggiata ad opera dell’autore Domenico Romano; fondamentale, tuttavia, fu la compagnia Cafiero-Marchiatelo-Diaz che la sera del 17 settembre 1919 interpretò al teatro Olimpia di Palermo *Surriento gentile*, primo esempio di “scene sulle canzoni” da cui la canzone sceneggiata. Il gioielliere De Rosa, entusiasta della sperimentazione, formò dunque, a sue spese, la compagnia “Napoli Canta” imperniata su Cafiero e Fumo. Essa divenne dunque la Cafiero-Fumo che ebbe con sé tutti attori provenienti dal varietà e che mise in scena, dopo pochi mesi, al teatro Moderno di Torre Annunziata lo stesso lavoro ma, questa volta, accompagnato da sfarzosa messinscena.

Da non sottovalutare anche l’apporto dato, anzitempo, da Eduardo Scarpetta, re delle *pochades* francesi riviste per la scena partenopea, che con la commedia *Lu Cafè Chantant* del 1893, portò in scena, in una sorta di meta teatro *ante litteram*, tutta la

<sup>7</sup> Sottolinea Pasquale Iaccio in *L’Intellettuale intransigente* (Napoli, Guida, 1992, p. 168) come tra l’attore e Roberto Bracco vi fosse anche un legame umano, tenuto in vita persino dopo che il drammaturgo divenne invisibile al Regime: «Nicola Maldacea, interprete di tanta parte del teatro brillante bracciano, si procurò un’inchiesta della polizia solo per avergli augurato una pronta guarigione».

<sup>8</sup> Bracco, Roberto 1905. *Dopo il Veglione o viceversa* in *Teatro*, vol. I, Milano, Sandron.

<sup>9</sup> Altri esempi di teatro europeo che comprendevano musica e testi e che avevano stessa caratterizzazione e ambientazione della sceneggiata furono la *Zarzuella* spagnola dalla cui esperienza venne fuori anche il celeberrimo tenore Plácido Domingo e la *Ballad opera* inglese di cui è un esempio anche *L’opera da tre soldi* di Bertold Brecht.

variegata casistica dei numeri di varietà ed accompagnò la rappresentazione scenica con canzoni create per l'occasione. Se l'opera era stata pensata in aperta polemica con tali forme di spettacolo che avevano posto in crisi i teatri di prosa, l'abbinamento col cantato non può che riflettere il gusto di un'epoca in mutamento.

La sceneggiata si impose, dunque, nel primo dopoguerra, subito dopo la disfatta di Caporetto, quando lo stato italiano, disgustato dagli spettacoli triviali e dalle scenette a doppio senso, impose la censura e forti tasse agli spettacoli di varietà. Negli anni successivi, inoltre, il Regime non solo osteggiò le piccole compagnie girovaghe, ma desiderò soprattutto opporsi all'improvvisazione, cioè a quei testi che favorivano un'idea di spettacolo come pura occasione di svago e di divertimento<sup>10</sup>.

La sceneggiata, dunque, si canonizzò, così come poi giunse fino agli anni settanta (forte del mezzo televisivo), nel periodo, come ha scritto Sergio Lori, in cui Napoli ritrovò la pace<sup>11</sup>. Tra gli elementi costitutivi che ereditò dal varietà il primo fu l'abbinamento del canto alla parola recitata; dalle scritture del teatro d'arte di Di Giacomo, e dunque, di uno dei suoi epigoni, quel Bovio che fu fondamentale per la creazione della nuova forma artistica, la sceneggiata sviluppò l'ambientazione popolare ma anche molte tematiche come l'amore, la passione, la gelosia, i valori ancestrali, l'onore, il tradimento, l'adulterio, il rapporto viscerale madre-figlio, la vendetta, il codice d'onore, la lotta tra il buono e "o malamente". Erano questi gli stessi temi di Ferdinando Russo, attento in particolar modo a quella realtà al limite tra lecito e illecito. I componimenti, infatti, si ispirarono alla quotidianità della vita popolare e le vicende si svolgevano nella povera realtà sociale dei quartieri e delle stradine di Napoli e negli ambienti della malavita; la legge del vicolo è l'unica ritenuta valida, essa precede lo Stato, ed è in essa che il pubblico si riconosce. L'elemento del riconoscimento, del resto, sin dal titolo preso da una nota canzone, è essenziale ai fini della riuscita dello spettacolo. Il pubblico deve stabilire con la scena un'empatia che possa renderlo partecipe delle azioni che vede rappresentate, affinché possa parteggiare per l'uno o per l'altro personaggio (talvolta persino inveendo o creando dei "botta e risposta" con l'attore) e possa, addirittura, presagire il finale. È lo stesso meccanismo, come sottolineato per *Filippo e 'o panaro*, che si genera nell'opera dei pupi a cui gli spettatori accorrono e possono entrare in sala già a rappresentazione iniziata ben sapendo che riusciranno, comunque, a seguire la trama già ben nota. È un effetto che, oltre che di empatia, potrebbe definirsi rassicurante<sup>12</sup>.

Attorno alla canzone drammatica venne, dunque, realizzato un testo teatrale in prosa avente come sfondo una trama sentimentale con il conseguente tradimento. Non è un caso che all'interno della sceneggiata figurano sempre tre personaggi principali che costituiscono una triangolazione: isso (lui, detto anche "tenore", è l'eroe positivo), essa (lei, è l'eroina ed è chiamata anche "prima donna di canto") e 'o malamente (il malavitoso, l'antagonista mascalzone cattivo)<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Ricchissima la bibliografia in merito all'inferenza del Regime nella produzione teatrale coeva che non risparmiò neppure personaggi illustri e fascisti benemeriti quali, ad esempio, Pirandello, che vide cadere più di un'opera fino a spingere l'autore all'aperta polemica contenuta ne *I giganti della montagna*. Basti pensare che la sua stessa arte fu giudicata da Mussolini, all'indomani della morte dello scrittore agrigentino, come "improducente". Sull'uniformarsi della scrittura drammatica alle direttive di regime cf., tra gli altri, Bonsaver, Guido 2013. *Mussolini censore*, Bari, Laterza.

<sup>11</sup> Lori, Sergio 1998. *Il teatro di varietà*, Roma, Newton Compton.

<sup>12</sup> Cfr. Scialò, Fofi, Niola, Del Bosco, Murolo, Franco, Bideri, Notari, Vitale, Avallone 2012. *La sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, a c. di Pasquale Scialò, Napoli, Guida.

<sup>13</sup> Anche Bracco fece ricorso alla stessa ambientazione e ad una triangolazione che potremmo definire analoga dei personaggi in uno dei suoi drammi più celebri: *Don Pietro Caruso* del 1895. Il protagonista,

Le parti che concorrono da supporto sono quelle affidate invece ai personaggi secondari che, per l'appunto fungono da spalla, e sono: 'a mamma (la seconda donna), portatrice di valori positivi poiché simboleggia il focolare domestico; 'o nennillo (il fanciullo nato dalla coppia protagonista) e infine 'o comico e 'a comica, alle quali è affidato il repertorio comico.

Ambientazione popolare preferibilmente campagnola, trittico formato da tre personaggi principali e due spalle comiche, temi quali amore, onore e tradimento, empatia col pubblico, nonché la struttura fondata sull'alternarsi di canto e parola sono tutti temi anticipati in *Filippo e 'o panaro* ed in tutte quelle forme anfibe di spettacolo che anticiparono la canonizzazione della sceneggiata vera e propria.

### Bibliografia

Bispuri, Ennio 2000. *Vita di Totò*, Roma, Gramese editore.

Bracco, Roberto 1905. *Dopo il Veglione o viceversa* in *Teatro*, vol. I, Milano, Sandron.

Bracco, Russo, 1998. *Filippo e 'o panaro*, inedito.

Iaccio, Pasquale 1192. *L'Intellettuale intransigente*, Napoli, Guida.

Lori, Sergio 1998. *Il teatro di varietà*, Roma, Newton Compton.

Scialò, Fofi, Niola, Del Bosco, Murolo, Franco, Bideri, Notari, Vitale, Avallone 2012. *La sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, a c. di Pasquale Scialò, Napoli, Guida.

---

Pietro Caruso, è un "galoppino" che, per a aiutare il nobile Fabrizio Fabrizii in campagna elettorale, non esita a ricorrere ad espedienti illeciti. Giocatore e bevitore incallito, per fare eleggere Fabrizii egli si rivolge a un camorrista che possa garantire un numero considerevole di voti. Tuttavia, nel corso di un incontro con Fabrizii, egli viene a sapere che il nobile è stato l'amante della sua unica figlia. Don Pietro cerca, dunque, di spingere l'uomo verso un matrimonio riparatore ma Fabrizii rifiuta fermamente, ribadendo la convinzione che un nobile non può sposare la figlia di don Pietro Caruso. La tela cala sull'evidente intenzione di Don Pietro di darsi la morte.

Remo CASTELLINI  
(Universität Wien)

**Vincenzo Cardarelli nei canoni poetici del Novecento italiano realizzati in Spagna, in Francia ed in area di lingua tedesca**

**Abstract: (Vincenzo Cardarelli in the Twentieth Century canon of Italian poetry in Spain, France and in the German area)** The paper aims to observe the “status” of Vincenzo Cardarelli in the Twentieth Century Italian poetic canon and its affirmation in the German area and in Romanic countries such as France and Spain. The first goal is to explore analogies and divergences regarding the position of the poet Cardarelli in literary canons other than that of Italian. This work will initially present a synthetic overview of the anthologies and translations made in Spanish, French and German, concerning the literary production of the Tarquinian poet. The second step will be to “situate” hierarchically the author, considering how his literary experience is “perceived” abroad, and if he deserves to be considered one of the major protagonists of Italian poetry of the Twentieth Century. Two analytical approaches will be considered: first, the “readability” of Cardarelli’s lyrics, both from a linguistic point of view and critical reading, and second, their translation from the Italian to language to German, French and Spanish.

**Keywords:** Cardarelli, poetic canon, Twentieth Century, Italian poetry

**Riassunto:** L’intervento si propone di osservare lo “status” di Vincenzo Cardarelli nell’ambito del canone poetico del Novecento italiano e della sua affermazione in area germanica e in paesi romanzi quali la Francia e la Spagna. Primo obiettivo sarà quello di individuare analogie e divergenze riguardo alla posizione occupata dal poeta in canoni letterari diversi da quello italiano. La relazione presenterà inizialmente un prospetto sintetico delle antologie e delle traduzioni realizzate nelle lingue spagnola, francese e tedesca e riguardanti la produzione letteraria del poeta tarquiniese. Il momento successivo consisterà nel “collocare” gerarchicamente il nostro autore, valutando come sia “percepita” all’estero la sua esperienza letteraria e se pertanto meriti di essere ritenuto uno dei maggiori protagonisti della poesia italiana del ’900. A questo proposito verranno considerati due approcci analitici: in primis la “leggibilità” delle liriche di Cardarelli, sia dal punto di vista linguistico che della lettura critica, e sia per quel che riguarda la loro traducibilità dall’italiano alle lingue oggetto dell’indagine.

**Parole - chiave:** Cardarelli, canone poetico, Novecento, poesia italiana

C’è stato un tempo in cui Vincenzo Cardarelli (Corneto Tarquinia, 1 maggio 1887 – Roma, 18 giugno 1959) è stato considerato uno dei più importanti poeti italiani del XX secolo. Nei manuali di letteratura, nelle sillogi, negli studi sulla poesia italiana e nei canoni stilati da critici e intellettuali, il poeta di tarquiniese è invece passato da essere uno dei più grandi lirici ad il più grande misconosciuto della lirica del Novecento italiano.

Obiettivo del mio contributo è pertanto quello di indagare la posizione che ricopre Cardarelli all’interno dei canoni poetici del Novecento italiano delle maggiori aree romanze e germaniche. Questa valutazione non seguirà criteri soggettivi ma sarà frutto di una indagine critica puntuale e rigorosa. Si ritiene infatti, come sostiene Costanzo Di Girolamo, che l’individuazione e l’utilizzo di strumenti critici permettano di delineare e fissare le linee portanti del canone della poesia italiana del ‘900 realizzato e recepito

al di fuori dell'Italia. Secondo Di Girolamo (Di Girolamo 1999, 30-35) attraverso procedure critiche si può avere un canone di tale secolo dalle dimensioni contenute. La particolarità del Novecento è data, infatti, dal maggior numero di autori trattati o antologizzati rispetto agli altri secoli. Secoli fondamentali come il Trecento o il Cinquecento, oppure un secolo con una produzione letteraria nutrita come l'Ottocento, presentano un canone composto da tre o più autori. Un'altra anomalia del canone letterario italiano secondo Remo Ceserani, è quella di proporre una lista di grandi autori e non di grandi opere. Di ogni autore viene infatti: "costruita un'immagine complessiva, viene fornita una serie di gesti e atteggiamenti e doti di carattere, si dà conto del posto occupato nella storia letteraria o addirittura nella storia civile o del pensiero. Ecco allora aprirsi la possibilità della conoscenza antologica o frammentaria, per singoli testi o brani di testo e la conoscenza non tanto di opere unitarie e compatte ma di correnti e tendenze ideologiche o stilistiche." (Ceserani 1999, 21-22).

Per affrontare il tema proposto, si considerano utili le procedure critiche esposte da Coletti: la prima è la leggibilità dei testi di uno scrittore, ovvero se l'autore è stato (e in quale misura) oggetto di studio dal punto di vista linguistico, di lettura critica e se occupa uno spazio maggiore o minore rispetto ad altri autori all'interno delle antologie della letteratura italiana proposte al di fuori dell'Italia. Il secondo criterio proposto da Coletti è quello della traducibilità dell'opera dall'italiano in un'altra lingua, sia dal punto di vista quantitativo e sia da quello qualitativo (Coletti 1999, 24).

Queste disposizioni critiche permettono di valutare se Cardarelli possa essere considerato uno dei protagonisti della poesia italiana del '900 all'interno delle sillogi e delle traduzioni realizzate in spagnolo, francese e tedesco.

## 1. Ricezione di Cardarelli in Spagna

"*De todos los poetas italianos del novecientos, es quizás Cardarelli el más desconocido en España, y en español.*" (Cardarelli, Baltanás 2001, 5) così viene presentato Cardarelli nel prologo del volume *El tiempo tras nosotros*, nel quale vengono proposte in lingua spagnola molte delle poesie cardarelliane. Il traduttore e curatore di tale edizione, Enrique Baltanás, sottolinea come il poeta tarquiniese sia, tra i lirici del Novecento, quello più sconosciuto in Spagna e uno dei meno tradotti. Baltanás ha solo in parte ragione ed infatti, in Spagna la figura di Cardarelli è rimasta in ombra fino agli inizi degli anni Sessanta del Novecento mentre, da quel periodo in poi il poeta tarquiniese ottiene un ruolo sempre più centrale nelle antologie della poesia italiana del '900 in lingua spagnola.

Nel 1959 Vintilă Horia curò un'importante antologia, *La poesia italiana contemporánea* che, secondo rigoroso ordine di nascita, inseriva Cardarelli tra Saba e Ungaretti. Come suggerisce Maria Muñiz (Muñiz 1999, 2000) il sistema antologico di Horia non prende in considerazioni le correnti ma "mirava a sottolineare la compattezza del gruppo sotto la parola d'ordine del ritorno all'umanesimo." (Muñiz 2000, 66). La studiosa spagnola osserva che il maggior spazio all'interno della silloge, secondo il numero di poesie tradotte, è dedicato a Saba, Ungaretti, Montale tra i più datati, e quindi a Betocchi, Quasimodo, Pavese, Luzi, tra i più recenti (Muñiz 2000, 66). È evidente come all'interno dell'antologia di Horia la figura di Cardarelli venga

posta in secondo piano rispetto ad altri autori del Novecento e che le sue poesie non vengano prese in considerazione nell'ambito delle traduzioni in lingua spagnola.

Cardarelli comincia ad acquisire una posizione di rilievo nella silloge di Tomàs Garcés, *Cinc poetes italians*, pubblicata nel 1961. In questa antologia i lirici Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale e Quasimodo venivano considerati i più significativi in base al criterio di "far prevalere l'armonia della forma sulle disarmonie del reale insinuandovi un intimismo elegiaco di ascendenza leopardiana." (Muñiz 2000, 68). Garcés non solo attribuisce al poeta tarquiniese un ruolo primario nella poesia italiana del Novecento ma nella premessa del volume gli conferisce anche il sigillo di essere più di ogni altro l'erede di Leopardi<sup>1</sup>: "[...] *el Cardarelli de La Ronda, que llegien per primera vegada en la Antologia de Papini i Pancrazi [...] ens aspareix potser, més que cap altre poeta italià modern, con l'hereu punyent de Leopardi. La soledat, la misantropia, no desfan mai en ell l'elegància, ni apaguen el dring de cristall del seu vers.*" (Garcés 1961, 7).

Il poeta tarquiniese ottiene una posizione centrale anche nell'antologia realizzata da Antonio Colinas nel 1977 e dal titolo *Poetas italianos contemporàneos*. L'autore presenta Cardarelli come uno dei maggiori rappresentanti della poesia italiana del Novecento, in particolar modo durante il periodo che si pone fra le due guerre mondiali. Inoltre Colinas suggerisce inoltre "l'*emocionado intimismo* di Cardarelli come modello atemporale paragonabile alla poesia di Juan Ramón Jiménez." (Muñiz, 73): "*La sensibilidad a que en este volumen hemos querido hacer referencia tiene sus raíces en Cardarelli [...] puede suponer en los comienzos de siglo, en la poesía italiana [...] lo que Juan Ramón en la nuestra. Zarandeados y un tanto confundidos por los vanguardismo que a sido a su lado "estallaban", no por ello se sentían ensordecidos [...]. En Cardarelli vuela a recuperarse aquella emoción que sólo un siglo antes encontramos en Leopardi.*" (Colinas 1977, 40).

Il ruolo primario conferito a Cardarelli nelle antologie di Garcés e Colinas si riscontra nelle sillogi sulla poesia italiana del '900 pubblicate a partire dai primi anni Novanta. La figura del poeta tarquiniese risulta centrale nei lavori di Narcís Comadira *Poesia italiana contemporània* del 1990 e di Àngel Crespo *Poetas italianos contemporàneos* del 1994.

Si può inoltre individuare un minimo comune denominatore nella posizione che Cardarelli occupa nelle antologie spagnole: si riscontra ad esempio che la presenza del lirico tarquiniese in queste raccolte è legata in particolare al periodo nel quale egli collaborò alla rivista *La Ronda*, dall'anno della sua fondazione nel 1919 fino al 1923.

<sup>1</sup> Per un approfondimento sul leopardismo cardarelliano si rimanda ai seguenti lavori: *La poesia di Vincenzo Cardarelli* (1982) di Giuseppe Grasso, «Autunno». Osservazione sul Leopardi di Cardarelli (1982) di Gilberto Lonardi e *Proiezioni autobiografiche e psicologiche nel leopardismo di Vincenzo Cardarelli* (2017) di Manuela Nardella. Quest'ultima sottolinea: "la scelta di votarsi al culto di Leopardi non è un fatto esclusivamente professionale, letterario e funzionale al taglio da conferire a *La Ronda* e alla poetica neoclassicista elaborata dai rondisti. È possibile, infatti, seguire l'evoluzione del leopardismo in Cardarelli lungo almeno un'altra direttrice, quella privata, esistenziale, psicologica: oltre i limiti della lettura cardarelliana di Leopardi, oltre le ingenuità, gli arbitrii interpretativi e anche le forzature ideologiche, puntualmente rilevati da diversi studiosi, l'adesione di Cardarelli all'universo leopardiano si configura essenzialmente come un rispecchiamento, un'autoproiezione psicologica prima anche che artistica [...]." (Nardella, 83-84).

La poetica cardarelliana di questo periodo viene appunto denominata rondista e tale sta come sinonimo di restaurazione e ostilità nei confronti di ogni avanguardia, sia essa futuristica o vociana. Il poeta, in questa fase della sua poetica esige l'allontanamento dalle vicende storiche e un ritorno all'ordine sia per quanto riguarda la letteratura che, più in generale, per l'arte nel suo complesso. Dopo la carneficina e il caos della prima guerra mondiale, la poetica rondista esprimeva con chiarezza la volontà di abbandonare ogni fracasso, ogni atto di ribellione per far ritorno ad una letteratura ordinata e razionale.

Nelle antologie spagnole di cui si è parlato, Cardarelli è infatti visto come colui che forse meglio rappresenta i tratti peculiari della letteratura italiana tra le due guerre. Nelle sillogi viene rimarcato come questi caratteri siano da una parte la scrittura non compromessa dal punto di vista ideologico e sociale, perciò disimpegnata e astorica, dall'altra una poetica sobria e tesa all'eleganza espressiva, ad una scrittura controllatissima e alla costante ricerca della perfezione formale, immune dalla emotività della sensibilità romantica e debitrice della tradizione classica, in particolar modo del Leopardi delle Operette morali. In tal senso la poetica di questo periodo viene definita *neo-classica* o *classicismo moderno*.

Attraverso lo studio di Muñiz (Muñiz 2000, 1999) si può inoltre osservare che, se nel corso degli anni il poeta Cardarelli finisce per occupare nelle sillogi una posizione di maggiore rilievo rispetto ad altri autori, questa attenzione non trova riscontro nelle traduzioni in lingua spagnola delle sue liriche anzi, le pubblicazioni delle poesie in spagnolo di Cardarelli difettano sia per la quantità che per la qualità degli interventi. A questo proposito la prima traduzione in spagnolo risale agli inizi degli anni Ottanta nell'ambito: "del recupero canonico di alcuni poeti risalenti a epoche anteriori ascrivibili al simbolismo e al classicismo (o formale o realista): Saba e Cardarelli in Catalogna, Campana e Penna nel resto della Spagna" (Muñiz 2000, 76). Oltre alla traduzione di Miquel Desclot *A la Deriva: selecció de poemes* del 1982 si ha il già citato volume *El tiempo tras nosotros* curato da Enrique Baltanas nel 2001. Questi lavori non si distinguono per profondità ed esattezza. Il volume di Baltanas, in particolare presenta, secondo Piero dal Bon (Dal Bon 2007, 237-239) evidenti lacune sia dal punto di vista dell'approccio critico, sia per la qualità delle traduzioni.

## 2. Ricezione di Cardarelli in area germanica

A partire dall'inizio degli anni Cinquanta del Novecento Cardarelli cominciò ad ottenere una posizione di rilievo all'interno delle antologie realizzate in area germanica. Con i lavori sui poeti italiani contemporanei di Joseph Maurer, *Lebende italienische Dichter* del 1952 e *Lyrik und Geschichte im modernen Italien* di Marianello Marianelli del 1959, il poeta tarquiniese viene proposto per la prima volta al pubblico di lingua tedesca. In queste prime sillogi la poetica cardarelliana viene presentata attraverso l'equazione Cardarelli=classicismo e gli viene assegnata l'etichetta di poeta neoclassico. Marianelli sintetizza le liriche cardarelliane attraverso la parola *Vergangenheit* mentre Maurer lo indica come chiaro esempio di un modo di far poesia alto, ricercato e classicheggiante: "*Mehr logischer als Gefühlmäßiger Art.*" (Maurer 1952, 45).

A differenza di quanto avviene in Spagna, le antologie tedesche fanno proprie le indicazioni presenti nelle sillogi sulla poesia italiana di Edoardo Sanguineti del 1969 e di

Pier Vincenzo Mengaldo del 1978. Esse ponevano la figura di Cardarelli sotto nuova luce ed orientava l'analisi della sua opera liberandola dall'etichetta di semplice operazione neoclassica: "L'etichetta di neoclassicismo è stata poco meno che micidiale. Oggi si tratta di riscoprirlo nelle sue idiosincrasie più taglienti, quest'uomo così esposto alle stagioni, così chiaramente paziente di fronte al tempo, così angosciato dal suo trascolorare, così intimamente legato da sempre alla propria sorte." (Sanguineti 1969, LVI).

Tale stimolo venne raccolto dalle antologie che presentavano la poesia italiana a lettori e studiosi di lingua tedesca e negli anni Ottanta il lavoro di Franco De Faveri e Regine Wagenknecht, *Italienische Lyrik der Gegenwart* (1980) si propone di andare oltre l'equazione *Cardarelli=classicismo* dando maggior spazio alla prima stagione poetica del lirico tarquiniese, periodo durante il quale Cardarelli si avvicinò ai movimenti avanguardisti, ed in particolar modo al gruppo de La Voce, durante il quale vennero realizzati i componimenti raccolti nei Prologhi (1916) e Viaggi nel tempo (1920). Questa fase poetica è bene descritta da Clelia Martignoni, una delle più importanti studiose di Vincenzo Cardarelli Martignoni, che definisce le fasi della poetica cardarelliana: la prima risulta essere sperimentale e di ricerca: "Graffianti le immagini della giovinezza dissipata e nottambula, causticamente loquace, dispersa nell'irregolare magistero tra i tavoli di caffè e le strade romane, sigaretta sul labbro, dito alzato, asciutto profilo etrusco." (Cardarelli, Martignoni 1996, XI). La seconda fase è quella legata al periodo rondista, nella quale, sempre secondo Martignoni, il poeta stesso sentiva "di aver in gran parte giocato le sue carte" e "proprio in questi anni intraprende l'ambizioso e sistematico riassetto strutturale delle opere." (Cardarelli, Martignoni 1996, XI-XII). Un periodo di transito tra le due fasi estreme della poetica cardarelliana. Il terzo, ed ultimo periodo, è il rovesciamento del primo: "vecchio acciaccato e sopravvissuto a sé stesso, deposto da mani estranee su una poltrona del caffè Strega di via Veneto, avvolto nel perenne cappotto, muto." (Cardarelli, Martignoni 1996, XI) e severo spettatore di un'epoca alla quale sentiva di non appartenere più.

Nel suo libro *L'Altalena. Cronaca di un'esistenza* (Farinelli 2017), Romualdo Farinelli così descrive il poeta di Tarquinia in quest'ultima fase: "Il tempo non era passato, ma rotolato su di lui. A sessantacinque anni aveva l'aspetto di un vecchio cadente, sulla soglia della morte [...]. La gente che si trovava a passare davanti alla latteria, nei giorni più caldi dell'estate, si stupiva molto di scorgere quel vegliardo ricoperto da un pesante cappotto e con un cappello invernale sulla testa, esposta a quella calura [...]. Sentii una pena infinita per questo grande uomo che la natura condannava, al termine di un'esistenza già tanto faticosa e dolorosa, ad esibire le miserie della sua carne. Se è vero che c'è un prezzo per tutto quel che s'è avuto, il balzello a lui imposto per l'alto canto sgorgato dalla sua anima, era ben cospicuo. Anche in questa vulnerabilità e decadenza fisica era epigono, oltre che nella poesia, del suo Leopardi." (Farinelli 2017, 267-268).

Anche Martignoni, come Sanguineti e Mengaldo<sup>2</sup>, descrive Cardarelli come un autore imprigionato nel mito classicista, che: "lui stesso predicò a voce troppa alta e di cui già nel '19, sulla soglia del La Ronda, additava (ma quanto invano) il valore metaforico

<sup>2</sup> Secondo Mengaldo: "Negli ultimi decenni come si è quasi annullata la sua attualità presso la letteratura militante, cos'è notevolmente scemato l'interesse critico per l'opera, certo un rapporto con la recente diffidenza per il tipo di politica culturale incarnato dal La Ronda." (Mengaldo 1978, 365).

e a doppio fondo.” (Cardarelli, Martignoni 1996, XII). Martignoni critica aspramente l’equazione Cardarelli=classicismo anche perché: “nuoce nei fatti a una lettura disinteressata. Il guscio leopardiano delle poesie, così il cartellino infido del poemetto rondesco, occultano una realtà di scrittura ben più mobile e complessa.” (Cardarelli, Martignoni 1996, XII). Anche secondo Giuseppe Grasso: “la politica culturale della rivista romana ha forse influito negativamente, mettendo quasi in ombra [...] il senso reale della sua poesia, quasi che questo poeta fosse veramente un sedicente neoclassico, un pedante e ozioso artiere del verso. In quest’ottica essa ha finito per condizionare gravemente il messaggio di Cardarelli, snaturando cioè l’esemplarsi di una lirica che tendeva ad una modernità, ad una modernità magari vagliata al lume di certo classicismo e [...] epurata da ogni forma di iperdecadentismo.” (Grasso 1982, 245-246).

Grazie a queste riletture il poeta tarquiniese trova spazio nelle antologie tedesche degli anni Ottanta sulla poesia italiana, mettendo in luce anche il periodo legato alle avanguardie letterarie ed al di là della poetica rondista. Il *disordine* di quelle sue prime esperienze viene pertanto inteso come *sostrato* del ritorno all’ordine leopardiano che Cardarelli si era imposto ed il classicismo del poeta tarquiniese viene così riproposto in chiave moderna, non inteso esclusivamente come soluzione formale, ma come ricerca di nuovi contenuti e di un nuovo impegno civile e morale.

Quasi tutti gli scrittori del La Ronda del resto furono inizialmente collaboratori de La Voce e si formarono in ambito avanguardistico, esperienze da cui si ritrassero delusi, per approdare ad una poesia di riposata e serena compostezza. Niente più che un miraggio del loro classicismo leopardiano e la realtà della loro opera si inserisce nella preesistente poetica del frammento, della prosa lirica e cioè della disposizione di poter mai attingere una pienezza poetica. In questo senso il critico Fortini ipotizzò di poter rileggere la poetica cardarelliana nel “contesto del cosiddetto espressionismo vociano cui sembra apparentemente opporsi.” (Grasso 1982, 255). Questa affermazione secondo Grasso è veritiera se ci si riferisce alla forma poetica del frammento, perché essa è presente nella lirica cardarelliana anche se il poeta diversante dai vociani risponde con una poesia che “tende al rifiuto della passionalità” e “rivendica la volontarietà critica dell’atto critico”. Sempre Grasso in Cardarelli non si riscontra “una visione mistica dell’arte”, sostenuta dal vocianesimo (Grasso 1982, 255).

Un aspetto importante per quanto concerne la ricezione di Cardarelli in area germanica è l’intenso lavoro di traduzioni in lingua tedesca a cui sono state sottoposte, nel corso della seconda parte del Novecento, le liriche di Cardarelli. Una mole di traduzioni che risultano essere di spessore sia sul piano qualitativo che su quello quantitativo.

Il primo lavoro di traduzione delle liriche di Cardarelli è nel volume *Poesia Italiana: Italienisch und Deutsch* di Gerhard Rademacher del 1962. Obiettivo dell’autore di questa silloge è di porre in evidenza i caratteri del simbolismo e dell’ermetismo, attraverso una traduzione in lingua tedesca che tenesse conto delle originali strutture sintattiche e logiche delle poesie. In base a ciò Rademacher seleziona i dodici componimenti di Cardarelli: *März* (Marzo), *Scherzo* (Scherzo), *Gesang an den Sommer* (Saluto di stagione), *Sommerhymne* (Estiva), *Herbst* (Autunno), *Möwen* (Gabbiani), *Licht* (Un fanale), *Ihr Morgende!* (E ora, in queste mattine), *Vergangenheit* (Passato), *Arpeggien* (Arpeggi), *Heimweh* (Nostalgia), *Bildnis* (Ritratto). Interessante appare la scelta delle poesie non solo relativa ai temi delle stagioni e del tempo ma

anche alle diverse fasi del canzoniere cardarelliano.

Negli anni Settanta e Ottanta del XX secolo si susseguirono una serie di traduzioni delle liriche di Cardarelli. Charlotte Hochgründler tradusse le liriche del poeta tarquiniese in due occasioni, nel 1975 *Blutroter Mund wie Olenader. Italienische Liebesgedichte* e nel 1979 *...und ein Schiff faerht ueber mein Herz. Italienische Lyrik aus diesem Jahrhundert*. Nel 1978 Maurer, dopo l'antologia del 1952, si cimenta nella traduzione delle poesie italiane che coprono l'arco temporale che va da Dante a Quasimodo. In questo spazio temporale Maurer inserisce tre componimenti di Cardarelli, *Herbst* (Autunno), *Chaos* (Fuga), *Auf schiefer Ebene* (Alla deriva). Hartmut Köhler nel suo lavoro *Poesie der Welt: Italien* del 1985 propone la traduzione di una lirica fino ad allora non presente in lingua tedesca, *September in Venedig* (Settembre a Venezia).

Uno degli ultimi lavori di traduzione del canzoniere cardarelliano è di Christoph Ferber del 1996, *Vincenzo Cardarelli: Gedichte*, il quale risulta attento sia per il numero dei componimenti proposti in tedesco e sia per la qualità delle traduzioni. Ferber traduce e commenta 56 poesie (23 liriche vengono proposte invece solo in lingua italiana) (Dorfer 1998, 86-108).

### 3. Ricezione di Cardarelli in Francia

A differenza di quanto avviene in Spagna e nelle aree germaniche, il momento più importante della ricezione di Cardarelli in Francia avviene negli anni Venti del Novecento. Si parta dal presupposto che tutti i letterati italiani arrivati ad un certo livello in territorio nazionale, aspiravano ad arrivare ad un successo interazionale e questo passava attraverso la consacrazione di Parigi. Quindi se un letterato, come nel caso di Cardarelli, avesse voluto ottenere un successo al di fuori dei confini italiani la prima e fondamentale tappa era quella dei circoli intellettuali e letterari parigini. Giuseppe Ungaretti era lo scrittore che dominava la scena e la Parigi letteraria di quegli anni. Il poeta del *Sentimento del Tempo* attraverso il suo benessere determinava la fortuna o il fallimento dei letterati italiani in terra francese. Ungaretti in questo contesto era il *deus ex machina*. Quindi ricostruire i modi e i tempi della fortuna di Cardarelli in Francia significa indagare e ripercorrere il rapporto tra il poeta di Tarquinia ed Ungaretti.

Il rapporto di amicizia e rispetto tra Cardarelli e Ungaretti è stato nel corso degli anni altalenante. I due poeti tra una riconciliazione e l'altra dettero vita ad una serie di scontri personali. Uno dei testimoni di tali alterchi fu Farinelli, il quale ricorda che tra i tavoli del Caffè Aragno: "Arrivava il momento della malignità e l'uomo, con le sue passioni e i suoi rancori da persona comune, sopraffaceva l'artista. Sentire, ad esempio, quel che Ungaretti o Cardarelli dicevano l'uno in assenza dell'altro, mi faceva pentire di avere desiderato di conoscere da vicino i poeti che amavo." (Farinelli 2017, 117). Nonostante gli alti e bassi del loro rapporto, Cardarelli e Ungaretti si sorvegliarono a vicenda e tra i due è possibile constatare come ci furono delle influenze inconse (Bigonciari 1987, 265-267). Secondo Piero Bigonciari: "Nell'inconscio della propria elaborazione poetica, l'uno capiva benissimo il valore dell'altro e l'altro il valore dell'uno, anche se poi si maltrattavano." (Bigonciari 1987, 266).

All'inizio degli anni Venti del Novecento tra Cardarelli e Ungaretti c'era una certa stima reciproca. Cardarelli sentiva Ungaretti vicino al culto di Leopardi e alla

grande tradizione letteraria. In quel periodo fu proprio Ungaretti a voler promuovere il poeta di Tarquinia in Francia, in modo particolare nell'ambiente letterario parigino. La volontà del poeta del *Sentimento del Tempo* di far conoscere il lirico tarquiniese al pubblico francese si concretizzò, sotto la sua influenza, con la presenza di Cardarelli nell'antologia della poesia italiana di Jean Chuvezille del 1921, *Anthologie des poètes italiens contemporains 1880-1920*. La figura del poeta di Tarquinia all'interno dell'antologia di Chuvezille è notevole e il lirico viene riconosciuto come uno dei maggiori della poesia italiana contemporanea. Lo stesso Ungaretti nel carteggio con Marguerite Caetani<sup>3</sup>, definì Cardarelli come “uno dei tre o quattro migliori poeti dell'Italia di oggi.” (Ungaretti, Cardarelli 1989, 51). Il poeta di Tarquinia scrive il 22 ottobre del 1921 a Emilio Cecchi a riguardo della silloge francese: “Caro Cecchi, ti ringrazio [...] per avermi fatto mandare l'antologia francese che mi pare veramente proba e superiore all'antologia di Vallecchi, se non per altro per lo spirito di buona creanza e di perfetta ospitalità del compilatore. [...] malgrado la sua [Ungaretti] impuntatura a spacciarmi per un fondatore di religioni, è un carissimo figliolo.” (Cardarelli, Blasi 1987, 734).

Gli apprezzamenti dei circoli parigini sul lirico Cardarelli maturarono nel corso di quegli anni e nel 1926 su invito del traduttore Joseph Baruzi, sempre con l'appoggio di Ungaretti, il poeta di Tarquinia si trasferì a Parigi per curare le edizioni delle sue liriche in francese e per spianarsi “la via dell'immortalità.” (Ungaretti, Cardarelli 1989, 89). Nel giugno del 1926 il poeta di Tarquinia è a Parigi e tutto sembra auspicare il suo successo (Cardarelli, Blasi 1987, 823). Il 12 giugno Cardarelli scrive a Giuseppe Raimondi: “Sere fa fui ricevuto col mio traduttore Baruzzi, in casa di Charles Du Bos [...]. Baruzzi lesse alcune Favole per una buona mezz'ora. Fu un successo. [...] Ci furono persino due applausi, uno durante e l'altro alla fine della lettura, che mi costrinsero ad alzarmi in piedi e a salutare i presenti con un inchino. Ritengo che non ci fosse niente di preparato, anzi la disposizione di quasi tutti in principio era piuttosto riservata se non ostile. In altri termini si tratta d'un piccolo successo autentico e garantito. Per domani sera domenica sotto invitato in un *diner* letterario che si dà al *Cercle de la Renaissance* in onere di non so quale scrittore tedesco e mio.” (Cardarelli, Blasi 1987, 821).

Ungaretti, in qualità di consulente della rivista *Commerce* per la letteratura italiana propose a Baruzi la traduzione in francese dei componimenti di Cardarelli presenti nell'opera *Prologhi* (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 71). A riguardo delle liriche tradotte, le quali furono pubblicate su *Commerce* agli inizi di luglio del 1926, Cardarelli confessa a Bruno Barilli: “in quanto alle cose che hanno pubblicato di me non potevano avere le mani più infelice e, per giunta, erano mal tradotte. Con tutto ciò vedo che il giornale *Les nouvelles littéraires* le trova étranges.” (Cardarelli, Blasi 1987, 825). Pochi giorni dopo questa lettera iniziò una lunga incomprensione che oppose Ungaretti e Cardarelli. La ragione ultima che fece scattare violenti reazioni tra i due poeti, furono i giudizi negativi che Cardarelli riservò alla persona di Ungaretti di fronte ai suoi amici e nei circoli parigini. Ungaretti scrive così a Giuseppe Raimondi il 16 luglio 1926: “Il Signor Cardarelli, che ho fatto tradurre in francese, al quale ho fatto aprire le porte di *Commerce*, per il quale facevo l'altro giorno ancora un passo presso il Tevere perché non gli sopprimessero lo stipendio, pare sia andato parlando con disprezzo di te, di me,

<sup>3</sup> Principessa di Bassiano, fu fondatrice e direttrice della rivista *Commerce*.

di Cecchi e di tutti: a Valéry, Paulhan, ecc. Il risultato è stato che Paulhan, quando gli ho chiesto di dare qualche cosa delle favole nella N.R.F., mi ha risposto che Cardarelli era un uomo falso e che non voleva saperne. Non voglio si reagisca contro questi procedimenti insensati. Ma è bene conoscere gli uomini esattamente. Ora mi spiego perché tutte le porte si chiudono in Francia davanti a quel disgraziato [...]. E allora ho ricevuto una lettera di Cardarelli piena d'ipocrita deferenza. L'invidia, come la bugia, ha le gambe corte.” (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 70-71).

Il 19 luglio del 1926 Ungaretti scrive nuovamente a Raimondi a riguardo delle maldicenze che Cardarelli spendeva gratuitamente nei suoi confronti e, dichiara come fosse stato proprio lui stesso a prodigarsi a Parigi per il poeta di Tarquinia, facendolo tradurre e pubblicare in francese:<sup>4</sup> “Cardarelli non s'era messo a sedere, e già, alla domanda di miei notizie da parte di Baruzi- al quale lo avevo presentato, al quale avevo chiesto di tradurlo, al quale sono legato da molti anni – (dietro mie insistenze sono state accolte le due cose in *Commerce*) - quel signore rovesciava su di me tutto il suo sacco d'immondizie. Capirai con quale risultato. [...] Pensa ch'io sempre buon e ingenuo, chiedevo a Paulhan la pubblicazione di alcune favole della Genesi.” (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 71). Lo stesso Ungaretti in questa lettera riporta una parta di corrispondenza privata con Cardarelli, nella quale il poeta tarquiniese dichiara la propria consapevolezza nel ruolo fondamentale che svolgeva il poeta del *Sentimento del Tempo* per gli scrittori italiani a Parigi: “E Cardarelli, mentre mi denigrava, mi scriveva: «Mi sono reso conto di quanto noi tutti ti dobbiamo in Francia, e sento il bisogno di ringraziarti». E ancora: «Sta ['] certo che io metterò molta attenzione nel non consigliare nulla che possa essere in contrasto colle tue competenti informazioni». «Ti ripeto che ti sono gratissimo per tutto quanto hai fatto per me a Parigi, ecc.»” (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 72). Ungaretti conclude la lettera destinata a Raimondi sostenendo che: “sia finalmente necessario rendere innocuo [Cardarelli], conoscendo i suoi sistemi, un uomo ch'è forse più irresponsabile che malvagio. [...] non danneggiare in alcun modo quel miserabile.” (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 72). Il 13 agosto 1926 Ungaretti dopo aver descritto a Raimondi il furente scontro che ebbe con Bontempelli al Caffè Aragno, fa presente come il poeta tarquiniese avesse tentato di mandare a monte la seconda edizione ampliata dell'antologia di Chuzeville, che egli preparava con Corrado Pavolini. La missiva termina così: “Ora [Cardarelli] ha scritto a Pavolini una lettera piagnucolosa, per dire che non era vero, ecc. Era vero. Ma a Cardarelli, passato il primo momenti di rabbia, rivotoglio molto bene. Certo, non mi fido.” (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 74).

Nella lettera del 25 agosto del 1926 di Ungaretti si lamenta a “proposito di Cardarelli” ancora con Raimondi e, sottolinea come non si fidasse del poeta tarquiniese: “non mi fido. Anche Baruzi ha cercato di persuadermi che Cardarelli non era ingiusto con me. [...] Tanto è vero che l'ho sempre difeso, che gli ho sempre fatto tutto il bene che ho potuto.” L'astio di Ungaretti nei confronti di Cardarelli era per la persona e non

<sup>4</sup> Altra lettere che testimonia che fu proprio Ungaretti a introdurre Cardarelli alla rivista *Commerce* e al traduttore Baruzi è quella di Ungaretti a Marguerite Caetani del 5 maggio 1926 (presente negli archivi Caetani). Un'altra testimonianza emerge dagli scritti di Baruzi “il quale ricorda che era stato proprio Ungaretti a parlargli per primo di Cardarelli, in un mattino d'inverno del '21 a Roma.” (Ungaretti, Cardarelli 1989, 51).

per la qualità dello scrittore: “Ma ora lo conosco a fondo: so che è interamente privo di carattere, come uomo. Come scrittore va bene, e sarò sempre pronto a appoggiare qualsiasi iniziativa in suo favore; ma come uomo non ci voglio avere nessun rapporto [...], dovrò chiedergli qualche spiegazione. Sono per natura di solito molto mite e buono, ma prendo fuoco, e se dovessi incontrarlo, forse non mi saprei dominare.” (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 76).

Dalle lettere di Ungaretti indirizzate a Raimondi traspare come il rapporto con Cardarelli si fosse in quel momento inclinato. Da questo periodo in poi la posizione di Cardarelli in Francia comincia a ridimensionarsi e il poeta di Tarquinia riesce sempre meno a trovare spazio in riviste e antologie. Il loro rapporto si deteriorò tanto che Ungaretti decise di porre in essere una serie di operazioni per far fallire i vari progetti del Cardarelli in terra francese. Il risentimento di Cardarelli è da ricercare nel progressivo affermarsi tra i critici e il pubblico della figura di Ungaretti come il più grande poeta italiano vivente. La fama e l'importanza di Ungaretti erano tali che Cardarelli provava una forte invidia e viveva ciò come una profonda ingiustizia e un affronto.

Cardarelli scrivendo a Ardengo Soffici il 1 settembre 1926 si lamenta del comportamento di Ungaretti, il quale poneva dei veti a possibili traduzioni e pubblicazioni a favore di altri scrittori italiani. Inoltre Cardarelli giustifica quanto detto nei confronti del poeta del *Sentimento del Tempo*: “Quanto ad Ungaretti, non ho detto una parola che non sia stata meditata e di cui non assuma la responsabilità. Ma non si tratta di maldicenza, bensì di qualche giudizio sopra la sua poesia. Me lo sarei risparmiato se, da un pezzo in qua, il contegno pratico di Ungaretti, non fosse esageratamente invadente, smanioso, volubile e infine sciocco colla sua mania di volere a tutti i costi che lo consideri il solo, l'unico poeta italiano. Non parlo della sua poca liberalità. È stato a Parigi qualche giorno e si è ben guardato di presentarmi una sola delle sue preziosissime conoscenze. Timidamente richiesto di farmi pubblicare qualchedo sulla *Nouvelle revue* mi ha risposto che era impegnata per alcuni mesi. Io non cerco nulla naturalmente. Ma so che il clan *Commerce* e *Nouvelle Revue* è spalancato a Savino e De Chirico ed è chiuso per me. Debbo della gratitudine a Ungaretti ma gliela ho dimostrata al tempo del La Ronda. E gli vorrei sempre bene se, disgraziatamente, gli amici e la famiglia non gli avessero fatto perdere, insieme col gusto del vino, molte di quelle qualità che aveva un tempo.” (Cardarelli, Blasi 1987, 829-830).

Il 28 settembre 1926 Ungaretti torna a scrivere a Raimondi, al quale confessa di essere “ancora troppo offeso per scrivere a Cardarelli” e di non aver “voglia di riannodare relazioni personali.” (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 82). Il 5 ottobre il poeta di Alessandria d'Egitto scrive a Raimondi di aver avuto modo di incontrare Cardarelli e dopo “un monte di spiegazioni” e promesse, il poeta di Tarquinia aveva giurato di dare d'ora in poi solo “prove d'amicizia” nei suoi confronti. Ungaretti conclude la missiva con queste parole: “Ti voglio molto bene. E anche a Cardarelli.” (Ungaretti, Raimondi, Conti 2004, 83). Nonostante la riappacificazione con Ungaretti, il poeta tarquiniese decide di lasciare Parigi per far ritorno in Italia. Troppe erano state le delusioni sul piano umano e su quello lavorativo. Il 14 ottobre del 1926 Cardarelli scrive da Roma a Leo Longanesi, e l'aggiorna sul rapporto con Ungaretti: “dopo aver fatto pace, è ritornato di nuovo a dir male di me in giro. [...] Non so più che cosa dire e come giudicarlo.” (Cardarelli, Blasi 1987, 836).

Nelle lettere fin qui presentate è evidente l'altalena del rapporto tra Cardarelli e Ungaretti. Ancora più evidente è il cambio repentino dello stato di tale relazione. Un rapporto che poteva passare in pochi attimi dall'apprezzamento al disprezzo, e viceversa. Questa situazione non aiutò la fortuna e la ricezione di Cardarelli in Francia. Infatti, come dimostrano le lettere successive, Cardarelli dovette impegnarsi molto per ottenere una seconda traduzione e per imporsi come uno dei protagonisti della poesia italiana del Novecento nelle antologie francesi e nei circoli letterari parigini.

La relazione tra i due torna a complicarsi nei primi mesi del 1927. Cardarelli scrive così a Raimondi il 21 febbraio di quell'anno: "In quanto a Ungaretti devo comunicarle che io non ho più con lui nessun rapporto, dopo una lunga serie di impalpabili cattive azioni che questo signore ha commesso contro di me, malgrado la nostra riconciliazione. Non ho niente da rimproverarmi rispetto a lui, non gli ho mai fatto assolutamente nulla. Ma so ch'egli va dicendo ch'io avrei ispirato non so quale attacco o sfottò [...] contro la sua persona. È un fastidioso pignolo che si atteggia volentieri a vittima anche quando scrive in poesia e sa farsi compatire, Ma con me non attacca. Se io ho deciso di non salutarlo più, vuol dire che ho le mie gravi ragioni, di quelle ragioni appunto che non si possono spiegare ma che si risolvono togliendo il saluto ad un uomo quando vede me scappa. [...] La ragione del malanimo di Ungaretti verso di me, che non è di ieri e si manifesta in mille maniere isteriche e stupide, è l'invidia." (Cardarelli, Blasi 1987, 842).

Tale missiva mostra come in quel momento la relazione tra Cardarelli e Ungaretti fosse ai minimi storici. Da qui in avanti il poeta di Tarquinia si lamenta per le continue rifiuti che trova a Parigi a causa del volere di Ungaretti. Infatti, la seconda traduzione di Baruzi dei componimenti di Cardarelli non era stata ancora pubblicata. Il volume, però come dichiara il poeta stesso nella lettera del 10 agosto 1926 a Barilli, era stato già "definitivamente acquistato dall'editore Plon" e per la prima edizione aveva ricevuto 1200 franchi (Cardarelli, Blasi 1987, 825) Nel settembre del 1927 il lirico tarquiniese scrive a Emilio Cecchi perché è preoccupato per tale edizione. La causa è la riluttanza di Ungaretti: "io sono stato conciato a Parigi per le feste. Quello che è sicuro che è che non si sarà trascurato nulla per danneggiarmi e vari fatti me lo confermano. La reticenza di Du Bos è per me significativa. Non spero che tu possa venire in chiaro di nulla se non forse per mezzo di Ungaretti. Soltanto lui potrebbe sapere che diavolo è accaduto del mio libro, che cosa s'è detto di me a Parigi, che cosa si pensa". Inoltre Cardarelli scrive che l'unico modo per poter pubblicare tale volume sarebbe "un atto magnanimo di onestà" da parte di Ungaretti. Ma Cardarelli sentenzia subito così: "Né io lo desidero." (Cardarelli, Blasi 1987, 836). Con il passare del tempo è lo stesso poeta di Tarquinia che perda la speranza e l'interesse per la riuscita di tale pubblicazione: "[...] del libro non m'importa più nulla." (Cardarelli, Blasi 1987, 836). Nel frattempo Cardarelli si trasferisce a Venezia e nel gennaio del 1928 scrive a Longanesi di aver ricevuto una lettera raccomandata da "quel pazzo" di Ungaretti: "A Vincenzo Cardarelli, non sei poeta maledetto, ma un poetino ridicolo, tutti lo sanno ormai. Ma la tua funzione principale, che tutti non sanno, è d'insudiciare il prossimo. Dovrò insegnarti a non fare più il male? Tanti saluti – [...] Mi preoccupa poi di quel che sarà capace di fare Ungaretti, contro di me, in Francia." (Cardarelli, Blasi 1987, 878). Quest'ultima frase fa pensare come il volume tradotto da Baruzi e tutta la fortuna di Cardarelli in Francia dipendesse da Ungaretti. Il poeta del *Sentimento del Tempo* si irritò con Cardarelli per

una filastrocca che lo scherniva e che uscì sull'Italiano di Longanesi: "Di Ungaretti trasparente non capiamo più niente. Viva sempre i ravanelli." (Ungaretti, Cardarelli 1989, 56). Nella bozza originale al posto di "ravanelli" prevedeva Cardarelli. Il poeta Tarquiniese suggerì a Longanesi tale variazione e ricostruisce la vicenda in modo vittimistico nella lettera invita a Corrado Pavolini il 3 gennaio 1928: "questa poesia scritta da Longanesi a mia insaputa, [...]. Le lessi in bozza [...] pregai Longanesi di cancellare il mio nome [...]. Non ho fatto ad Ungaretti alcun mal." In questa missiva Cardarelli riassume il corso del rapporto con Ungaretti: "Tutti i guai, tra me e lui, cominciarono il giorno che ebbi la mala idea di andare a Parigi. Fu là che io leticai con Broglio, [...] per vendicarsi [...] riferì a Ungaretti che io andavo calunniandolo a Parigi. [...] Da quel giorno Ungaretti non ha chiesto di meglio che di diventarmi nemico, dimenticando che io, dopo tutto, lo avevo sostenuto al tempo del La Ronda." Anche in questa lettera è evidente come Ungaretti provava inimicizia nei riguardi di Cardarelli e di come gli si oppose durante il periodo parigino: "a Parigi s'era fatto qualche scherzo [...] sul modo che ha Ungaretti di recitare la sua poesia e io m'ero limitato a dire che io concepisco la poesia in altro modo e non lo ritengo quel gran poeta ch'egli si stima. [...] Egli fu a Parigi nel frattempo, quando ancora eravamo amici. Si comportò malissimo, non mi presentò a nessuno. [...] Notai il suo contegno e tacqui. Venuto a Roma lo trovai infuriato contro di me. Riuscii a convincerlo dell'errore in cui era caduto e rifacemmo pace. Ma il suo animo verso di me non era più quello di una volta; me lo faceva capire in mille modi." (Ungaretti, Cardarelli 1989, 83-86).

Nonostante tutto la traduzione di Baruzi, *Voyages dans le temps* (Cardarelli 1928), venne pubblicata nei primi mesi del 1928. Cardarelli ne parla in due lettere indirizzate a Emilio Cecchi. La prima è datata 19 febbraio 1928 nel quale Cardarelli confessa: "Al libro francese non voglio neppure pensarci. A parte le tante pedanterie dell'ottimo Baruzi, mi sembra una traduzione ottima, direi stupenda." (Cardarelli, Blasi 1987, 883). Nella seconda missiva il lirico tarquiniese si lamenta del fatto che tale volume non sta trovando pubblicità né in Italia e né in Francia, e che questo dipendesse fondamentalmente dalle reticenze di Ungaretti: "Col mio libro in circolazione sarebbe forse opportuno che mi movessi anch'io [...] si starà complottando ai miei danni, tanto a Roma che a Parigi. Fatto sta che da quando il libro è uscito non hi visto sui giornali italiani neppure due righe d'annuncio e dalla Francia m'è giunto solo un ritaglio. Charles du Bos aveva promesso di occuparsene sulla *Nouvelle revue française*. Lo permetterà Ungaretti? Questo è il punto." (Cardarelli, Blasi 1987, 887).<sup>5</sup>

Attraverso i carteggi presentati si è potuto dimostrare come gli anni Venti del XX secolo abbiano rappresentato per Cardarelli il momento più importante per la sua ricezione in area francese. Dopo questo periodo, anche a causa del fascismo e della

<sup>5</sup> Il culmine del rapporto tra Ungaretti e Cardarelli si raggiunse nel 1931, quando Luigi Bartolini diede alle stampe il suo carteggio privato con il lirico tarquiniese. Nella missiva del 18 marzo 1928 Cardarelli definiva Ungaretti: "uno smanioso ambizioso invidioso che non val nulla e rompe i coglioni a tutti. Io non ci ho relazioni se non superficiali." A causa di ciò scoppiò una violenta rissa tra i due poeti dentro il Caffè Aragno. Corrado Sofia scrive di tale scontro nella Gazzetta del Popolo (*Rissa tra letterati*, 28 maggio 1931): "Ungaretti viene telegraficamente informato, torna [dall'Egitto] in poche ore con la motonave *Victoria*, legge quanto è stato stampato, si adira, prende il bastone, si muove come un mare in tempesta e i due uomini si dividono." Da questo episodio in poi Ungaretti evitò qualsiasi contatto e incontro con Cardarelli (Ungaretti, Cardarelli 1989, 58-63).

seconda guerra mondiale, il nome di Cardarelli è passato gradualmente in secondo piano e non risulta più occupare una posizione importante all'interno delle antologie della poesia italiana. Cardarelli occupa ancora uno spazio maggiore rispetto ad altri lirici del Novecento nelle sillogi di Fiumi *Anthologie de la poésie italienne contemporaine établie et traduite* del 1928 e *Anthologie des narrateurs italiens contemporains* del 1933. Anche nella nuova antologia di Chuzeville del 1959, il poeta tarquiniese continua ad occupare una posizione importante. Per quanto riguarda le traduzioni è da citare il testo *Choix de poèmes* di Pierrette Renard-Georges edito nel 1967, nel quale vengono tradotte una serie di liriche del poeta tarquiniese. Tale lavoro risulta essere precario sia a livello qualitativo che quantitativo.

#### 4. Conclusioni

Comparando i vari livelli di ricezione del Cardarelli nelle aree interessate da questo studio, si denota come in area germanica l'interesse per il poeta tarquiniese è maggiore rispetto quello manifestato in Spagna e in Francia. L'area germanica rivela un vivo interesse alla poetica cardarelliana. Ciò è manifestato sia dalla costante e significativa presenza del lirico di Tarquinia nelle sillogi e dalla notevole attività di traduzione delle sue poesie. L'importante attività di traduzione ha permesso un'approfondita comprensione e conoscenza della poetica cardarelliana nel pubblico e negli studiosi di lingua tedesca. Lo spazio riservato a Cardarelli nelle sillogi sulla poesia italiana del 900 realizzate sia in Spagna che in area germanica, si è definito e consolidato nel trentennio che va dagli anni Cinquanta agli Ottanta del XX secolo. La ricezione di Cardarelli in Francia risulta delimitata agli anni Venti del Novecento. Questa limitazione temporale è da far ricondurre alle difficili relazioni tra il poeta tarquiniese e Ungaretti, ma anche con tutto l'ambiente letterario parigino. Deficitario è lo spazio che, viene riservato a Cardarelli in Francia. Dagli anni Trenta del Novecento in poi lo spazio riservato al poeta di Tarquinia all'interno di antologie e di traduzioni sulla poesia italiana del XX secolo è deficitario.

#### Bibliografia

- Bigonciari, Piero. 2010. *Cardarelli e Ungaretti*, in *Atti delle giornate di studio su Vincenzo Cardarelli, Tarquinia, 23-25 maggio 1987*. p. 265-267.
- Cardarelli, Vincenzo. 1928. *Voyages dans le temps*. trad. et préf. par J. Baruzzi. Paris: Plon.
- Cardarelli, Vincenzo, Bruno Blasi. 1987. *Epistolario. Volume 2 (1916-1932)*. Roma: EBE.
- Cardarelli, Vincenzo, Martignoni, Clelia. 1996. *Opere*. 4. ed. Milano: Mondadori.
- Cardarelli, Vincenzo, Baltanás, Enrique. 2001. *El tiempo tras nosotros*. Valencia: Pre-Textos.
- Ceserani, Remo. 1999. "Discussione sul canone. Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero", in *Quaderns d'Italià*, n. 4, p. 19-23.
- Coletti, Vittorio. 1999. "Se serve un canone... Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero", in *Quaderns d'Italià*, n. 4, p. 23-28.
- Colinas, Antonio. 1977. *Poetas italianos contemporàneos*. Madrid: Editora Nacional.
- Dal Bon, Piero. 2007. "Ressenyes. El tiempo tras nosotros", in *Quaderns d'Italià*, n. 7, p. 237-239.

- Di Girolamo, Costanzo. 1999. "Risposte al questionario di Quaderns d'Italià. Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero", in *Quaderns d'Italià*, n. 4, p. 29–36.
- Dorfer, Walter. 1998. *Der Lyriker Vincenzo Cardarelli. Genese der Gedichtsammlung und Rezeption*. Universität Wien.
- Farinelli, Romualdo. 2017. *L'altalena. Cronaca di un'esistenza*. Perugia: Bertoni editore.
- Garcés, Tomàs. 1961. *Cinc poetes italians*. Barcelona: La Polígrafa.
- Grasso, Giuseppe. 1982. *La poesia di Vincenzo Cardarelli*. Roma: Cadmo.
- Horia, Vintilă (a cura di). 1959. *La poesia italiana contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Marianelli, Marianello. 1958. *Lyrik und Geschichte im modernen Italien*. Dortmund: Dortmunder Vortraege.
- Maurer, Joseph (a cura di). 1952. *Lebende italienische Dichter*. Bozen: Xenien.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1978. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Muñiz, María. 1999. "Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna", in *Quaderns d'Italià*, n. 4, p. 67–88.
- Muñiz, María. 2000. *Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna*, in Nicola Merola (a cura di), *Il canone letterario del Novecento italiano. (Arcavacata, 11-13 novembre 1999)*. Soveria Mannelli: Rubbettino, p. 55–78.
- Nardella, Manuela. 2017. *Proiezioni autobiografiche e psicologiche nel leopardismo di Vincenzo Cardarelli*, in: Manuela Nardella, Alessandra Sileoni (a cura). *bollettino STAS 2016 supplemento n. XLII*, p. 81–99.
- Sanguineti, Edoardo. 1969. *Poesia italiana del novecento*. Torino: Einaudi.
- Ungaretti, Giuseppe, Cardarelli Vincenzo, 1989. *Lettere a Corrado Pavolini*. Roma: Bulzoni.
- Ungaretti, Giuseppe, Raimondi, Giuseppe, Conti, Eleonora. 2004. *Lettere a Giuseppe Raimondi, 1918-1966*. Bologna: Pàtron.
- Wagenknecht, Regine, De Faveri, Franco. 1980. *Italienische Lyrik der Gegenwart. Originaltexte und deutsche Prosäübertragung*. München: Beck.

Luca CEGLIA  
(Universitatea din București)

**Italiano standard – Italiano canonico:  
il filtro della didattica  
nell'apprendimento dell'Italiano LS**

**Abstract: (Standard Italian – Canonic Italian: the Filter of the Didactics for Learning Italian as FL)** Learning Italian, as for any other FL, proceeds through the progressive extension of interlanguage, which is therefore filtered according to an ascending complexity progression. The analysis of several cases and teaching materials will help to highlight whether only complexity filtering is involved in this operation or we are attending to the selection of an artificial sociolinguistic variety, *docendi causa*.

**Keywords:** acquisition, standard, teaching, exposition, filter

**Riassunto:** L'apprendimento dell'italiano come di ogni altra LS procede attraverso la progressiva estensione dell'interlingua, che pertanto viene filtrata secondo una progressione ascendente di complessità. L'analisi di alcuni casi e materiali didattici aiuterà ad evidenziare se in questa operazione interviene solo il filtro della complessità o si assiste alla selezione di una varietà sociolinguistica artificiale, *docendi causa*.

**Parole-chiave:** apprendimento, standard, insegnamento, esposizione, filtro.

È elemento pacificamente appurato negli studi di glottodidattica che l'acquisizione di una lingua procede soprattutto attraverso la ripetizione di 'stringhe' associate a scenari in cui si riproducono contesti situazionali già sperimentati in qualche modo dall'apprendente. Per questo motivo i corsi di italiano, ormai da parecchi anni, tendono a organizzare la presentazione dei tratti linguistici di volta in volta introdotti attorno all'allestimento di contesti situazionali quanto più vicini all'esperienza dello studente.

Un simile approccio però richiede un costante aggiornamento di tali stringhe perché siano al passo con una realtà costantemente in divenire: solo in questo modo infatti l'interlingua dell'apprendente può superare il filtro dell'accettabilità sociolinguistica. Ciò è rilevante non solo in funzione di una correttezza normativa che prevenga errori e solecismi, che resta comunque uno tra gli obiettivi dell'insegnamento guidato, e non tra i meno importanti; ma anche perché l'efficacia pragmatica dell'interazione comunicativa agevola l'apprendimento con la sua conferma sociale.

Eppure l'impressione che si ricava da un'empirica analisi degli errori dei miei studenti, e soprattutto dalle difficoltà incontrate a formulare enunciati pragmaticamente corretti, ossia concretamente spendibili in situazioni reali, è quella di un'assenza o di un'inadeguatezza degli *input*, che nella quasi totalità dei casi derivano dai manuali adottati.

Di qui prende lo spunto l'idea di uno spoglio non esaustivo ma mirato alla verifica di alcune situazioni-tipo, condotto, limitatamente al livello A1, sui testi presenti nella biblioteca dell'Istituto Italiano di Cultura di Bucarest, di cui, senza alcuna pretesa di rappresentatività statistica, si fornisce l'elenco in bibliografia.

L'analisi riguarda appunto alcuni contesti ricorrenti tra quelli presentati nelle varie unità didattiche, e si sofferma in particolare sul lessico introdotto in livelli di

apprendimento omogenei, ma anche su alcuni costrutti sintattici e su alcune variazioni morfologiche. Di seguito vengono presentati i diversi scenari e comparati tra loro rispetto alla presenza o assenza di determinate entrate

tab. 1: al bar

	Espr.	P. I.	I p.via	It. in	Chiaro	Dom.	Cont.	Rete	1 2 3	Arriv
caffè	X	XX	XX	X	XX	XX	XX	X	XX	XX
cappuccino	X	XX	X	X	XX	XX	XX	X	XX	XX
acqua	X	XX	XX		XX	XX	XX	X	XX	X
cioccolata		XX	XX		X	XX	X		XX	
tè	X	XX	XX		XX	XX	XX	X	X	X
succo	X	X			XX	XX	XX		XX	XX
bibita	X	XX	XX		XX		XX	X	XX	X
yogurt	X				X	X			X	
gelato	XX	XX	X		XX		X	X		X
birra		XX	XX		XX		XX	X	X	X
vino			XX	XX	XX		XX	XX	X	X
liquore					XX				XX	XX
aperitivo		XX			XX					X

Nella prima tabella vengono introdotte le stringhe di conversazione ambientate in un bar e analizzate le occorrenze di determinati lessemi afferenti<sup>1</sup>. La prima cosa che salta all'occhio, e che merita una riflessione, è il fatto che il quadro che si offre agli studenti è che senz'altro la bevanda nazionale italiana è il caffè, ma soprattutto che gli alcolici, nell'immagine che alcuni manuali offrono agli studenti, sono poco o punto consumati nei bar italiani.

Che questo risponda ad una consapevole censura educativa in testi comunque destinati ad un pubblico in larga misura adulto, e che soprattutto rivela già formate le proprie abitudini ricreative ben prima di dedicarsi agli studi linguistici, risulta difficile da credere e da accettare. Molto più probabile che si tratti di *frames* clonati per indolenza dai manuali scolastici, alla cui impostazione si sono piuttosto acriticamente ispirati gli attuali autori. Il risultato è comunque che le stringhe introdotte si dimostrano utilizzabili quasi esclusivamente in bar diurni, mentre non sono quasi di nessuna utilità nelle sempre più frequenti 'apericene' che stanno prendendo piede in Italia.

Questa tabella riassume le occorrenze dei lessemi connessi al campo semantico della famiglia<sup>2</sup>, e il loro anacronismo risulta già ad occhio nudo: essi non sono solo un'apologia della famiglia tradizionale, ma addirittura di quella patriarcale allargata, in cui rivestono importanza anche le relazioni di grado più elevato. Molto spazio è

<sup>1</sup> La doppia X, rispetto alla singola, segnala che il lessema in questione è presente nel testo con più di una variante, ad esempio il caffè corretto o macchiato o americano, o il succo di diversi frutti, o la specifica tipologia di liquore.

<sup>2</sup> 'Affini' non ricorre in realtà per se, ma è un iperonimo di tutte le relazioni che sottende e che ricorrono nella loro specificità.

tab. 2: la famiglia

	Espr.	P. I.	I p. via	It. in	Chiaro	Dom.	Cont.	Rete	1 2 3	Arriv
sposi	X		X		X	X	X	X	X	X
genitori	X		X	X	X	X	X	X	X	X
figli	X		X	X	X	X	X	X	X	X
fratelli	X		X		X	X	X	X	X	X
cugini	X		X		X	X	X	X	X	X
nipoti	X		X		X	X	X	X	X	X
nonni	X		X	X	X	X	X	X	X	X
zii	X		X		X	X	X	X	X	X
affini							X		X	
conviventi	X						X	X	X	X
fidanzati		X								
amanti		X								
figli naturali	X									
separati	X						X	X		X

infatti riservato a categorie della parentela la cui ricorrenza nella lingua attuale si è sensibilmente ridotta: se in realtà i nonni, complice l'allungamento della vita media e i sempre più pervasivi impegni lavorativi dei genitori, sono una figura di riferimento pressoché costantemente presente nell'esperienza di ogni giovane, molto meno lo sono oggi zii e cugini.

Ma la cosa sorprendente non è solo la discutibile utilità del lessico così fornito, quanto il fatto che il ruolo dell'apprendente sembra essere cristallizzato in quello di soggetto 'passivo' della famiglia, il minore appunto, mentre sempre più spesso lo studente si è allontanato dalla famiglia di origine e si appresta a crearne una propria,

tab. 3: in vacanza

	Espr.	P. I.	I p. via	It. in	Chiaro	Dom.	Cont.	Rete	1 2 3	Arriv
albergo	X		X	X	X	X	X	X	X	X
pensione	X		X			X		X		X
appartamento			X					X		X
campeggio	X		X		X	X		X		X
rifugio	X						X			
agriturismo	X		X			X	X			X
ostello							X			
ospiti	X									
convento						X				
B&B						X				X
camper			X					X		
2a casa								X		

fase della quale i termini, riferibili a ‘convivenza’ e ‘fidanzamento’, sono però assenti dalla maggioranza delle pagine.

Questa tabella riporta le opzioni di vacanza: colpisce ancora una volta la tradizionalità delle sistemazioni proposte. L'albergo è presente in tutti i testi<sup>3</sup> e in due di essi è l'unica soluzione menzionata, mentre poco o pochissimo spazio è dato alle soluzioni alternative e *low cost*, che invece tanto successo hanno tra i giovani, i quali dovrebbero essere i principali fruitori del lessico qui presentato.

Il risultato è senz'altro quello di una relativa inutilità delle stringhe così formulate<sup>4</sup>, in quanto non corrispondenti alla tipologia di vacanza organizzata dagli utenti. Ma a ben guardare, anche in questo caso, il modello di società italiana veicolato è ampiamente sorpassato, in quanto anche le famiglie italiane ‘tradizionali’ sono piuttosto orientate a passare le vacanze in una casa di loro proprietà, ‘lusso’ ormai alla portata di un'ampia fascia di classe media, soprattutto se consideriamo anche la possibilità di ottenerci ospitalità ad amici, o di prenderla in affitto per brevi o lunghi periodi.

La presentazione delle ore offre altresì la possibilità di valutare, oltre il lessico esposto nelle situazioni create, anche la sintassi delle presentazioni, e le varietà sociolinguistiche adottate. Partendo da queste ultime, la scelta di calcolare l'orario su base 12 o 24 è appunto dovuta essenzialmente al contesto sociolinguistico, e alle sue variabili diastratiche, ma soprattutto diamesiche e diafasiche.

Forse allora, per un livello iniziale, ancora limitato a occasioni informali, anche la presentazione poteva limitarsi alla base 12, mentre essa è in tutti i testi presentata con

tab. 4: le ore

	Espr.	P. I.	I p. via	It. in	Chiaro	Dom.	Cont.	Rete	1 2 3	Arriv
base 12	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
base 24	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
mezzogiorno	X	X	X		X	X	X	X	X	X
mezzanotte	X	X	X		X	X	X	X	X	X
N e un quarto	X	X			X	X	X	X	X	X
N e mezzo		X			X					X
N e mezza	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
N e T	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
manca T a N								X		
N meno T	X	X	X		X	X	X	X	X	X
verso N		X		X	X	X		X		
intorno a N		X								
N circa								X		
N in punto									X	

<sup>3</sup> Una simile unità è assente nel livello iniziale di *Progetto Italiano*.

<sup>4</sup> A ciò si aggiunge anche un dato che non ha trovato spazio nell'analisi: nella quasi totalità dei casi la prenotazione è fatta telefonicamente, una modalità decisamente superata per le giovani generazioni che ricorrono invece alla rete.

tab. 5: trasporti

	Espr.	P. I.	I p. via	It. in	Chiaro	Dom.	Cont.	Rete	1 2 3	Arriv
autobus	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
pullman		X			XC					
auto		X	X	X			X	X		X
automobile	X		X	X	X					
macchina	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
bici	X			X	X		X			X
bicicletta	X	X	(X)	X	X	X	X	X		X
moto	X		X	X		X	X	X		XM
motorino	X	X				XS				
vaporetto	X				X					
nave	X	X	X							X
traghetto					X	A	X			X
barca			X	X			X			
metropolitana	X	X	(X)		X	X	X		X	X
metro/ò		X				X			X	X

la sua alternativa base 24. Piuttosto sarebbe utile fornire con maggior ampiezza altre varianti di approssimazione legate a contesti orali diffusi.

Se sovraesposta è la base 24 rispetto alla sua occorrenza, stupisce l'assenza di uno stilema come *manca dieci alle quattro*, innovativo italiano almeno nel panorama delle lingue romanze, che avrebbe anche il merito di introdurre nell'interlingua una costruzione sintattica diversa ma non per questo diversamente difficile, semmai introduttiva ulteriormente di una competenza pragmatica, l'inversione, a torto ritardata nell'insegnamento linguistico.

Per quanto riguarda i trasporti, analizzati come nella tabella sopra riportata<sup>5</sup>, la prima impressione è proprio di un'omogenea diversità. Sono infatti più o meno ugualmente menzionati tutti i mezzi, persino quelli acquatici, meno presenti in contesti quotidiani, ma importanti in quelli turistici, che costituiscono per gli studenti significative occasioni di contatto linguistico.

L'appunto da muovere a una simile scelta di presentazione è semmai quello che i termini vengono presentati nella loro variante formale, come 'bicicletta' o 'metropolitana', più spesso che in quella informale di 'bici' o 'metro', che oltretutto possiedono una maggiore facilità di articolazione e memorizzazione.

Infine le tipologie di presentazione consentono alcune osservazioni non solo sulla frequenza delle stringhe proposte nella lingua viva, ma anche sulla loro complessità e conseguentemente sull'opportunità di introdurle nel corrispondente livello di interlingua: in questo senso difficilmente si spiega perché la formula *come va*, invariabile, sia meno frequente di quella con le forme coniugate del verbo 'stare'.

<sup>5</sup> La (X) rappresenta la presenza del lessema non nel testo dei dialoghi o della narrazione, bensì nei titoli o nelle didascalie di vignette, eventualmente lasciate al completamento del discente guidato dal docente; la C indica la presenza del lessema 'corriera', la S 'scooter', la M 'motocicletta', la A 'aliscafo'.

tab. 6: presentazioni

	Espr.	P. I.	I p. via	It. in	Chiaro	Dom.	Cont.	Rete	1 2 3	Arriv
S marcato	X	X			X		X	X	X	
sono N	X	X	X	X	X		X		X	X
mi chiamo N	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
sono E	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
sono di C P	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
abito a C	X		XV		X		X	XV	X	X
abito in P/I			XV		X		X			
ho T anni	X	X	X			X	X			
faccio M	X				X		X		X	
sono M	X			X	X	X	X		X	
parlo L	X	X			X					
studio D	X	X	X		X			X		
come va?	X		X		X				X	
come sta/stai?	X	X	X		X		X		X	

Lo stilema *mi chiamo Giovanni*, presenta una ricorrenza maggiore nei testi rispetto a quello *sono Giovanni*, anche se rimane controversa la sua maggiore frequenza nella lingua parlata. Oltretutto il primo stilema ha lo svantaggio di presentare la coniugazione riflessiva, che in italiano si svolge con pronomi clitici, di difficile percezione e articolazione, perché costituirebbero una sorta di morfema a pettine che si installa prima e dopo la radice. Viceversa il verbo ‘essere’ è uno dei primi a presentarsi e ad apprendersi, ed ha inoltre il vantaggio di utilizzarsi non solo con il nome N, ma anche con l’etnico E, la professione M, la provenienza da una città C o uno stato P<sup>6</sup>. La minore occorrenza dello stilema con ‘abitare’<sup>7</sup> è invece agevolmente in linea con la più complessa costruzione sintattica che esso presenta: la preposizione ‘a’ con città e ‘in’ con paesi o indirizzi.

Un cenno a parte merita la presenza del soggetto marcato nella maggioranza dei testi analizzati, probabilmente con la giustificazione che, soprattutto in livelli molto iniziali, quando la morfologia verbale appare ancora incerta, esso aiuta alla definizione pragmatica dei ruoli. La mia opinione è però che tale marcatezza introduce un’autentica forzatura dello standard linguistico che a sua volta corrobora un solecismo già di per sé frequente negli apprendenti principianti, ma estremamente difficile da sradicare anche in seguito, a livelli più avanzati.

Al termine di questa cursoria rassegna, l’impressione che se ne ricava è quella di una qualche discrasia tra l’italiano standard e l’italiano manualistico, che nella sua ricorrenza da un testo all’altro sembra aver assunto il ruolo di canone linguistico, a cui però fanno curiosamente difetto le ragioni e le finalità della selezione operata.

Certo andrebbero meglio analizzati gli effetti di una simile scelta sull’interlingua degli apprendenti, tuttavia in questo caso sembrano mancare non solo le riflessioni *ex*

<sup>6</sup> Sul modello di *Sono Italiano, Sono Insegnante, Sono di Roma, Sono dell’Italia*.

<sup>7</sup> La V nella tabella indica la presenza dell’anchor più complesso lessema ‘vivere’.

*post* sui risultati, ma anche quelle *ex ante* sui presupposti e gli obiettivi. Un canone di tal fatta risulterebbe privo di quella consapevolezza scientifica che ne giustifica e ne difende la validità, eppure non per questo appare immune dai rischi di riduzione e distorsione che ogni canone comporta; anzi, in questo caso, si può dire che proprio il fatto di non rispondere al soppesamento critico dei diversi fattori coinvolti, ma semmai a certa indolenza e immobilismo, circonfusi di velato moralismo conservatore, rende tali rischi ancora più gravi, perché non bilanciati da alcuna dichiarata utilità.

### **Bibliografia**

- Bali, M. / Rizzo, G. 2008. *Espresso*. Alma, Firenze.
- Bozzone Costa, R. / Ghezzi, C. / Piantoni, M. 2005 *Contatto*. Loescher, Torino.
- Chiuchiu, A. / Chiuchiu, G. 2010. *Italiano in*. Guerra, Perugia.
- Guastalla, C. / Naddeo, C. M. 2010. *Domani*. Alma, Firenze.
- Colombo, F. / Faraci, C. / De Luca, P. 2011. *Arrivederci!* Edilingua, Roma.
- De Savorgnani, G. / Cordera Alberti, C. 2011 *Chiaro!* Alma, Firenze.
- Latino, A. / Muscolino, M. 2007. *1 2 3 Italiano*. Hoepli, Milano.
- Marin, T. / Magnelli, S. 2013. *Progetto Italiano*. Edilingua, Roma.
- Mezzadri, M. / Balboni, P. E. 2008. *Italiano: pronti, via!* Guerra, Perugia.
- Mezzadri, M. / Balboni, P. E. 2010 *Nuovo Rete!* Guerra, Perugia.

Alberto D'ALFONSO  
(Università per Stranieri  
di Siena)

«Ecco i libri che tutti dovrebbero leggere»: appunti sulla lingua di Carlo Bo

**Abstract:** («Ecco I libri che tutti dovrebbero leggere»: Notes on the language of Carlo Bo) The paper reviews some of the most recent pages of Italian critic Carlo Bo (1911-2001), focusing on the linguistic aspects of his writing. The subject of the study is the brief reviews and critical notes that Bo writes on newspapers such as the «Corriere della Sera» and in magazines such as «Gente», and in particular those about authors and books of Italian literature. We study some short, acute profiles in which the critic's perspective is deliberately blended with the one of the reader, and where the search for good authors and books to read is not based on pre-established ideological patterns or elements such as editorial success: in his notes often Bo suggests readings, rediscovers little-known authors, or expresses his opinions on recent books. The aim is to confirm or integrate, with linguistic findings related to Bo's notes, what some scholars have written about the style of the principal works of the critic (from *Letteratura come vita* and *Otto studi* onwards).

**Keywords:** Bo, Carlo; literary criticism; Italian periodicals and newspapers; Italian language; Italian literature.

**Riassunto:** Nel contributo ci si occupa della lingua degli scritti del critico Carlo Bo (1911-2001); un personaggio fondamentale, presente nella vita culturale italiana lungo tutto il Novecento, attivo nell'accademia e come divulgatore. Il punto di partenza è la domanda *Esiste uno stile di Bo critico?*, e la risposta è tutt'altro che univoca: lo studio riporta i risultati della prima fase dello spoglio testuale di una scelta di testi, senza pretesa di esaustività. L'indagine muove dai rilievi dei principali studiosi fra i pochi che si sono occupati di Bo dal punto di vista linguistico, cercando di individuare un minimo comun denominatore tra le diverse posizioni. Segue il commento di alcuni testi, dal quale si evince innanzitutto che non è possibile parlare di un solo Bo, ma di diverse fasi nell'attività del critico; soprattutto, e piuttosto eloquentemente, dall'analisi dei testi riportati emerge un "Bo divulgatore", almeno dagli anni Ottanta, che usa una lingua più immediata, agile rispetto a quella nota ai più, cioè quella del Bo classico (dagli anni Trenta ai Sessanta).

**Parole-chiave:** Bo, Carlo; critica letteraria; lingua dei giornali; lingua italiana; letteratura italiana.

## Introduzione

Parlare di Carlo Bo significa parlare di un personaggio fondamentale nel panorama culturale italiano del Novecento. Un personaggio forse ancora poco noto ai più, probabilmente per lo scarso interesse che purtroppo hanno alcuni temi e argomenti nelle vicende della nostra cultura attuale, o forse – più persuasivamente – per l'ancor breve distanza temporale che ci separa dalla sua scomparsa<sup>1</sup>.

Carlo Bo è stato un critico letterario, ma è stato anche molto di più. Accademico tra i più influenti nel suo campo – e con ciò s'intenda *influenza* nel suo senso più

<sup>1</sup> Su Carlo Bo sono tuttora fondamentali alcuni lavori pubblicati nell'ultimo decennio. Innanzitutto l'ampia bibliografia di Bruscia, Vogt 2015, che raccoglie gli scritti del critico e i contributi a lui dedicati; poi alcuni profili curati da vari studiosi, come per esempio Antonioni 2004, Losco 2012 o Macri 2002, 563-674; infine le scelte antologiche commentate come Bo 1994b e Bersani 2013, 568-631.

positivo per la comunità scientifica –, ma anche eccellente divulgatore e grande attivista culturale, il Rettore eponimo dell'Università degli Studi di Urbino ha costituito una presenza importantissima lungo tutto l'arco del secolo scorso, anche se come studioso – verrebbe da dire lettore – sobrio e lontano dai riflettori della stampa più assordante. Un nome, quello di Bo, che in parte attende ancora una sua proficua riscoperta da parte dei fruitori di letteratura (ma non solo), ma che allo stesso tempo è stato fondamentale per diverse generazioni di narratori, poeti e critici, oltre che di studiosi.

Ripercorrere le fasi del lavoro di Bo significa ripercorrere il Novecento italiano ed europeo. Egli scrive nel 1938 un saggio ancor oggi centrale, *Letteratura come vita* (poi incluso in *Otto studi*), diventando rapidamente capofila della critica ermetica, e inaugurando un filone che coinvolge e incontra, oltre al movimento ermetico stesso che informò, sia l'esistenzialismo cristiano sia le avanguardie, con le quali Bo ebbe un rapporto di assidua complicità (Contini 1968, 504). Rettore dell'ateneo urbinato dal 1947 (lo rimarrà fino alla scomparsa, nel 2001), pubblica libri e saggi su autori europei contemporanei, soprattutto francesi e spagnoli (ma non mancano lavori che spaziano in altri settori e secoli letterari, come ad esempio il noto *Lirici del Cinquecento*, del 1941). Dal 1956 al 1963 collabora con il quotidiano «La Stampa» per la pagina culturale, e a partire dal '63 è al «Corriere della Sera» (ma recensisce regolarmente libri e autori anche per altri giornali, come ad esempio «Gente»): in lui si uniscono l'impegno accademico, la ricerca scientifica e una forte, costante volontà di divulgazione.

Un autore significativamente prolifico, quasi impossibile da antologizzare, come dirà Contini (*infra*; ma è notevole il lavoro svolto da Sergio Pautasso in Bo 1994b, che resta tuttora riferimento imprescindibile), che nei suoi interessi spazia dalla letteratura francese a quella europea, fino agli autori italiani contemporanei.

Il presente studio si propone di esaminare alcune pagine del critico, e in particolare quelle dedicate ad autori della letteratura italiana, con lo scopo di individuare in esse alcune linee di tendenza per quanto concerne la lingua, muovendo da quanto a riguardo è stato scritto dagli studiosi che se ne sono occupati finora.

### **La scrittura di Bo giudicata dai contemporanei**

Esiste uno stile di Bo critico e divulgatore? Ripercorriamo brevemente ciò che è stato scritto in proposito, cercando di valorizzare quanto ne emerga e individuando eventuali *fil rouge* interpretativi.

Il primo a scrivere dello stile della scrittura di Bo è Aldo Rossi in pieni anni Sessanta, in un suo illuminante saggio sul linguaggio della critica novecentesca. In quella sede egli definisce il critico „il campione più personale di scrittura negli anni immediatamente antecedenti alla guerra (con cambiamenti sempre meno persuasi negli anni successivi, fino al cambiamento della ‘maniera’): per originalità, estensione, intensità”(Rossi 1966, 42); dunque un elogio del primo Bo come grande capofila della prima metà del secolo. Il senso delle parole di Rossi parrebbe altresì essere quello di una discontinuità:

Bo con la sua catena discorsiva, a tratti quasi automatica, inseguiva più una direzione di sviluppo che la definizione di contorni. [...] Sarebbe poi molto istrut-

tivo seguire la genesi di questa scrittura, a reattivo contatto con i modelli francesi, per arrivare ad un progressivo scioglimento attuale, che pure conserva diverse cifre, quasi mummificate, in un contesto ormai piano e dimesso (Rossi 1966, 45).

Dunque una scrittura quasi automatica, che diviene entro la seconda metà del secolo piana e dimessa, e che andrebbe studiata con particolare attenzione alle fasi della sua genesi.

Molto interessante è il breve profilo tratteggiato da Gianfranco Contini nel capitolo della sua *Letteratura* dedicato allo studioso ligure, nel quale, di nuovo, viene posto l'accento sulla fase ermetica:

Dell'ermetismo in questa forma [*scil.* ermetismo critico inteso letterariamente piuttosto che razionalmente] Bo fu senza dubbio il capofila; e la sua critica fu un lungo, inesauribile, irrazionale discorso (qualcuno ha parlato giustamente di «critica ininterrotta»), nel quale i testi, relativamente indifferenziati, servono da pretesto o da occasione autobiografica: d'un autobiografismo peraltro non storico bensì generale, riguardante l'uomo nella sua situazione problematica verso il mondo. Bo è, per la stessa natura effusa della sua scrittura, un autore che è quasi impresa disperata antologizzare (Contini 1968, 503).

Qui a essere sottolineata è la continuità della catena discorsiva, di un discorso lungo, irrazionale e autobiografico; una scrittura effusa, *ininterrotta*, per la quale in seguito si parlerà di *poetica del diario* (Pautasso 2001).

Ma l'immagine forse più limpida e allo stesso tempo concreta della scrittura di Bo è quella restituitaci da Sergio Pautasso nella sua introduzione all'antologia già citata (*supra*). Per la prima volta si parla in termini di *leitmotiv* di un „linguaggio dimesso e senza variazioni di tono”:

Sin dagli inizi il suo modo di esprimersi rivelava una originalità inconsueta sia nel lessico sia nell'impianto sintattico. Benché scrivesse di libri, facesse critica, il suo modo di affrontare i testi era molto diverso e lontano dal compassato taglio accademico. Ne parlava con un linguaggio dimesso, senza variazioni di tono e quasi senza pause [...]. La scrittura di distendeva in un fluire quasi monotono, senza pause, con una interpunzione ridotta al minimo [...]. Emerge a questo punto la singolare peculiarità dello stile di Bo che finisce per configurare l'insieme della sua opera come una sorta di diario ininterrotto (Bo 1994b, XXXIX, XLII).

Una scrittura – di nuovo – *ininterrotta*, tanto nei contenuti quanto nell'assetto sintattico, e per sua stessa natura inerentemente diaristica. A tale efficace immagine vanno affiancate le acute considerazioni, sempre di Pautasso, presenti in un suo articolo del 2004, nel quale denuncia l'immotivata trascuratezza con cui le pagine del critico sono state trattate:

Fu Geno Pampaloni a suggerire l'opportunità di uno spoglio del linguaggio critico di Bo [...]. Una simile operazione avrebbe gettato le basi per ovviare alla trascuratezza con cui è stata trattata la sua scrittura e che non è motivata da analisi stilistiche, ma dall'assunzione di un a priori contenutistico. Altrimenti non sareb-

bero sfuggiti le particolarità lessicali di un linguaggio solo apparentemente neutro, l'uso metaforico di taluni termini tecnici, l'originalità dell'impianto sintattico della pagina, il tono uniforme senza variazioni e privo di pause, una punteggiatura limitata e impiegata anch'essa in senso non ritmico (Pautasso 2004, 220).

Qui, in modo molto convincente, viene definito lo stile di Bo *solo apparentemente neutro*, cioè uniforme e ininterrotto (dunque d'accordo con Contini) nella veste linguistica, come anche negli elementi interpuntivi.

Dunque punti di vista, quelli esposti finora, in parte concordanti, ma senz'altro discordi sulla valutazione della pagina del Bo successivo alla metà del Novecento. Degno di nota è il punto di vista di Biancamaria Frabotta, che parlando della prosa del critico pone l'accento sulla pronuncia sommessa che la caratterizza:

Man mano che incediamo nei territori infidi di questa prosa delle penombre [*scil. Ombra non polvere*, in *Otto studi*], ci accorgiamo infatti che la sua pronuncia è tanto più sommessa quanto più perentoria. E non solo nell'intonazione, ma anche nel sistema dei legamenti e delle pause: vedi l'uso costante dei due punti o l'indecidibilità del senso vero di quel *noi* che dietro la «miseria» di un'autoconfessione proclama però la natura affermativa e densa di certezze dell'umanesimo cristiano (Frabotta 2003, 18).

Stavolta il riferimento all'interpunzione è anche più esplicito: si parla dell'uso costante dei due punti, che insieme con l'intonazione conferisce alla pronuncia di Bo una perentorietà che proclama la natura affermativa del dettato. Chiudiamo questa brevissima rassegna citando quanto scritto da una linguista che di Bo è stata anche collega, Loretta Del Tutto, e che in un suo recente intervento ha affrontato lo stile della scrittura del critico attraverso l'esame diretto di alcune sue pagine:

Di fronte alla scrittura di Bo si è tentati di parlare di 'chiarezza', di 'comprensibilità', di 'facilità di lettura'; tale è l'impressione che dà un testo che si presenta senza avvolgimenti, con una sintassi che evita accuratamente la complicazione delle subordinate [...]. Il vocabolario di Bo non è mai particolarmente prezioso, se con ciò si intende la ricercatezza in livelli distanti da quello del quotidiano linguaggio. Queste qualità del suo testo, tuttavia, non possono esaurirsi nella formula della comunicatività [...]: un tale attributo suonerebbe banale, improprio. Eppure in Bo si riconoscono i tratti di una scrittura che molto spesso sembra – dico 'sembra' – vicina al linguaggio parlato, e tuttavia è stranamente indenne da quell'usura che, soprattutto oggi, ha privato la lingua quotidiana della sua forza, espressività, e perfino significato (Del Tutto 2005, 212).

Dunque per Del Tutto a farsi avanti della pagina di Bo è un'immagine esteriore di scrittura chiara, quasi vicina al parlato; immagine costruita eloquentemente da una sintassi senza avvolgimenti ipotattici e da un lessico privo di preziosismi. Nondimeno, si tratta di un'immagine esente dalla consunzione della quotidianità, e non specificamente comunicativa.

## Appunti dai testi

Cerchiamo ora di verificare quanto esposto finora con una pur rapida indagine su alcuni testi significativi<sup>2</sup>. Ci concentreremo, in questa fase iniziale del lavoro, su brani di testi che oltre all'autore hanno in comune l'argomento, gli autori della letteratura italiana: la scelta tiene altresì conto della varietà delle pubblicazioni di Bo, che comprende monografie, saggi, articoli e prefazioni.

Cominciamo dal cosiddetto Bo *classico*, con la prefazione all'*Opium chrétien* di Mario Luzi (1938). Vi possiamo rintracciare l'idea di una prosa piana, caratterizzata da una indubbia sobrietà lessicale:

Un argomento è stato quasi sempre finora per un critico un ostacolo da superare, un modo per soddisfare le ragioni d'un gusto personale o per chi era soccorso da maggiori pretese di serietà una prova d'una verità e d'una realtà anticipatamente stabilite: aggiungete per di più i mezzi impiegati per ottenere una resa così ben disposta, i metodi meccanici d'interrogare un testo o una figura. Per Luzi c'è un'identità di natura fra critico e argomento e mezzo d'interpretazione. Si capisce come la lettura abbia qui un valore di presenza intellettuale e di rapporto spirituale: una simile lettura non si fermerà a una serie di testi proposti e preferiti, a una distribuzione meccanica di strumenti e insisterà invece sul valore d'un'eco, sulla necessità di svelare un controcanto perfettamente rintracciabile nell'ambito della pagina stessa. E non si creda che in tal modo non si dia il peso alla parola: anzi è proprio così che otterrà tutta la sua dignità e cadrà nella misura del testo originale, nel testo che ogni vero scrittore si suppone anteriore e nascosto ma eternamente insistente, d'una quotidiana urgenza. Appunto per questa catena di severe obbedienze alla parola, alla pagina e al testo, un simile modo di lettura critica è apparsa a chi si preoccupava esclusivamente della propria e comune inutile salvezza un modo fantastico e irriducibile e per nulla valido di studio ma non capivano su quanti punti invece si basava, come cioè collaborasse a un'intesa nell'ordine del tempo e dello spazio, delle dimensioni spirituali dell'uomo (Bo 1938, 131-132).

Nel testo si possono notare alcuni elementi già messi in luce da altri. L'uso non ritmico dell'interpunzione, evidente nella distribuzione delle virgole e nel largo impiego dei due punti, pare effettivamente conferire alla pagina una sorta di fluire continuo, che saremmo tentati di definire *comunicativo*. Ma la formula della comunicatività – coerentemente con quanto affermato da Del Tutto – non esaurisce la descrizione della tavolozza espressiva di Bo. Il lessico è tecnico, ma mai particolarmente impresiosito; l'argomentazione è scandita dai due punti usati in funzione esplicativa, che ne evidenziano le articolazioni interne: dunque di qui l'immagine di una scrittura sobria ma non quotidiana, e quindi di un discorso sì continuo, ma non certo vicino al parlato.

Proseguiamo l'analisi con un testo di alcuni decenni più recente, un breve saggio sull'*Edipus* di Giovanni Testori (1979, ora in Bo 1995b). Qui, come nel brano precedente, è confermata la presenza di una sintassi piana e di un lessico sobrio, a cui va aggiunta una notevole predilezione per la figuralità:

<sup>2</sup> Per la consultazione del materiale citato, oltre che per alcuni preziosi consigli sul lavoro, sono molto grato al personale della biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino (sui fondi della quale si veda Di Domenico 2004).

La storia della sua carriera avrebbe confermato il senso di quest'equivoco accettato in partenza. Testori a poco a poco si sarebbe sostituito al personaggio iniziale con quei connotati e soprattutto con quel suo bagaglio di nozioni inesprese. Fu così che il primo vero impatto con quella che sarebbe diventata e rimasta la sua vera, e unica realtà avvenne con la poesia. La poesia era una maschera molto più dura da portare e proprio con il Testori poeta comincia quel rovesciamento totale e assoluto, non solo delle parti ma dell'uomo intero, che ora si è compiuto con questo supremo grido dell'Edipus. Le correzioni, le riduzioni diciamo pure le amputazioni in tutti questi anni sono state molte e hanno denunciato – volta per volta – un aggravamento della situazione normale (Bo 1979, 109).

Il testo riportato è caratterizzato da alcune efficaci metafore (“una maschera molto più dura da portare”; “le amputazioni”), che lo sono ancor più grazie a un lessico per nulla ostico, né aulico; l'assetto sintattico delle frasi risulta piuttosto semplice, privo di involuzioni ipotattiche. Ciò che pare differenziare il brano dal precedente è una maggior brevità delle frasi, e un più frequente uso del punto fermo (es. “La storia [...] in partenza”; “Testori [...] nozioni inesprese”). Dunque una scrittura senz'altro meno *continua*, almeno dal punto di vista testuale.

Una tendenza del tutto simile è rintracciabile in un brano da un testo precedente, del 1961 (ora in Bo 1964), stavolta sull'opera di Massimo Bontempelli:

Non si intenderebbe Bontempelli a volerlo valutare dai risultati puri, senza, cioè, tener conto della fatica sopportata e di tutta la parte di scorie che ha eliminato in quarant'anni di esercizio letterario. Sarà quindi opportuno – sia pure superficialmente e dai margini – accennare alle origini dello scrittore e alla famiglia letteraria da cui è uscito, al tempo del suo professorato. Né conta che lo scrittore abbia provveduto da sé a sconfessare le prime pagine, le speculazioni rettoriche, di facile rettorica poetica, e a fissare una seconda data di nascita che all'incirca possiamo fissare negli anni della prima guerra mondiale (Bo 1964, 167).

Per poter avere piena consapevolezza della scrittura di Bo bisogna però frequentare anche i suoi testi di natura più divulgativa, cioè i tanti articoli sparsi su giornali e riviste, le recensioni, i profili critici per le terze pagine dei quotidiani: è qui che si può notare il linguaggio di un Bo senz'altro più semplice, più – stavolta pienamente – *comunicativo*, sia a causa del luogo di pubblicazione dei suoi interventi (dunque dei suoi lettori, stavolta non accademici né letterati di professione), sia per l'attualità dei personaggi e degli argomenti di cui egli si occupa.

Tra i tanti interventi di Bo selezioniamo, di nuovo, alcuni dei tanti dedicati ad autori della nostra letteratura, come quello dal quale è tratto il brano seguente, dal titolo *Ecco i libri che tutti dovrebbero leggere*, apparso nel 1999 sul «Corriere della Sera»:

E qui siamo a una contraddizione, che già altre volte avevamo segnalato, della visione che Prezzolini aveva del mondo. Da una parte era scrupolosissimo del suo lavoro, segnava tutto, i suoi diari sono pieni di notazioni, di incontri, di polemiche e anche in queste ultime pagine si ritrova sempre qualcosa che appartiene al quotidiano e al transeunte, mentre invece, e qui sta la contraddizione, nonostante questo scrupolo, questa attenzione agli avvenimenti piccoli e grandi dell'esisten-

za, di fronte a tutto questo c'è la sua certezza, una certezza tutta negativa, per cui nulla si salva, nulla è degno di essere trascritto e mandato ai posteri (Bo 1999).

Ciò che desta subito la nostra attenzione è l'abbondanza dei segni d'interpunzione debole, che scandiscono un discorso piano, semplice, distribuito in frasi mediamente lunghe ma mai fatto di complesse involuzioni sintattiche. Vediamo un altro brano, sempre su autori italiani, apparso anch'esso sul «Corriere della Sera» nel 1989, con il titolo *Il grande poeta si ritrovò piccolo*, e di cui riporto qui un passo notevole:

È un giuoco, l'antico giuoco della torre epperò va preso per un gioco, la risposta vera appartenendo alla storia. Né valgono di più le mode ricorrenti, l'attenzione che viene riservata – secondo gli umori del tempo – a uno scrittore: se guardiamo bene, in questi ultimi quarant'anni c'è stata la santificazione di Vittorini, durata molto a lungo, poi si è passati all'esaltazione di Pasolini e infine siamo approdati alla canonizzazione di Calvino. Il fenomeno è più che intuibile e in parte giustificabile, vuol dire che questi scrittori avevano forza di imporre le loro idee e la loro visione del mondo, ma da questo a farne degli esempi assoluti di per sé è pericoloso. La riprova l'abbiamo se si pensa alla fragilità interiore di queste scelte e soprattutto delle adesioni in massa: oggi di Vittorini nessuno parla più, Pasolini è diventato una dolce memoria e ora vedo che si comincia a mettere in discussione anche Calvino (Bo 1989).

Ancora una volta l'argomento è la scelta – come nel precedente – dei libri e degli autori italiani più significativi all'interno della nostra tradizione e della loro ricezione tra il pubblico. Anche qui troviamo di frequente i due punti in funzione esplicativa, e anche qui il tono è piano. Ma ciò che attira l'attenzione stavolta è la prevalenza di frasi semplici (sia in regime di paratassi, sia in ipotassi) più snelle, quando non più brevi: i segni d'interpunzione marcano gli snodi del discorso distribuendolo in piccole porzioni di ragionamento, molto leggibili. Una tendenza che in altri testi risulta ancora più evidente. Si prenda ad esempio il brano che segue, tratto da un articolo apparso su «Gente» nel 1995, con il titolo *Ci sono grandi libri che insegnano a vivere*:

Mi si dirà che il discorso è un discorso del grande passato, specialmente se ci riferiamo alle pagine di Novalis ma non è vero. Sembrano scritte oggi e la sua visione del mondo scristianizzato appare quanto mai attuale. [...] Ecco perché libri di tanto peso possono trasformarsi in correttivi, possono limitare i pericoli degli sconfinamenti e delle confusioni. Qui l'uomo si trova direttamente posto di fronte a grandi temi: la fede, la partecipazione, l'amore per gli altri, l'odio per la violenza e per la guerra. Tutte cose che rientrano e appartengono alle zone più segrete del cuore eterno (Bo 1995a).

Il passo citato è un tipico esempio di prosa asciutta, composta di frasi brevi separate dal punto fermo – quel punto fermo che è stato recentemente definito *punto dinamizzante* (Palermo 2013, 227) – alla quale il lettore di oggi è abituato. Diminuisce la frequenza dei due punti, e la punteggiatura in generale è sensibilmente ridotta. Dunque un periodare decisamente lontano da quello più effuso e continuo dei testi precedenti, che tuttavia con essi condivide il tono e la sobrietà lessicale. Tale tipo

di prosa è evidente anche in altri brani, come per esempio il seguente su Prezzolini, apparso su «Gente» nel 1988:

Prezzolini era un maestro nel capire, nel prevedere le cose e nel tradurle in una visione chiara e semplice. Naturalmente basava le sue ragioni sullo studio delle nuove filosofie, principalmente sul Bergson e poi sul Croce, e li sapeva adoperare contro i vessilli delle vecchie associazioni, per esempio il positivismo. Si può dire che non ci fu Paese spirituale e intellettuale del tempo al di fuori della sua curiosità e dei suoi interessi [...]. Così in un primo tempo andò a Parigi e dopo a New York come professore della Columbia University e dove finì per fondare la Casa degli italiani, grande centro di promozione della nostra cultura. In fondo era un modo per continuare la sua battaglia da lontano, da un osservatorio privilegiato, sognando sempre un'Italia molto diversa e forse del sogno e dell'utopia. Tale atteggiamento non piacque né all'Italia ufficiale né all'altra che non aveva modo di farsi sentire per mancanza di libertà e perciò venne guardata con sospetto (Bo 1988, 121).

### Prime conclusioni

Possiamo dunque tentare un bilancio provvisorio, in attesa di continuare l'indagine allargando il *corpus* di testi esaminati. Non è sempre possibile mettere in relazione le finalità della scrittura di Bo con i suoi risultati. Tutti i brani esaminati, che – vale la pena ricordarlo – coprono più di mezzo secolo, offrono spie linguistiche di grande interesse, ma che non possono per ora essere interpretate con sicurezza in una direzione univoca. È fin troppo evidente che la prosa Di Carlo Bo è stata in tutte le sue diverse espressioni una prosa chiara, piana e mai troppo complessa, tanto sul piano sintattico-testuale quanto su quello lessicale. Ciò che andrebbe meglio indagato è l'evoluzione del linguaggio del critico nel suo farsi lingua della divulgazione, nel suo confrontarsi con l'attualità e con un pubblico non accademico. Le brevi note qui esposte vanno nella direzione di una semplificazione testuale che è sintattica e interpuntiva, e che interpreta pienamente il cambiamento della nostra lingua negli ultimi decenni. La diffusione del punto fermo e delle frasi brevi nell'italiano è un fenomeno attivo da tempo e in più ambiti (giornalistico, narrativo); nondimeno, e per ora non meno persuasivamente, l'esistenza di due diversi Bo – il critico accademico e il divulgatore – è da collegare alle diverse finalità dei suoi frequentissimi interventi scritti nella seconda parte della sua vita.

Ciò che in questa sede è parso emergere è che la scrittura di Bo ha al suo interno, fin dagli anni che seguono la fase della critica ermetica, chiari segnali di innovazione. A dimostrarlo sono alcune pagine di critica specificamente accademica (prefazioni a volumi; articoli in riviste scientifiche) scritte anche negli anni Sessanta e Settanta, che precludono evidentemente al taglio degli articoli di divulgazione dei decenni successivi. Permane nella sua scrittura, insieme con la sobrietà lessicale, un uso piuttosto frequente – anche se in diminuzione – dei segni d'interpunzione debole; diminuisce l'uso dei due punti. Permane il tono piano, e permane la sintassi lineare, mai pesantemente ipotattica. Diminuisce sensibilmente la predilezione per i periodi lunghi, e aumenta l'uso di frasi più brevi di pari passo con l'uso frequente del punto fermo.

### Riferimenti bibliografici

- Antonioni, Stefania (a cura di). 2004. *Il giornalismo di Carlo Bo*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara.
- Bersani, Mauro. 2013. *La critica letteraria e il Corriere della Sera*, vol. 2 (1945-1992), Milano, Fondazione Corriere della Sera.
- Bo, Carlo. 1938. "Luzi: un'immagine esemplare", ora in Id. *Nuovi studi: prima serie*, Firenze, Vallecchi, 1946, pp. 129-50.
- Bo, Carlo. 1964. "Bontempelli", in Id., *L'eredità di Leopardi e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, pp. 165-180.
- Bo, Carlo. 1979. "Un eccesso di amore e sangue", in *Prospettive nel mondo: mensile di attualità culturali*, n. 37-38, pp. 109-111.
- Bo, Carlo. 1988. "Prezzolini insegnò ad amare i buoni libri", in «Gente», 25/10/88, pp. 121-122.
- Bo, Carlo. 1989. "Sono tutti così abili, ma perché scrivono?", in «Corriere della Sera», 8/6/89, p. 7.
- Bo, Carlo. 1994b. *Letteratura come vita*, antologia critica a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli.
- Bo, Carlo. 1995a. "Ci sono grandi libri che insegnano a vivere", in «Gente», 23/10/95, p. 149.
- Bo, Carlo. 1995b. *Testori: l'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di Gilberto Santini, Milano, Longanesi.
- Bo, Carlo. 1999. "Ecco i libri che tutti dovrebbero leggere", in «Gente», 6/3/99, p. 98.
- Bruscia, Marta, Vogt, Ursula (a cura di). 2015. *Carlo Bo, bibliografia degli scritti (1929-2001); bibliografia degli scritti su Carlo Bo*, Fano, Metauro.
- Contini, Gianfranco. 1968. *Letteratura dell'Italia Unita: 1861- 1968*, Firenze, Sansoni.
- De Nicola, Francesco, Zannoni Pier Antonio (a cura di). 2003. *Carlo Bo. Letteratura come vita*, Venezia, Marsilio.
- Del Tutto, Loretta. 2005. "La scrittura di Carlo Bo", in *Studi Urbinati*, LXXXV, pp. 211-214.
- Di Domenico, Giovanni. 2004. "«Non omnes legi sed omnes dilexi». La biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura moderna e contemporanea", in Zagra, Giuliana (a cura di), *Biblioteche d'autore. Pubblico, identità, istituzioni*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, pp. 23-37.
- Frabotta, Biancamaria. 2003. "Otto studi: l'eredità di Carlo Bo", in De Nicola, Zannoni (2003), pp. 15-20.
- Losco, Mario. 2012. "Aspetti e figure della letteratura italiana al vaglio di Carlo Bo", in *Riscontri*, 1-2 2012, pp. 87-99.
- Macri, Oreste. 2002. *La vita della parola da Betocchi a Tentori*, Roma, Bulzoni.
- Palermo, Massimo. 2013. *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, Il Mulino.
- Pautasso, Sergio. 2001. "Carlo Bo e la poetica del diario", in *Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica*, n. 148 (marzo 2001), pp. 17-20.
- Pautasso, Sergio. 2004. "La scrittura critica di Carlo Bo", in *Nuova Antologia*, 229, pp. 211-221.
- Rossi, Aldo. 1966. "Le metafore delle scritture critiche", in *Paragone*, XIV, pp. 26-53.

Emilio FILIERI  
(Università di Bari)

**Per un nuovo canzoniere. Seicento  
lirico fra F. Donno, A. Bruni  
e G. Fontanella**

**Abstract: (For a new canzoniere. Lyrics of the 17<sup>th</sup> among F. Donno, A. Bruni and G. Fontanella)**

In the first part of the 17<sup>th</sup> century the portrayal of the canzoniere's form, modulated on the Tasso-style model, is deeply affected by the impact with the Marino's rhymes. Interestingly, it looks like the Southern opera, which does not neglect the seats of Rome and Venice, looks at Naples as the center of creative paths and poetic proposals, in a polythematic-emulation fashion. Authors such as A. Bruni, F. Donno, and G. Fontanella appear to be initially affected by a matrix of experimental tension, within the most available academies to the new poetics of wonder/variety or within other impregnated cult cultures to the myth of Tasso; but in the course of time some authors recognized the instances of classicist harmony acquired in the Neapolitan context and rethought their work in tender verses of tender musicality. Among the Marinian ways of amplification, with the effects of skillful virtuosity on a curious and free exploration of the potentials of Petrarca and Bembo code, internal lines also emerge, which did not obey the lesson of the Tasso and were linked to the poetics of Marino in an open and flexible way, also illuminated by individual biographical experiences with personal innovations, which are distant from epigonism, with fruitful re-elaborations of an archetype. The process of changing the literary canon thus met the relativity of taste, in times of waste and recovery, but in correlation with the thrill and rich spirit of the 17<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Lyrics, Barocco, Petrarca, Tasso, Marinian ways.

**Abstract: (Per un nuovo canzoniere. Seicento lirico fra F. Donno, A. Bruni e G. Fontanella)** Nel primo Seicento l'approdo alla forma del canzoniere, modulato sul modello tassiano-bembesco, pare profondamente intaccato dall'impatto con le rime mariniane. Interessante così appare lo scorcio sulla lirica meridionale, che non trascura le sedi di Roma e di Venezia, ma che guarda a Napoli come centro di percorsi creativi e di proposte poetiche in versione politematico-emulativa. Autori come A. Bruni, F. Donno e G. Fontanella sembrano risentire inizialmente di una matrice protesa a una tensione sperimentalistica, fra accademie più disponibili alla nuova poetica della varietà-meraviglia e altri sodalizi impregnati del culto riservato al mito tassiano; ma in progresso di tempo alcuni autori non disconobbero le istanze di armonia classicistica acquisite nel contesto napoletano e ripensarono il proprio operare, sino a versi di tenera musicalità. Tra modi mariniani amplificati su una curiosa e libera esplorazione delle potenzialità del codice petrarchistico-bembesco, emergono pure linee interne, che non obliavano la lezione del Tasso per collegarsi alla poetica del Marino in aperture flessibile, illuminate dalle esperienze biografiche individuali, con personali innovazioni distanti dall'epigonismo, nelle rielaborazioni feconde e vivificatrici di un archetipo. Il processo di cambiamento del canone letterario incontrava così la relatività del gusto, in momenti di scarto e di recupero, ma in correlazione con lo spirito mosso e ricco del primo Seicento.

**Keywords:** Lirica, Barocco, Petrarca, Tasso, poetica marinista.

## **I. Ferdinando Donno e *La Musa Lirica***

Nella prima metà del Seicento, per poter avviare un proficuo scorcio sulla poesia lirica in area italiana meridionale, appare subito significativa l'amicizia fra Ferdinando Donno (1591-1649) e Antonio Bruni (1593-1635), entrambi di Manduria in Terra d'Otranto, sulla base della reciproca stima e nella considerazione delle interrelazioni

con i loro coevi sodali, singoli poeti e letterati, ma anche e soprattutto esponenti di accademie e di nobili famiglie, tra diverse città, la Napoli dei Viceré e la Roma papale e Venezia, regina sul mare. Il Donno (Biagetti 1992, 210)<sup>1</sup> si formò nel borgo natale (Rizzo 1979, 13) e poi a Lecce, città di nuove “fabriche” (Scardino 1978, 79) e capoluogo in piena trasformazione per coscienza cittadina (Fagiolo-Cazzato 1984, 78), intesa insieme come identità culturale e come categoria politica (Fonseca 1993, X), consolidata sull’ambizioso convincimento di essere prima città del Regno dopo Napoli: Lecce si considerava tale per antichità e fedeltà, sulla base delle indagini storiografiche e delle memorie di giurisperiti, con ricerche accademiche, coltivate dai Trasformati e dagli Spioni-Speculatori (Rizzo 1995, 764) e durate sino alla Società di Agricoltura di primo Ottocento (Fileri 2002, 105). Il soggiorno veneziano del Donno si protrasse per circa 14 anni, dal 1619 sino al 1633-34; proprio a Venezia il Donno pubblicò *La Musa Lirica*, nel 1620, dal 1979 a disposizione nell’edizione critica di Gino Rizzo<sup>2</sup>. Al ritorno da Venezia, dopo un breve passaggio per la Città Eterna nella dimora del concittadino e poeta Antonio Bruni (Rizzo 1979, 15), il Donno rientrò nella città natale: nel 1635 prese possesso della carica di Arciprete a Manduria e si dedicò con intensa cura all’impegno pastorale nella nativa comunità sino agli ultimi anni della sua vita conclusasi nel 1649. Prima di Venezia, intorno al 1610 il Donno si recò a Napoli, non ancora ventenne; nella città partenopea aderì all’Accademia degli Oziosi, “inaugurata ufficialmente alla presenza del Viceré Pietro Fernandez de Castro, conte di Lemos, il 3 maggio 1611 nel Chiostro di S. Maria delle Grazie” (Rizzo 1979, 16).

L’Accademia (Quondam 1975, 252) rappresentava la fondazione d’una nuova tipologia intellettuale, organica alla strategia di riaffermazione dell’egemonia monarchica, quasi esclusivamente risolta però in una prassi culturale pubblica, caratterizzata dalla spinta alla competizione delle abilità. L’iscrizione all’Accademia napoletana risultava non di rado impervia e macchinosa, anche perché sottoposta a uno statuto molto selettivo, se non discriminatorio. Probabilmente la rilevata “ipertrofia normativa” era indice dell’artificiosità dell’adunanza e insieme segnale della mancata omogeneità dei membri (Quondam 1972, 553), in una società letteraria che doveva coprire diverse aree della società civile (Comparato 1973, 377). Soltanto i magistrati regi e arcivescovili venivano ammessi senza “squittinio”; l’ammissione di altri nuovi membri comportava tutta una serie di controlli severi e rigorosi. Tuttavia, o forse per tali motivi, l’adesione a quell’Accademia rimaneva ambita e comunque appetibile nella metropoli del Viceré. Elemento non trascurabile nella creazione dell’aura di prestigio socio-culturale e accademico tra gli intellettuali di area meridionale era il rilievo dato alla proiezione della tradizione petrarchesca, culminata nella poesia tassiana (Jori 2005, 702), connessa alla presenza (Rizzo 1996, 11) tra i fondatori di Giovan Pietro D’Alessandro (Rigillo 1922, 421), noto difensore dell’*Adone* mariniano (Borzelli 1892, 2) e nativo di Galatone di Lecce (1574-1649), il quale (Minieri Riccio, 1880, 148) sanciva la nascita della nuova accademia napoletana dinanzi al pubblico con il poema

<sup>1</sup> Nacque il 25 aprile 1591 a Casalnuovo, odierna Manduria in Terra d’Otranto, da Giovanni e Medea d’Agostino.

<sup>2</sup> Sul Seicento di Rizzo (Lecce, 1943-2005) docente, critico e filologo, occorre ricordare almeno: *Gianfrancesco Maia Materdona. Opere*, Lecce, Milella, 1989; *Giuseppe Battista. Opere*, 1991, e *Antonio Bruni. Epistole eroiche*, 1993, entrambe presso Congedo.

in esametri latini *Academiae Ociosorum libri III* nel 1613 (Rizzo 1979, 17). Rispetto a tale data, il Donno fu ammesso di lì ai successivi due anni, tra il 1614 e il 1615, periodo in cui si iscriveva alla stessa accademia proprio il ricordato Antonio Bruni, suo amico, come risulta dal componimento *CXX All'Accademia degli Oziosi di Napoli quando l'auttore nel loro numero fu ammesso*, sonetto della citata raccolta veneziana *La Musa Lirica* (Rizzo 1979, 142). Con il Bruni (Manduria 1593-Roma 1635) e il galatone D'Alessandro, segretario e censore (Leone 2002, 292), con Pietro Antonio De Magistris (Galatone, secolo XVII) e con Giovan Francesco Maia Materdona (Rizzo 1989, 202) nativo di Mesagne di Brindisi (1590-Roma 1650), anche lui poi in relazione con il Marino (Asor Rosa 1979, 161), il Donno completava la colonia dei letterati di Terra d'Otranto sicuramente iscritti all'Accademia. Proprio il sonetto *CXX* della *Musa Lirica* pare emblematico dell'atteggiamento del manduriano Donno nei confronti dell'Accademia napoletana, sin dai primi versi: "Questa d'illustri marmi eccelsa mole,/ che con Olimpo in ciel pugna e contende,/ è scala onde si giunge, onde s'ascende/ da' ciechi abissi al gran fanal del sole;/"; e a seguire: "è rocca altera, ove saldar si suole/ la Gloria e da qui giù s'erger e difende;/ è ciel, ch'a l'occidente unqua non tende,/ ma per vie se ne va sublimi e sole.//". Tale componimento donniano comparve pure in *Poesie nomiche di Gio. Battista Manso[...] divise in Rime amorose, sacre e morali*, pubblicate a Venezia, presso Francesco Baba (Manso 1635, 288); soltanto il primo verso variava: *d'ozio vivace ardita mole*.

Nel paragone con l'Olimpo, si può notare come l'indicazione emulativa sia funzionale alla celebrazione dell'Accademia, consesso di personaggi considerati monumenti viventi dell'arte e della cultura, nelle frequenti riunioni ricche di lezioni, composizioni, dibattiti e "questioni ad eseguire", intorno alla poetica, alla retorica, alle discipline matematiche e a tutte le parti della filosofia (Rizzo 1979, 435). In tal senso la nobile Accademia costituiva una vera e propria "scala" rappresentativa dell'ascesa intellettuale, per la quale si risaliva dagli abissi dell'ignoranza alla luce irradiante del sole, consolidato simbolo di luminosa conoscenza. Lungi da ogni sensazione di precarietà, l'Accademia era "rocca altera", caposaldo al quale si congiungeva la Gloria, per la capacità d'innalzarsi dall'anonimato. Ma l'Accademia si identificava anche con il cielo, per spazi e dimensioni in cui il sole non tramontava più; la nobile adunanza offriva incontri e occasioni d'eccellenza, irripetibili e sublimi, in prospettiva eternatrice: "Di questo cielo il Manso apre le porte,/ su questo ciel, d'immortal gloria cinto,/ ha virtù d'eternar l'ore più corte.//". Assimilata per antonomasia a una scala insuperabile da parte della morte e del tempo, entrambi sconfitti, sullo sfondo di uno spazio filtrato l'Accademia sembrava infine conciliare le aspirazioni degli intellettuali e dei letterati con le aspettative e con il *patronage* della corte.

Del resto il benemerito marchese di Villa, Giovan Battista Manso (Napoli 1569-ivi 1645), custode e capo dell'Accademia, era rassicurante secondo il programma del motto accademico *Non pigra quies*. Principe degli Oziosi (De Miranda 2000, 267) a più riprese, dal 1611 al 1620, dal 1623 al 1624 e dal 1625 al 1645, Manso è ricordato anche per l'ospitalità offerta a John Milton (Milton, 1966, 274), ricambiata con un componimento poetico, *Mansus*, una delle sue *Sylvae* latine più belle; ma il marchese di Villa è noto soprattutto per la protezione accordata al Tasso proprio a Napoli e per aver scritto una *Vita* del 'malinconico' poeta, poi pubblicata a Venezia nel 1621 (C.

Gigante 2000, 59-70; e G. Getto 1979, 50-51), com'è noto, testo ancora consultato da Goethe per comporre il suo *Torquato Tasso* (Manso 1995, 15). Il Manso rivolse una cauta e prudente attenzione alle scelte del Marino, ma rappresentò sicuro punto di riferimento per i letterati del Mezzogiorno; il sonetto riportato e in particolare le due terzine del Donno alludono proprio all'impresa del Manso, raffigurante una scala d'oro<sup>3</sup>, dalla quale l'autore immagina che il Tempo cada senza scampo, ormai vinto dalla fama immortale della poesia, accompagnato dalla Morte, fulminata e anche fisicamente sconfitta dalla gloria imperitura degli Oziosi. Principe della regale adunanza, il Manso era in grado di dare accesso a fama inestinguibile e di aprire le porte a quella dimensione capace di immortalare anche i momenti più brevi, anche le ore più corte: così la poesia eternatrice confermava e rinnovava la sua forza vitale.

Il componimento CXXI. *Commendasi una camera del Sig. Antonio Bruni, dove in virtuosa Academia s'adunavano divinissimi ingegni* illumina altri interessanti aspetti della vita di relazione del Donno, e in particolare i rapporti con il conterraneo Bruni. Convinto estimatore della poesia di G. B. Marino, com'è noto il Bruni fu "precoce poeta con una solida e robusta raccolta di liriche, intitolata *La Selva di Parnaso*" del 1615 (Rizzo 1993, 10), poi Censore degli Umoristi e stretto collaboratore dell'autore dell'*Adone*, quando il Marino divenne Principe dell'Accademia romana (Russo, 1979, 53). Anche l'amico e concittadino Antonio Bruni ebbe nel soggiorno napoletano un momento decisivo della sua parabola creativa: a Napoli infatti concepì la citata *Selva di Parnaso*, stampata però a Venezia tra il 1615 e il 1616; tale silloge poetica complica e dilata l'originaria e già multiforme ripartizione tematica della *Lira* del Marino in una "selva" (di qui, appunto, il titolo) di variegate sub sezioni (piacevolezze, esequie, varietà *et similia*), in una ramificazione che pare configurare una sorta di enciclopedia del poetabile, politematico-emulativa del Tasso e del Marino. La successiva vena versificatoria del Bruni trovò significativa espressione nelle ovidiane *Epistole eroiche* del 1627; e poi in due altri canzonieri *Le tre Grazie*, del 1630, e *Le Veneri*, del 1633. E la poesia del Bruni pare risentire inizialmente di una matrice intesa a seguire una tensione sperimentalistica, corroborata durante la sua permanenza romana presso l'Accademia degli Umoristi, più disponibile alla nuova poetica della varietà-meraviglia di quanto non fosse il napoletano sodalizio degli Oziosi, impregnato del culto riservato al mito tassiano; ma in progresso di tempo Bruni stesso, che non disconobbe mai le istanze di armonia classicistica proprie del contesto napoletano, ripensò l'operare poetico nella direzione del poeta della *Liberata*.

Pure la raccolta poetica *La Musa Lirica* del Donno destò interesse; pubblicata a Venezia nel 1620, quella silloge (Rizzo 2006, 57) e la personalità e le altre opere del Donno furono ampiamente investigate dal Rizzo, con la acribia critica esercitata con particolare acutezza sugli autori del Seicento. All'interno della silloge, il poemetto *Gli amori di Leandro ed Ero*, le sestine e le altre parti della raccolta *La Musa Lirica* (Calitti 2011, 222) danno prova dello svolgimento e della sperimentazione di una cifra barocca, sensibile alla scia del Marino e non immemore di Torquato Tasso (Calitti 2011, 219-223), ma con uno sguardo significativo implicitamente rivolto anche al modello

<sup>3</sup> Di Cesare Ripa (1560-1645), la fortunata (1593) opera *Iconologia* dal 1603 fu corredata di illustrazioni, con vasta influenza sulle arti; cfr. Gabriele Mino, Galassi Cristina, Guerrini Roberto (a cura di) 2013, *L'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze, Olschki.

petrarchesco, per peculiari linee caratterizzanti l'età seicentesca e i suoi protagonisti, fra i quali compaiono non ultimi proprio i citati Ferdinando Donno e Antonio Bruni, e anche Girolamo Fontanella di Napoli.

Dopo l'editore Ciotti della *Poesia Lirica* (1610), prima raccolta del Donno come anticipazione e "caparra" del proseguito impegno poetico, *La Musa Lirica* ha come stampatore il Sarzina, da lì in avanti sempre più editore di fiducia per le successive opere del poeta. Fra storia e 'immaginario collettivo', per ragioni non solo letterarie, occorre pure sottolineare il ruolo decisivo della città, Venezia, in cui fu pubblicata la raccolta poetica. Accanto a motivazioni largamente politiche e commerciali, anche durante la prima metà del Seicento il mito dello splendore di civiltà della Serenissima era alimentato dall'immagine del Leone di san Marco, baluardo insuperabile contro gli infedeli, che si corroborava e si intrecciava con le istanze ideologico-culturali maturate "per il diritto sul mare Adriatico, [...] fra ammirazione e affetto" (Distaso 2006, 209). Del resto sulla laguna si rincorrevano succhi polemici di Accademie, tematiche teatrali e ricerca di nuove morfologie narrative, dalla singola novella alla raccolta di novelle, poi anche nella direzione "del romanzo in prosa, un genere di successo" (Porcelli 1981, 178 sgg.; Quondam 1983, 682) come autentico *monstrum* editoriale (Rizzo 2004, XXVIII) sino all'esemplare donniano dell'*Amorosa Clarice*, romanzo del 1625, modellato sulla *Fiammetta* del Boccaccio, le cui notazioni barocche hanno carattere retorico-stilistico nello spettacolo dei sentimenti, con amplificata topica amorosa; e la tensione controriformistica tende all'accentuazione introspettiva (Colombi 2002, 73-89).

Emergeva soprattutto la presenza di fiorenti tipografie (Infelise 1995, 27-33), le quali spesso richiamavano a Venezia i letterati di primo Seicento dalla penisola e dalle regioni meridionali in particolare, anche su temi legati al mare e all'attività marittima<sup>4</sup>. Editori come Baba, Ciotti, Sarzina e altri, agli occhi di poeti e scrittori la città lagunare diveniva un passaggio obbligato per la stampa e per la diffusione delle proprie opere: gli autori intravedevano il possibile ampliamento del pubblico dei lettori e il coinvolgimento dei cultori dell'attività letteraria, sulla base di consolidati rapporti, anche di familiarità e di scambievole stima con gli elitari circoli della città lagunare (Defilippis 2006, 127), in particolare lungo la direttrice che da Terra d'Otranto (Leone 2016, 66) e da Terra di Bari conduceva alla regina dell'Adriatico, in percorsi filoveneziani di lunga durata già risalenti al Galateo (Andrioli Nemola 1982, 262; Tateo 1993-1994, 163-198)<sup>5</sup>, celebre letterato (Jurilli 1990, 252; Griggio 1986, 116 e Vecce 1992, 59-82), accademico e medico alla corte di Ferdinando I d'Aragona (Romano 1987, 738-741).

Dopo il prolungato soggiorno a Napoli, a ventotto anni Donno scelse Venezia come residenza stabile della sua attività letteraria e nel 1620, a 29 anni, vi pubblicò appunto *La Musa Lirica* (Michel 1968, 183); poi il citato romanzo l'*Amorosa Clarice*

<sup>4</sup> Per l'oscillazione della terminologia tra opere "marittime" e "piscatorie", interessante il contributo di Ottaviani Alessandro 2013, «L'instabil flutto»: per un'edizione del Corsaro Arimante di Lodovico Aleardi, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, a cura di Beniscelli Alberto, Chiarla Myriam, Morando Simona, Bologna, Clueb, 281-289.

<sup>5</sup> Su Antonio De Ferrariis, detto il Galateo (Galatone 1444-Lecce 1517), cfr. Andrioli Nemola Paola 1991. *Epistola illustri viro Belisario Aquevivo: vituperatio litterarum*, Galatina, Congedo. Ma si vedano in particolare Tateo Francesco 1993-1994, *L'epistola di Antonio Galateo ad Ermolao Barbaro*, in «Studi umanistici», IV-V, 163-198.

(Donno 1625, 20-75) nel 1625 e un poema in ottave, *L'Allegro Giorno Veneto* nel 1627 (Rizzo 1970, 28). Celebrativo della fastosa solennità dell'Ascensione per lo *Sposalizio* della Repubblica veneta con il mare, proprio tale poema in dieci canti favorì il conferimento al salentino della prestigiosa onorificenza del cavalierato di San Marco, in data 5 luglio 1628 (De Angelis 1713, 169-173), per cui il Donno in definitiva divenne un intellettuale organico al governo della capitale dell'Adriatico.

## II. Un Antonio Bruni fra linee poetiche

Il poeta Bruni ebbe nel soggiorno napoletano un momento decisivo della sua parabola creativa: qui egli infatti concepì la sua *Selva di Parnaso*, stampata però a Venezia tra il 1615 e il 1616, una silloge poetica che procedeva per dilatazione-espansione rispetto alla ripartizione originaria e già multiforme della *Lira* mariniana. La successiva produzione del Bruni, fra le ovidiane *Epistole eroiche* del 1627 e i suoi due altri canzonieri (*Le tre Grazie* del 1630 e *Le Veneri* del 1633), risenti di tale originaria matrice napoletana, all'insegna di una iniziale tensione sperimentalistica che fu corroborata dal Bruni durante la sua permanenza romana, presso l'Accademia degli Umoreisti, più disponibile al nuovo dettato della meraviglia-varietà, rispetto al napoletano sodalizio "ozioso", imbevuto dell'ammirazione per il Tasso, mai veramente sconosciuto dal Bruni, nella ripresa matura delle premesse moderate e classicistiche acquisite nel contesto napoletano. Come ricordato, anche il Bruni era di Manduria; vi nacque il 15 dicembre 1593, da Giulio Cesare, di origine astigiana, e da Isabella Pasanisi e a soli diciotto anni egli fu ammesso tra gli Umoreisti, sotto il principato di Battista Guarini (1611), suo riferimento spirituale e culturale, la cui morte lo spinse da Roma a Napoli, verso l'area degli Oziosi e del Manso. E l'esordio con la *Selva di Parnaso*, nel 1615, sotto la diretta cura dell'autore, si svolse all'insegna di un concettismo che sembrava trionfante: divisa in due parti, di cui la prima contenente soltanto sonetti e la seconda invece i madrigali, le canzoni, le stanze, i panegirici, gli scherzi, la raccolta accoglieva un vasto repertorio di artifici retorici che non dispiacquero allo stesso Marino. Ancora nel 1623 l'autore dell'*Adone* ricordava alcune liriche della *Selva di Parnaso* come degne di essere recitate, insieme con un canto sulla *Strage degli Innocenti*, al cospetto dei conservatori di Roma in Campidoglio.

Come è noto, la fortuna del libro valse al Bruni non pochi riconoscimenti: primo fra tutti la nomina ad arciprete nella nativa Manduria, dato che nel 1615 aveva scelto lo stato di ecclesiastico; ma il poeta preferì cedere tale carica per trasferirsi a Roma. Qui si incontrò col Marino nel 1623; da una sua lettera inviata al Bruni risulta che il poeta di Manduria era in quel periodo in cattive condizioni di salute, ma continuava a comporre versi, e il Marino lo esortava a non affaticarsi, visto l'elevato livello cui era già pervenuto nella pubblica stima. Sul finire dell'anno, nell'occasione di un viaggio a Napoli, proprio il Marino consigliava il Bruni sugli svaghi poetici nella nuova dimora partenopea, dalla visita al sepolcro di Virgilio, a quella per le 'ceneri' del Sannazaro, idonee "a infondere nobilissimi spiriti di poesia a chi degli scritti dell'uno e dell'altro è così devoto come è V. S." (Mutini 1972, *Bruni, Diz. Biograf. dlt., ad vocem*); e lo stesso Marino brigava presso Alessandro d'Este per trovare al fratello del manduriano, Francesco, onorevole sistemazione a Roma.

Nel 1624 il Bruni rientrava nella città del papa, mentre il Marino si trasferiva a Napoli, e ragguagliava il manduriano sulle sedute degli Oziosi, di cui poeta dell'*Adone* era stato eletto principe. Il motivo di interesse fra il Bruni e il Marino era costituito in quel momento dalle polemiche intorno all'*Adone*, affidato per la correzione e la censura al cardinale Pio di Savoia. Il giudizio del poeta di Manduria sul poema apparve in un primo tempo senza riserve, ma in seguito mutò di segno e il Bruni si trovò a far parte della fronda che si era formata anche tra i più intimi del Marino. Prevalse infine la "candidezza d'animo" del Bruni, con la volontà del Marino di conservare a Roma un amico fidato, in grado di aggiornarlo sulle impressioni che il poema destava fra i censori più agguerriti. È opportuno ricordare, a tal proposito, che l'*Adone* non persuase i contemporanei, di là dalla stima per l'ingegno del suo autore; osteggiato pubblicamente dai nemici personali del Marino, con lo Stigliani in testa, l'*Adone* destò perplessità (Chiodo 200, 10) anche fra coloro "che ne attendevano la pubblicazione con la migliore disposizione d'animo verso il cavaliere napoletano (così il Bruni, il Preti, l'Achillini)".

Probabilmente il poema del Marino rappresenta una testimonianza 'centrifuga', rispetto a una poesia secentesca che pure cercava una direzione centripeta e presentava cieli tolemaici, anche nell'impianto strutturale delle raccolte, come nel caso dei *Nove cieli* di Girolamo Fontanella; e il Preti e il Bruni paiono troppo affrettatamente "annoverati nella schiera dei più convinti seguaci del Marino" (Raimondi 1973, 95). Proprio il Bruni oppose al Marino un discorso anti modernista, per cui riconosceva nel modello tassiano il momento aureo della poesia italiana e sceglieva per sé i modelli latini dell'età argentea, in una proporzione che rapportava Ovidio a Virgilio, come i poeti del primo Seicento, in particolare Marino, stavano al Tasso: anche se ancor oggi annoverare Marino come ultimo dei petrarchisti può veramente sembrare una provocazione (Martini 1984, 78; Martini 1985, 16). Giova ricordare che il prezioso avallo del Manso, marchese di Villa, favorì l'ingresso del Bruni nel consesso napoletano, proprio negli anni in cui entrò nella stessa Accademia l'amico e concittadino Donno; a proposito del Bruni, "la sua spiccata personalità, curiosa, aperta, disponibile, dai modi brillanti e vivaci" (Rizzo 1993, 13) favorì attività culturali collaterali a quella degli Oziosi e la sua dimora divenne un luogo di ritrovo, in grado di calamitare intorno a sé le attenzioni degli ambienti colti napoletani. In tal senso il citato sonetto del Donno segnala una significativa conferma sulla "Magion sublime" del Bruni.

Di conseguenza, il successivo componimento donniano *CXXII. PER LA «SELVA DI PARNASO» DELLO STESSO SIG. BRUNI* celebra l'opera del Bruni, pubblicata a Venezia, presso Ambrosio e Bartolomeo Dei, come già detto, nel 1615. Presentata già dal primo verso con il traslato sinestetico, a dire di Donno "eterna d'amore", la *selva canora* dell'amico Antonio è armonico volume di molteplici cieli, pronto a svolgersi attorno al suo vertice, il polo dell'onore; così il Bruni è chiamato a illuminare i primi cerchi celesti con il rapimento delle anime più sensibili in accenti sereni, mentre la dea nel segno zodiacale dei Pesci è al punto di maggiore altezza. Respinti i moti rozzi e selvaggi, restituite le armi al dio della guerra, al trono di Giove s'innalzano i modi poetici ricchi di calore, ma improntati a contegno e decoro. Con eco del primo canto del *Purgatorio* dantesco, la reminiscenza contrassegna la seconda quartina a favore dell'amico Bruni, del quale il Donno pare intravedere l'emulativa gara con la *Lira* mariniana, nello sperimentalismo tematico in serie enumerativo-amplificativa; in linea

con i registri primo-secenteschi di novità-varietà, egli plaude il pieno ricorso a immagini della sfera sensibile, per consacrare l'arte come 'sapore', pittura e musica in poesia, secondo gusto mutevole e relativo in palpabile e interna evidenza (Jori 2005, 694). Pure il successivo madrigale *CXXIII. PER LA CACCIA TERRESTRE E MARITTIMA DEL MEDESIMO* rinnova il tono laudativo verso il conterraneo (Rizzo 1979, 144): "Correte, o pescatori,/ venite, o cacciatori,/ qui troverete Amor tra forme nove/ [...]/ mentr'in frondoso mar, spumosa selva,/ or si squamma, or s'imbelva./".

Il componimento conferma l'elogio delle scelte tematico-formali operate dal Bruni, in relazione al lungo componimento *La caccia* presente nella seconda parte della già citata veneziana *Selva di Parnaso*, (Rizzo 1979, 160-199) e ne sostiene l'impianto all'insegna del mutante-meraviglioso: "Su via, prendete ornai l'asta e la rete/ [...]/ vaga pesca volante,/ vaga preda guizzante;/ ma pian, ché rimarrete/ tra mar di selve pescator cacciati,/ tra selva d'onde cacciator pescati./". Nel gioco tutto interno all'arte venatoria e all'attività piscatoria, il Donno s'immerge pienamente a trovare forme nuove e non di rado percepite come superiori rispetto alla tradizione, sulla centrale e decisiva tematica dell'amore, con il continuo scambio metaforico-metamorfico di uomini, luoghi, occasioni e momenti: la cattura della selvaggina volatile è "vaga pesca volante", mentre la conquista ittica diviene "vaga preda guizzante", in costante scambievole rapporto anaforico-metamorfizzato, mare di fronde-selva di spuma e pescator-cacciati/ cacciator-pescati, nell'intreccio terracqueo, ora ondosio-fogliaceo, ora liquido azzurro-aereo verdeggiante, in aura marino-ramosa e schiumosa-boschereccia (Favaro 2012, 70-89). La traccia dei componimenti appena riportati disegna un palpabile breve percorso autobiografico all'interno dell'ultima sezione *Rime varie* della sua *Musa Lirica*, ma a dire il vero altri ne completano lo spazio dedicato alle amicizie e ai contatti culturali e civili del Donno.

Già la scelta di raggiungere Napoli (Rizzo 1979, 18) sembrò orientata da non chiare vicende autobiografiche: l'approdo nella capitale del Regno meridionale rappresentava l'occasione per manifestare una sicura vocazione all'esercizio poetico, ma consentiva anche di puntare alla decantazione delle personali vicende vissute nel natio borgo, in consequenziale chiarimento di scelte esistenziali e professionali, per successivi e più gratificanti esiti. L'improvvisa partenza dalla città natale sembra suggerire l'insorgenza di "una traumatica frattura, risanata soltanto al momento del tardo e definitivo ritorno a Manduria" (Rizzo 1979, 19): riferibili a taluni concittadini, *falsi aspetti protervi* e ancor più *dure fronti inumane* sono espressioni che suggeriscono una relazione travagliata e angosciante con il nativo borgo, nella drammaticità di un distacco pesantemente caratterizzato da una non meglio precisata ostilità di conterranei (De Angelis 1973, 174). Emblematico a tal riguardo è l'idillio *CXXXVII La Partenza. Idillio* (Rizzo 1979, 176), a livello metrico costituito da endecasillabi e settenari, in tredici strofe, variabili per numero di versi, da un minimo di quattro a un massimo di venti, in prevalenza endecasillabi; e quasi sempre gli ultimi versi di ogni strofa sono endecasillabi a rima baciata. Con tali variazioni, il componimento è però ricco di note interpretabili in chiave autobiografica, sul tema della partenza dalla propria terra natale: "caro albergo gradito" è Manduria agli occhi del Donno, il quale pare accarezzare il natio loco con sentimenti di infantile tenerezza (*dolce nido pregiato*), non disgiunti da una vena emulativa per ambiziosi traguardi (*alto arringo di gloria*), in aura d'armonia

nobile e rarefatta, come luogo sacro e rifugio (*asilo illustre e chiaro*), pur nel timore di sorti avverse (*ond'avea l'innocente alto riparo*). Tuttavia ai versi 17-24 presto insorge l'apostrofe sferzante, segno del proprio disprezzo, contro i malparlieri, assimilati ai serpenti anfibi velenosi (*maledetti chelidri*), oggetto di universale rifiuto per la loro indegnità. Condannabili in nome di una superiore giustizia, nei loro confronti l'autore invoca una 'pace' vissuta come bufera, caratterizzata dai giorni più tempestosi (*a' più ventosi autunni*), dal freddo tormentoso e dal gelo più pungente e penetrante (*rabbiosi inverni*).

Il decoro del poeta e prima ancora la dignità dell'essere umano sembrano irreversibilmente feriti; così l'invettiva del Donno raggiunge il livello più aspro e intenso, per un coinvolgimento emotivo a stento contenibile, ma pronto a una galleria catalogativa di deformità e mostruosità (vv. 57-66): "Feritevi, ferite,/ mordetevi, mordete,/ sanguettole<sup>6</sup> infernali,/ vipere maledette,/ tetriche anfesibene<sup>7</sup>,/ veternose<sup>8</sup> chimere,/ forsennate ceraste<sup>9</sup>,/ aspidi velenosi;/ e le carni de l'un l'altro si pasca,/ e mentre more l'un, l'altro rinasca.//". L'identificazione di tali nefasti individui procede per accumulo enumerativo, metaforicamente in linea con le premesse barocche, come strana pinacoteca poetico-catalogativa di mostri, per i ributtanti e disgustosi attacchi non solo rivolti all'esterno (*ferite, mordete*), ma spesso tutti diretti all'interno della loro stretta cerchia (*Feritevi, mordetevi*); in una sorta di chiuso girone infernale, la violenza dei 'divoranti' strali scagliati dall'uno contro l'altro sembra risolversi nel verso di sapore gnomico-sentenzioso: il feroce antropofagico pasto è l'unica garanzia di sopravvivenza per tali turpi individui (*mentre more l'un, l'altro rinasca*). Ancora non pago, fra endecasillabi e settenari, dinanzi ai nuovi "cannibali", (vv. 74-83) il Donno insiste (Rizzo 1979, 177):

avelli d'immarcite ossa viventi,	
stalla di gente indomita, sfrenata,	75
nido di fere Arpie,	
tana di catapulte,	
caverne di leoni,	
spelonche di pantere,	
baratri di dragoni,	80
burrone d'inique fere,	
io vi sdegno, v'abborro e vi rifiuto,	
da voi men fuggo, a voi non dò saluto.	

Il tono risente di immagini bibliche, tese a sorprendere e colpire in profondo, in rassegna pluriespositiva, nella predicazione multipla del reale, su impronta panegirico-religiosa, ma nel caso di specie tutta elaborata sul versante zoomorfico, con variazione amplificata: se l'enumerazione risponde al gusto e alla poetica, pure non mancano indizi di un rovello e di una personale profonda inquietudine. Insomma, dinanzi

<sup>6</sup> Sanguisughe.

<sup>7</sup>Generata dal sangue della testa di Medusa, è mitologico serpente con due teste, una ad ogni estremità del corpo.

<sup>8</sup> Sfiancanti, che procurano fiacchezza.

<sup>9</sup> Specie viperide, fornita quasi sempre di due cornetti al di sopra degli occhi.

a una primordiale e giovanile condizione di serenità e di salubrità in piagge amiche, contigue alla nativa Manduria e decisive per l'affermazione della propria vocazione poetica (come ai vv. 90-91: "lidi odorati e sponde auree, serene,/ là 'v'io solea co' miei sospiri interni/ riscaldar l'acque, impietosir l'arene/"), il presente appare malfido e pericoloso, antitetico rispetto alle alte attese del giovane, a inibire ogni prospettiva di realizzazione e di gloria nella nativa Manduria. A dire il vero, fra molte virtù, il De Angelis pure imputava qualche difetto al Donno (De Angelis 1973, 174): "Questo fu il sentire troppo altamente di se stesso, e più che ad un uomo saggio si convenia. Di sé parlar solea con sentimento di molta altura, e degli altri con qualche disprezzo".

Tuttavia, accanto al presunto atteggiamento altezzoso del Donno, pure eccepito in alcuni repertori, emergono elementi nuovi in grado di arricchire il panorama storico-esistenziale del poeta su ampie amicizie; è il caso di un altro significativo componimento, il poemetto in sestine *CXXX La Palma-Encomii del molto illustre Signore Bartolomeo Palmerini* (Rizzo 1979, 168), già pubblicato dal Donno nella raccolta *Poesia Lirica*, sempre a Venezia, nel 1619 e interamente rifluito nella *Musa Lirica*. L'encomio si sviluppa e poi si risolve in un'ampia descrizione dell'*impresa* del Palmerini (tre piante di palma poste su un monte, con "un braccio forte" a scagliarsi contro la morte), in un contesto fortemente simbolico<sup>10</sup>, sin dalla prima strofa (vv. 1-6).

Il 24 aprile 1649 (Arnò 1954, 83) Ferdinando Donno morì nella sua Manduria. Per quanto più giovane di due anni, l'amico e concittadino Bruni non c'era più da circa tre lustri: pingue e ilare, di buona compagnia, godereccio e buongustaio, a quarantadue anni Antonio Bruni concluse i suoi giorni a Roma il 23 settembre 1635 (Eritreo 1645, 250)<sup>11</sup>. Apparivano lontani sia i tempi di Napoli, sia le stagioni del felice soggiorno lagunare, quando entrambi dedicavano il loro ingegno alle muse e avevano la chiara coscienza che anche nei momenti più ardui e difficili poteva sempre emergere e innestarsi con forza la forma vivificatrice della poesia, a sublimare e trasfigurare anche i più penosi giorni del percorso esistenziale. L'opera del Donno è successiva di cinque anni alla pubblicazione della *Selva* bruniana, stampata presso i fratelli Dei, che nel confronto può apparire più corposa e multiforme, poiché a favore del Bruni deponeva una più larga curiosità tematica, al limite della catalogazione-inventariazione, come si evince dalle otto sezioni della prima parte: *Gli Amori*, *Le Fantasie*, *Gli Encomi*, *Le Essequie*, *Le Piacevolezze*, *Le Moralità*, *Le Divozioni* e *Le Varietadi*; invece nella seconda parte sono sette le sezioni: *I Madrigali*, *Le Canzoni*, *Le Stanze*, *I Panegirici*, *La Caccia*, *L'Aurora* e *Gli Scherzi* (Rizzo 1993, 25)

Del Donno invece colpisce un'aria di riservatezza e di cautela talora contrassegnata da scelte più mirate e da selettive predilezioni, pur nell'amabilità del tratto e nel pregio di importanti relazioni pubbliche. A ventidue anni, invece l'esordio poetico del Bruni appare tuttora ricco di slanci, per certi aspetti disinvolto e immune da impacci: "fu precoce e tutt'altro che cauto" (Rizzo 1993, 53), a ridosso della *Lira* mariniana, per

<sup>10</sup> Per paronomasie e *versus rapportati*, attraverso il Tasso, si veda Leuker Tobia 2012, *Giochi onomastici nelle Rime del Tasso*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 628, in particolare 541-543.

<sup>11</sup> Secondo l'Eritreo, per una indigestione di beccafichi: v. Eritreo J. Nicio 1645, *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude virorum*, Coloniae Agrippinae, Apud I. Kalcovium et Socios; Doglio Maria Luisa, "Rossi, Gian Vittorio, detto Giano Nicio Eritreo (1577-1647)", in *Branca Vittore 1973* (a cura di), *Dizi. critico della Letteratura Italiana*, III, Torino, UTET, 252.

una copiosa vena creativa, in emulativo sperimentalismo tematico: in quel momento i modi mariniani sembravano assunti in amplificazione “con effetti di abile virtuosismo, come per una curiosa e libera esplorazione delle potenzialità del codice petrarchistico-bembesco, *sub specie Marini*” (Rizzo 1993, 43), ma con una linea interna che non obliava la lezione del Tasso.

### III. Girolamo Fontanella

Accanto ai due poeti di Manduria, Bruni e Donno, attenzione rinnovata merita il Fontanella (De Lorenzo 2008, 127), nativo di Napoli, morto probabilmente nel 1643 (Catelli 2014, 90). Sia per i due poeti di Manduria sia per Fontanella, nel panorama del marinismo meridionale proprio Napoli costituisce un significativo punto di riferimento geografico e culturale importante, anche se non esclusivo (si pensi alla Venezia del Donno); ma tutti questi poeti si collegarono alla poetica mariniana in modo vario, aperto e flessibile<sup>12</sup>, in una reinterpretazione illuminata pure dalle esperienze biografiche individuali, con il superamento della pedissequa imitazione e con personali innovazioni (Rizzo 1996, 31; Rizzo 2006, 25), poiché assimilarono stimoli e impulsi del *milieu* partenopeo, senza obliare quelli provenienti da altri importanti centri e li trasfusero nella propria attività creativa, con esiti originali oltre l'epigonismo, nella direzione delle rielaborazioni personali e vivificatrici di un archetipo, pur nella diversità dei valori estetici e artistici. Su tale versante, un fenomeno come il ‘marinismo’ va colto anche nelle sue specificità e nelle sue differenziazioni, in una visione sovra regionale, correlata al livello della capitali politiche e culturali della Penisola, secondo una lettura che può svelare pieghe nascoste e stabilire differenti gerarchie e rivisitare canoni inveterati, oltre la fissità di comodo, contribuendo a una più piena comprensione dell'insieme. Per la poesia barocca, l'osmotico collegamento con le grandi città e i centri culturali del tempo non impediva la ricezione delle sollecitazioni e delle proposte del contesto locale e confermava la forza del nesso regione-nazione.

Interessante in tal senso appare la poesia di Girolamo Fontanella; come è noto, del poeta si hanno scarse informazioni biografiche (Palmisciano 2015, 417): nato a Napoli, probabilmente nel 1612, concluse i suoi giorni nella metropoli meridionale a trentadue anni o poco più. In quanto poeta italiano del Seicento (Jannaco, 1973, 194-197; Contarino 1997, 728-730), è stato a lungo collocato nell'ambito del gusto barocco, ma non pare ascrivibile *tout court* alla sequela di Giovan Battista Marino (De Lorenzo 2008, 130; Croce 1910, 221)<sup>13</sup>. Come Donno e Bruni, fu iscritto all'Accademia degli Oziosi (De Miranda 2000, 259), la celebre istituzione culturale napoletana; ma la vigile curiosità e l'interesse spingevano Fontanella all'osservazione trepida e partecipe dei fenomeni naturali, percorsi da venature e filigrane nuove e sorprendenti.

<sup>12</sup> Per altri versanti Mannarino Cataldo Antonio 1995. *Glorie di guerrieri e d'amanti*, a cura di Grazia Distaso, Fasano, Schena; e Distaso Grazia 2005, *La prosopopea degli Acquaviva nella celebrazione epica di Cataldo Antonio Mannarino*, in *La linea Acquaviva dal nepotismo rinascimentale al meriggio della Riforma Cattolica*, a cura di Caterina Lavarra, Galatina, Congedo 183-200; e Vallone Aldo 1959, *Ascanio Grandi e i Poemi Sacri del Seicento*, in *Studi e ricerche*, Lecce, Centro Studi Salentini, 97.

<sup>13</sup> Cfr. *Lirici marinisti*, a cura di Croce B. 1910, Bari, Laterza, 221-266; *Marino e i marinisti*, a cura di Ferrero Giuseppe Guido 1954, Milano-Napoli, Ricciardi, 841; *Poesia del Seicento*, a cura di Muscetta Carlo 1964, Torino, Einaudi, 1,794.

La sua produzione poetica (Croce 1942, 38) dopo la prima pubblicazione *L'incendio rinnovato*, ode dedicata ad una eruzione del Vesuvio (Contarino 1994, XIV), è contenuta in tre raccolte stampate, in parte postume, tra il 1633 e il 1645. Si tratta di *Ode del signor Girolamo Fontanella. Al molto reverendo padre d. Giacomo Certani* pubblicata nel 1633 a Bologna, per Nicolò Tebaldini, seguita nel 1638 dalla seconda e definitiva edizione; poi il canzoniere *Nove cieli*, diviso in nove parti e pubblicato a Napoli nel 1640 e in ultimo *Elegie del signor Girolamo Fontanella dedicate all'ill.mo et ecc.mo signore d. Diomede Carrafa Pacecco duca di Madaloni* nel 1645, per Roberto Mollo, ad istanza di G. Domenico Montanaro, ancora a Napoli.

Il Fontanella appare preoccupato di rintuzzare le accuse che potevano essere mosse alle sue 'giovanili fatiche' e perciò biasima "l'opinione di coloro, i quali per maturare i parti de' loro ingegni aspettano l'età più matura" (*A don Cosimo Pinelli*), mentre i furori poetici si addicono più alla "vaghezza de' giovani" rispetto a "un animo agghiacciato di senettù" (Fontanella 1994, V). In effetti l'autore, che a Carmine Jannaco appariva il più puro poeta del secolo, possedeva una freschezza espressiva che ben si adattava ai suoi enunciati privi di pedanteria, ma non di una certa consapevole originalità. Il Fontanella fu membro dell'Accademia degli Infuriati e dell'Accademia degli Erranti di Napoli (lo Smarrito); l'ultima sua opera fu pubblicata postuma con alcuni argomenti a firma dell'amico e accademico errante Giovan Battista Risico di Simone (il Disunito). Nella scrittura del Fontanella tuttavia interessa la disposizione d'animo disposta alle tenerezze, all'idillio, nella contemplazione di una natura soavemente leggiadra. Di là dalla considerazione di una sorta di attitudine naturale del poeta, dietro l'elogio della quiete e della "villa" certamente emergeva la forza della tradizione bucolica locale, che il Fontanella pare privilegiare per amore intenso. Del resto, in una scena di arcadica tranquillità, nell'ode *Alla sepoltura del Sannazaro*, ricordava la figura del "gran Sincero" napoletano (Ricucci 2001, 5)<sup>14</sup>; ma Fontanella guardava soprattutto al Tasso, oltre che per echi e memorie testuali, anche per il richiamo, nell'ode più apertamente idillica (*I piaceri della villa. Alla signora Isabetta Coreglia*) all'onomastica dell'*Aminta*: "Vieni, o saggia Nerina,/ pastorella gentil, musica ninfa".

Occorre segnalare nei versi del Fontanella, con l'ammirata scoperta di Benedetto Croce, una ricerca del tenero e anche dell'ameno, per una "freschezza d'impressioni" (Croce 1942, 333) intesa a scagionare il poeta da ogni possibile collusione con i *deliri* della scuola marinista. E in effetti nell'*Ode*, accanto ai prestiti dimostrati da poeti contemporanei (Preti, Stigliani, Materdona), l'attenuazione delle stravaganze barocche si accompagna a una ridimensionamento del virtuosismo immaginifico, nella ricerca dell'inedito, dell'originale, ma senza la forzatura del meraviglioso a tutti i costi (Corradini 2016, 75). Così, nella proposta di nuovi modelli muliebri, il poeta non compone un catalogo di femminili deformità, bensì celebra una bellezza ora letterariamente meno codificata (*La bella bruna*), a riecheggiare anche il Donno su temi simili, ora una donna sorpresa in foggie e attitudini inconsuete (*La bella ricamatrice, La bella saltatrice, A bella donna ch'uccellava con archibugio*). Il gusto della miniatura e del grazioso pare attenuare la spigolosità e il dramma sia nel compianto secentesco sulla fugacità del tempo, sia nella protesta sul dominio della fortuna, anche quando

<sup>14</sup> È noto, in Arcadia, nei panni di Sincero il pastore si nasconde il poeta; cfr. Caracciolo Aricò Angela. 1995. *L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'umanesimo*, Roma, Bulzoni.

si accompagnano con il funebre rammarico dell'*ubi sunt* e dell'*ubi consistam*. Anche il Fontanella dispone in successione nella sua opera una serie di deplorazioni contro i vizi umani, come l'ignoranza e l'avarizia dei principi, o anche la gola e la superbia, ma l'autore napoletano è soprattutto il poeta in grado di adornare l'elogio di un 'piccolo mondo' reale con una squisita semplicità, secondo illustrazioni che prevedono anche una serie di nature morte: dal melograno, alla cicala, alla rosa, Fontanella sviluppa un gusto pittorico consapevole, con tratti sorgivi di vivezza, in sospenso tra illusione, finzione e verità: "Che quanto appar per tua virtù dipinto,/ rende vivo l'estinto, e vero il finto" (Chiodo1999, 166). Entro tale sistema tematico-stilistico il poeta si muove nella raccolta *Nove cieli*, dedicata a Ferdinando II granduca di Toscana, e si avvertono accordi felici tra il suo piccolo realismo impressionistico e le osservazioni di una moralità implicita, di senso comune. Come ricordato, appena ventenne Fontanella dette alle stampe la prima edizione dell'*Ode*, su posizioni che si allontanavano "dal *ductus* più scopertamente marinista nel segno di una ricerca dell'equilibrio formale come elemento indispensabile alla composizione poetica" (De Lorenzo 2008, 143), ma con una poesia modulata fra riecheggiamenti petrarcheschi, punte barocche e musicalità leggiadra, in suggestione arcadizzante *ante litteram* (Chiodo1999, 168).

La raccolta *Nove cieli* al Croce (1911, 44) parve per la sua vena esuberante un'opera affine alle *Laudi* dannunziane; ma il canzoniere è monometrico e tutte le sezioni sono composte esclusivamente da sonetti (Fulco 2001, 74; Parenti 1978, 238), nella successione di ogni *Cielo*: di *Luna*, *Mercurio*, *Venere* (il più ampio, con 166 componimenti), *Sole* (con *Sonetti* di diversi poeti all'autore), *Marte*, *Giove*, *Saturno*, *Stellato* e in fine *Empireo*. La sequenza verticale dei *Cieli* pare rispondere non a una polemica 'conservazione' del sistema tolemaico, né a pregiudiziali posizioni precopernicane o anti galileiane, ma a una visione cosmologica d'impronta platonica (De Lorenzo 2008, 152), nel poetico rispetto delle Muse, secondo una proposta metaforico-letteraria dell'armonia delle sfere. Proprio il *Cielo* di *Venere* desta maggiore interesse: consacrato alla vera "Idea della bellezza", è il *Cielo* della madre degli amori, ma suddiviso in *Scherzi pastorali* e *Scherzi marittimi*, per scelte tematiche corroborate da immagini fluide, nel ricorso all'elemento mitologico in levità di rappresentazione e tenero gusto melico.

Pare interessante la sezione *Amori marinareschi*, ben rappresentativa di interessi poetici a tematica alieutica-piscatoria di area meridionale (Rota, Tansillo), anche in lingua latina, poi presente nel Donno e ripresa anche dal Fontanella, autore (Jori 2005, 696) che privilegiò la città di Napoli sino alla morte (Contarino 1997, 730); e Fontanella affrontò temi tipici della tradizione marinista, ma senza dimostrare una dogmatica fedeltà al maestro (Asor Rosa 1979, 157), con propensioni alle tenerezze dell'idillio, su "enunciati teorici privi di pedanteria" (Contarino 1997, 729), dato che, com'è noto, il Fontanella sembrava appagarsi "della contemplazione di una natura soavemente leggiadra [...] e al Tasso faceva riferimento [per] una ricerca dell'ameno e del tenero" (Contarino 1997, 730).

Sull'ascendenza del ceppo teocriteo-virgiliano e non immemore del magistero del Tasso, pur con rimodulazioni mariniane, il Fontanella compose il sonetto *Al pesce scorfano* tra gli *Scherzi marittimi*. Singolare appare il riferimento al precedente del Donno (Rizzo 1979, 130), soprattutto per l'*incipit* richiamato e reso dal Fontanella

(“O spiritello tremolo, e guizzante”) quasi a calco (“animato rubin, spirito guizzante”), su stilemi e cadenze del poeta di Manduria (“arso d’Amore,/ vai disfogando l’amoroso ardore,/ tra boschi di coralli, avido amante”) che l’autore dei *Nove cieli* riprende con il tono e la misura amati dal Croce. L’omaggio alla donna, Cilla, sembra più ricco e cromaticamente vivido nel Donno: “a quel raggio divin, ch’onoro ed amo,/ tosto diventerà porpora ardente”; invece per Fontanella l’attenuazione-negazione dell’identificazione con l’avorio e con la porpora (“Ostro non è, né purpurino umore,/ Ma destro i salsi, e liquidi zaffiri/ E ’l lume tuo, che m’infiammò d’amore”) risulta funzionale all’esaltazione finale della bellezza muliebre, luminosa sorgente d’amore. Così Donno:

*XCI. AL PESCE SCORFANO*

Animato rubin, spirito guizzante,  
del zafiro del mar fregio ed onore,  
ch’ a vagheggiar lo mattutino albore,  
lieto fendendo vai l’onda sonante,

deh, qualor sceso in giù tacito, errante,  
rubicondo, incarnato, arso d’Amore,  
vai disfogando l’amoroso ardore,

tra boschi di coralli, avido amante,  
scaglia d’avorio lo minuto dente,  
traggine ricco e prezioso ramo,  
che sia di Cilla mia gradito dono!

S’al color, s’al pallor parrà men buono,  
a quel raggio divin, ch’onoro ed amo,  
tosto diventerà porpora ardente.

Si veda il componimento *Al pesce scorfano* di Fontanella fra gli *Scherzi maritimi*, nel *Cielo di Venere*: “O spiritello tremolo, e guizzante,/ Che d’alghie molli a pascolar ti stai;/ E dentro boschi di coralli errante/ Quasi vivo rubin veder ti fai.// Appresso il lito, ove nuotando stai;/ Tu con tremolo guizzo, umile avante/ A lei t’inchina, e riverente omai./”. E così le terzine conclusive:

Ninfa (dirle puoi tu) questo, che miri  
Sparso di vivo minio almo colore,  
Onde tinta ho la spoglia in vari giri,

Ostro non è, né purpurino umore,  
Ma destro i salsi, e liquidi zaffiri  
E ’l lume tuo, che m’infiammò d’amore.

Sembra opportuno proporre pure il confronto poetico sul riccio di mare, l’echino, tema affrontato sia dal Donno, sia dal Fontanella, ma non estraneo al Marino delle *Rime*

*marittime*<sup>15</sup> (*Per alcune frutta di mare che aveva donate alla sua ninfa*, sin dalla due prime strofe, n.12, vv. 1-8: “Ricci pungenti, o misero Fileno,/ a chi sia pur il cor doni non cura/ recasti in dono. Un dono ormai procura/ che lei rassembri, e la contenti a pieno./ Ché, se pari al rigor ch’ella ha nel seno,/ lor di scogli e di spine armò natura,/ sott’aspre punte e scorza alpestre e dura/ dolce frutto e gentil chiudono almeno”). La prima strofa del poeta di Manduria (guscio d’ebano puntato, acuti strali, dorso armato) riecheggia elementi mariniani, sapientemente rielaborati nella rapida trasfigurazione delle strofe successive, in versi tutti orientati al preziosismo naturalistico di cromatismo pastello (l’alba imperla, ingemma il prato, belle chiome bionde, muscose sponde, giorno aurato), tra tonalità di verde-muschio e giallo-oro, tra sfumature di perlaceo e paglierino, con la caratterizzante metafora ‘riccio-segretario del mare’, per altri aspetti presente nel Marino, nella *Lira*, *Parte seconda*, 1602, 118, 2; ma soprattutto in *Parte terza*, *Capricci*, 1614, 59, 28 (*Giovan Battista Marino. ATLI* 1992, 399). Tuttavia, rispetto al precedente del poeta considerato corifeo, il Donno risolve il sonetto in autonoma realizzazione, con altra voluta metaforica, nell’iperbolica identificazione riccio-sole del mare, per cui gli aculei sono raggi del “liquido orizzonte”, sino all’onta finale a opera della ninfa (Rizzo 1979, 133; Ferrero 1954, 841-850):

*XCIX. L’ECHINO* (Donno)

Colui che ‘l guscio d’ebano puntato,  
secretario del mar, nel mar s’asconde,  
d’alge s’ammenta e tra l’arene e l’onde  
porta d’acuti strali il dorso armato,

alor che l’alba imperla e ‘ngemma il prato  
e stampa in mar le belle chiome bionde,  
sorgendo fuor da le muscose sponde,  
l’occhio rivolse al novo giorno aurato;

e disse: « O sol! sol, che la terra allume,  
cinto di rai con ardent’occhio in fronte,  
fuggi; deh, non ti vegga umido nume!

Son io pur sol del liquido orizzonte,  
rai son quest’aghi e serbo anch’io il mio lume,  
mirommi ninfa e n’ebbi orrori ed onte ».

*All’enchino* (Fontanella)

Questo, che dentro il mar chiuso, e celato,  
Va per l’umide vie guscio spinoso;  
E di rigide punte intorno armato  
Rota in mezzo de l’acque orbe vezzoso.

Prendi Dorilla mia nel grembo amato,  
Come dono d’un cor fido amoroso:  
Ei ne la scorza è rigido, e puntato,  
E molle frutto ha nel suo grembo ascose.

Deh se spina fu già, ch’ancor si vede  
La memoria del sangue aver nel fiore,  
Perch’a Venere bella offesa diede:

Perch’esempio si stampi in te d’amore,  
Non vo’, che ti ferisca il bianco piede;  
Ma ben co gli aghi suo i ti punga il core.

Nel Fontanella la rielaborazione del Donno sembra prestarsi a ulteriori manipolazioni, sul precedente del manduriano ampiamente riutilizzato, senza oblio di richiami mariniani (“Va per l’umide vie guscio spinoso;/ E di rigide punte intorno armato/ [...]]; ma con leggiadra e aggraziata movenza il dono del poeta è un impegno a evitare la ferita al candido piede della sua bella, affinché il riccio ferisca con i suoi aghi il cuore dell’amata, definivo pegno d’amore. E pure significativo appare il parallelo tra

<sup>15</sup> *Giovan Battista Marino. La Lira*, in *ATLI. Archivio Tematico della Lirica Italiana* 1992, a cura di Besomi Ottavio *et alii*, 372; cfr. ora Marino Gian Battista 1988, *Rime marittime*, a cura di Besomi Ottavio, Marchi Costanzo e Martini Alessandro, Modena, Panini, 49 sgg.; fin dal proemiale l’omaggio a Sannazaro rivela l’intenzione di collocarsi entro la tradizione poetica napoletana.

i due sul dono di perle, modulato (Marino 1988, 45) su movenze mariniane (*Maritime*, 10, *Dona un vezzo di perle alla sua ninfa*). Il Donno (Rizzo 1979, 131) subito allude alla rugiada, che a dire di Plinio (*Nat. Hist.*, 9, 54) sollecitava nelle conchiglie la procreazione di perle pure e pregiate, ma se ne distacca in riferimento alla sua sofferenza d'amore, le cui lacrime in sinestesia sembrano sparse sul salato e murmure mare ("salsa di Teti onda sonora"); proprio le lacrime diventano dono per la donna, da indossare come fregio del seno e del vago petto.

Vent'anni separano il canzoniere del Donno dal successivo *Nove cieli* del Fontanella; brandelli di modulazione versificatoria e lacerti di espressioni e locuzioni pure presenti in Marino, accennati, staccati e ripresi per porzioni o per allusioni, spostati come tasselli rimirati e ridistribuiti, sembrano ritrovarsi nel Donno; e ciò senza escludere verso il Donno lo sguardo attento del Marino, pronto nell'utilizzare e nell'assorbire, quasi nell'aspirare movenze liriche e riccioli poetici, per succhi e polpe assimilati e integrati, e poi ancor più rielaborati e svolti dal Fontanella, in variazione di tono e di umore, in dilatazione o sintesi di effetti gradevoli, di care tenerezze in «amabile *garrulitas*», come ricordava il Contarino. Senza voler insistere su confronti e approcci comparativi, la stagione poetica meridionale della prima metà del Seicento pare straordinariamente ricca di una poetante mutazione-variazione sul ceppo Tasso-Marino, nel cui ambito il Donno rappresenta un anello significativo di una 'catena' lirica a onde di frequenza, alla quale non può dirsi estraneo il citato Fontanella.

Nel Donno la bipartizione petrarchizzante (Morando 2011, 505-511) è divenuta quadripartizione, sul fondativo elemento-forma del sonetto, dal *I. Amorsosa Arsura* (Arsi gran tempo e 'ncrudeli cotanto/ la viva del mio sen rapida arsura/ che non lasciò, la micidiale e dura,/ poca dramma d'umor, stilla di pianto), esordio della sezione *Affetti Platonici* e dell'intero canzoniere, al già indicato *LXX. Alla Penna per la Bellissima ed al par del Sole Illustrissima Signora Venere Gonzaga Arditavita*[...] primo degli *Encomii*, al componimento *LXXXIX* dedicato *A Nettuno*, primo degli *Amori Marinareschi*, sino al *CXIV. L'Inverno* ("Ecco, invitto campion, l'inverno appresta/ l'essercito de' nubi, e d'ira armato,/ copre d'orrido acciaio il sen gelato/ e di lucido elmetto arma la testa"), primo delle *Rime varie*. Proprio nell'ultima sezione, dopo dodici brevi componimenti, s'innalza l'impegno tecnico-stilistico e s'impenna il tono (Rizzo, 1979, 15), a raccogliere la potenziale sfida di emulazione poetica, intanto sulla confermata linea encomiastica, con le cinque stanze del *CXXVI. Al Sig. Francesco Ferri, Pittore famoso, per li ritratti del Sig. Duca di Santo Elia e del Sig. Don Giuseppe Palma suo Fratello* ("Emulo di natura,/ Francesco alzò '1 pennello/e 'n vaga tela e pura/ trasse dal vivo il vivo e '1 bel dal bello,/ e 'n suo valor dar seppe/ novo spirito a Fernando, alma a Giuseppe [...]"), in cui emerge il connubio poesia-pittura, con le possibilità eternatrici e mimetico-veristiche delle due arti, capaci di trasfigurare la realtà e di vincere la morte e il tempo in persona ("[...] ché vedrem, s'io non erro,/ la Parca e '1 Tempo estinti innanzi al ferro") per l'abilità e le ispirate capacità del pittore.

Con numerose e rinnovate prove, nel Donno la presenza del sonetto appare decisiva negli *Affetti Platonici*, negli *Encomii amorosi* e negli *Amori Marinareschi*: con l'eccezione di alcuni madrigali tra gli *Encomii* e le *Rime varie*, la struttura del sonetto caratterizza le prime tre sezioni del canzoniere *La Musa Lirica* e ne costituisce

l'elemento decisivo, autentico filo rosso e pietra angolare dell'intero, sia in sé, come testo completo, sia come parte di un testo più vasto, del libro nella sua materialità e del canzoniere come epifania del soggetto (Santagata 1979, 122). Si intravede nelle prime tre sezioni, dentro la dimensione lirica, una non trascurabile componente narrativa, non incompatibile e a dire il vero complementare a quella. Anche il canzoniere del Donno nasce da un'idea di storia d'amore, nel caso del manduriano pure innervata da iniziali e forti compromissioni autobiografiche, di disagio e malessere nella nativa Manduria. La progressione e la dinamica del suo discorso interiorizza il filone del petrarchismo, soprattutto la scoperta petrarchesca della memoria, consegnando alla quarta e ultima sezione *Rime varie* la concreta espressione in lingua toscana della straordinaria ricchezza-disponibilità offerta dal processo storico-letterario per forme e strutture liriche, nella 'potenza' dell'impegno poetico.

Il titolo sufficientemente blando di *Rime varie* non deve trarre in inganno, perché nell'apparente scarsa importanza assegnata all'ultima sezione, secondo modalità letterariamente topiche anch'esse, il poeta sviluppava ancor più il discorso narrativo sul piano della dimensione ideologico-culturale, per uno statuto formale di *varietas*, letterariamente appartenente al canone, ma esaltato da valenze mitizzanti e civili, come la stabilità, il buon governo e lo splendore della Serenissima, e per ciò stesso forte e connotato nella direzione programmatico-formativa di una stabile e rassicurante classe dirigente: allora, a Venezia, si poteva. Per altro verso il *Discorso*, ovvero la lettera dal Bruni indirizzata a Guido Casoni che funge da prefazione all'ultima raccolta poetica edita dal manduriano, *Le Veneri*<sup>16</sup>, pare provare esplicitamente il progressivo distacco della lirica bruniana dal modello mariniano e l'abbandono del medesimo, almeno nelle dichiarazioni programmatiche, nel breve torno di alcuni anni. A dire il vero il caso di Antonio Bruni è al riguardo emblematico: il primo entusiasmo con cui questi nel 1615 diede alle stampe la sua prima raccolta poetica sulle orme del Marino, *La Selva di Parnaso*<sup>17</sup>, in progresso di tempo si affievolì e provocò nel Marino un malinconico disappunto per l'accoglienza, tiepida se non fredda, che il manduriano riservò all'*Adone*; e del resto si comprende come Franco Croce (Croce 1966, 7)<sup>18</sup> fosse indotto a coniare la formula di "marinismo conservatore" a proposito soprattutto delle liriche contenute nella raccolta universalmente giudicata la migliore del Bruni, ovvero *Le Grazie*<sup>19</sup> (Rizzo 1993, passim) Tale *Discorso* intorno al titolo

<sup>16</sup> *Le Veneri*. *Poesie* recita semplicemente il frontespizio generale, mentre nel colophon vengono indicati data e luogo di stampa: "In Roma, Appresso Giacomo Mascardi, MDCXXXIII".

<sup>17</sup> La raccolta, a Venezia «Appresso i Dei», è strutturata in otto sezioni sul modello della *Lira* mariniana, imitata anche nel vezzo di una lettera prefatoria (tal "Cavalier Alconi") come quella di Onorato Claretti per la terza parte della *Lira*.

<sup>18</sup> Si veda anche Croce Franco 1993, *L'intellettuale Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 15-49.

<sup>19</sup> L'opera venne stampata a Roma da Facciotti nel 1630; il titolo *Le tre Grazie* allude alla tripartizione del vasto canzoniere, fra Aglaia (rime amorose), Talia (le eroiche), Eufrosine (le sacre e morali). Le suddette tre parti sono integrate da una quarta, di "proposte e risposte", come tipico canzoniere barocco meridionale dell'età post Marino. Il distacco dalla poetica concettista, già consumato nella composizione delle *Epistole eroiche* fu dal Bruni esplicitamente dichiarato in una *Lettera prefatoria al conte Lodovico San Martino d'Agliè ambasciatore dell'altezza di Savoia in Roma*, ove si legge: "il nobile poeta trattando materie liriche e amoroze dee maneggiar la penna con vivacità di concetti, ma non in maniera de' concetti de' moderni

delle *Veneri*, nel corso degli anni Venti e Trenta del Seicento, non può apparire soltanto una tentata giustificazione, attraverso lo sfoggio erudito, dell'arretramento su posizioni moralistiche conseguente all'irrigidimento del clima controriformistico; vi si intravede ancor più, sotto la polemica contro le "lascivie", una direzione poetica, come già fu nel precorritore *Discorso* del Preti intorno all'onestà della poesia (Chiodo 2000, 3), con la ricerca di una più matura dimensione lirica, distante da quella che il Bruni chiama "superstiziosa idolatria", ma distante soprattutto dalle forme di selvaggia negligenza e di iperbolica 'pazzia' del concettismo esasperato.

Il vero nodo cruciale del dibattito intorno alla nuova lirica riguardava il giudizio sulla poesia del Tasso, che il Marino cercò con ogni mezzo di ridimensionare e sminuire, giungendo persino alla proposta di anteporgli il Guarini: obiettivo era quello di rifiutare di riconoscere nel Tasso il momento di aurea perfezione della nostra letteratura e quindi di condannare se stesso al ruolo di epigono. Nel momento in cui il Bruni definisce nel suo *Discorso* l'autore della Gerusalemme "il Principe de' Poeti di tutti i secoli, e l'Idea de' litterati d'ogni Accademia" assesta un colpo decisivo alle ambizioni mariniane e, a distanza di soli sette anni dalla sua morte, ne cancella la pretesa di porsi come caposcuola di una nuova tradizione poetica<sup>20</sup>.

Per il declino dell'astro mariniano con l'affermazione della poetica del 'decoro' (Chiodo 2002, 6-7), nel pieno degli anni Trenta del secolo, la successione dei canzonieri del Bruni, da *La selva di Parnaso* (Benzoni 1983, 131 sgg.) alle *Grazie* e alle *Veneri*, diviene emblematica. A pochi anni di distanza dalle *Epistole eroiche* uscirono *Le tre Grazie* (Roma 1630), come pure detto, raccolta di rime divise per argomenti, con le amoroze affidate alla tutela di Aglaia, le eroiche a Talia, le sacre e morali a Eufrosine, in cui l'autore volle far rifluire alcune liriche già pubblicate nella *Selva di Parnaso*. Già nel titolo la raccolta *Le tre Grazie* pare esibire una propria 'classicità' nella tripartizione tassiana, nutrita dalle fonti mitologiche, in riferimento a Platone ed Aristotele, evocati come garanti di scelte legittime e pertinenti; ma è una classicità che non esclude e anzi richiama il 'moderno'. Si nota, soprattutto nelle *Eroiche*, un più genuino ritorno del Bruni al Petrarca delle poesie civili, ma ciò non preclude che il Tasso, del quale Bruni commemora la morte in un sonetto (tra i più letti e ammirati), resti il suo modello preferito insieme con il Marino, il quale già nel 1624 lodava la canzone per Emanuele Filiberto di Savoia, raccolta poi nella silloge col titolo *La visione*. Proprio la raccolta poetica dedicata a Marino Caracciolo valse al Bruni l'iscrizione alla ricordata Accademia napoletana degli Oziosi, mentre riconoscimenti gli venivano dagli Umoreisti di Roma, dagli Insensati di Perugia, dai Caliginosi di Ancona<sup>21</sup>.

Di tutta evidenza è l'imitazione del Marino nell'opera più nota del Bruni, le *Epistole eroiche*, edite a Milano nel 1626 e più volte ristampate nella prima metà del

---

invaghir lo 'ngegno, [...]; non già senza regola, ma regolatamente e con decoro". E "decoro" diviene parola chiave della nuova fase della poetica barocca.

<sup>20</sup> Tommaso Stigliani osservava che il Marino degli esordi (cioè delle *Rime*, 1602) era ancora lodevole e da ammirare.

<sup>21</sup> Sul Bruni, sia il Manso sia il Tassoni ebbero elogi pari solo alle lodi riservate al Marino. Ancora nel Settecento, l'elogio del Bruni figura nei repertori del Quadrio, del Crescimbeni, del Mazzuchelli, per le liriche più fortunate delle *Tre Grazie*.

secolo. Entro la cornice ovidiana, la contaminazione tipicamente marinista fra molteplici fonti latine e volgari, a suggerire l'impressione di una brillante, concettosa e rara sintesi letteraria, ha allungato l'ombra del Marino sul poeta di Manduria<sup>22</sup>. Molte epistole sono esemplate su modelli della bassa latinità, ma di là dai prestiti relativi ai singoli episodi, per il Bruni, o per il Donno o anche per il Fontanella, immagini, creatività e linea poetica si modulano e si intersecano nella consapevolezza delle difformi e interne contaminazioni, fra macrostrutture di canzonieri variamente rapportabili alle ripartizioni petrarchesche e tassiane, e il *modus* personale e il *ductus* di ciascun poeta. Ma il *modus* personale significa e presuppone il confronto con quell'atmosfera "asiana" che il modernismo dei marinisti poneva come cifra fondamentale da opporre al logorato equilibrio della retorica classicistica. In tal senso si spiegano l'ammirazione e la stima che al lavoro del Bruni giungevano non soltanto del Marino, ma da parte degli esponenti più ragguardevoli del mondo letterario coevo, da Nicola Villani a Claudio Achillini, dal Preti al Barbazza, allo Stigliani. Proprio *Le tre Grazie* del 1630 possono rappresentare una più personale significativa e rielaborata risposta del Bruni a una scia di non più ineluttabile deriva marinista, per individualizzati e divergenti itinerari psicologico-sentimentali: il diniego all'orgoglio metaforuto e 'oggiadiano' apriva la via al Tasso rinnovato nelle vivezze di emozioni e sentimenti in accento di verità. In tale direzione meritano di essere ricordate le ricerche di Alessandro Martini (Martini 1994, 361) sull'evoluzione della forma canzoniere tra Cinque e Seicento, pure già osservata (Quondam 1991, 22), con i punti fermi dell'indagine fra le rime di Tasso e *La lira* di Marino, e con l'archetipo dei *Rerum vulgarium fragmenta*, per misurare l'entità di un segmentato e non uniforme scostamento dai modelli, anche su base territoriale, in Stati diversi, a Roma (Russo 2005, 81) e a Venezia (Pastore Stocchi 1983, 131), a Genova, a Torino e in particolare a Napoli (Carminati 2004, 289). Per individuare distintamente un canone dei poeti lirici, è ovvio considerare che il secolo XVII è attraversato da diverse istanze di poetica, secondo epoche culturali differenti, fra lo sperimentalismo concettista dei primi decenni e il rigore romano-barberiniano, fra la 'maniera' barocca di metà secolo e le premesse di restaurazione razionalista prearcadica e arcadica: in tal senso si possono distinguere più canoni, l'uno a fianco dell'altro, senza dimenticare la poesia religiosa e spirituale di epoca post-tassiana, che pure raccoglie una parte rilevantissima della produzione poetica del tempo (Grillo 2013, *passim*; e Ferretti 2012, 76).

Diviene importante rivolgere un'attenzione particolare alla relazione fra il pensiero teorico e la prassi della scrittura poetica, argomento molto studiato nell'ambito del genere epico e delle opere drammatiche, molto meno per quanto riguarda la lirica; e in questo campo vale la pena di ricordare il lavoro sul Meninni, edito da Clizia Carminati. Ogni indagine specifica però non può perdere di vista il quadro generale: perché sembra ormai indispensabile procedere oltre categorie e approcci critici che non danno conto della complessità e rischiano di fermarsi alla contrapposizione tra 'concettisti' e 'classicisti', tra metaforismo e metamorfismo, o a fornire l'idea di un 'barocco moderato' onnicomprensivo dell'antimarino, per lavorare invece a una

<sup>22</sup> Per citare alcune tra le fortunate epistole incluse nella raccolta, Tacito sembra costituire la principale fonte dell'epistola di Seneca a Nerone; Virgilio ispira quella di Turno a Lavinia; Ariosto riecheggia nelle epistole di Fiordispina a Bradamante, di Olimpia a Bireno, di Armida a Rinaldo. Da Tasso l'epistola di Tancredi a Clorinda, dal Marino quella di Venere ad Adone.

visione complessiva aggiornata e sufficientemente organica.

Così un processo regolativo di scelte, in cui gusto individuale, sollecitazioni degli ambienti e piacere del teatro ‘sociale’ si richiamano e si influenzano, fra relativismo prospettico e predicazione multipla del reale. E il *ductus* poetico si impronta al soggetto e al tema cantato, alle diverse stesure, alla sequenza e al ritmo, anche metricamente eccepito, in una scrittura ora meno dirompente e più ossequiosa della tradizione, ora più spregiudicata e modernista, per cui elementi di classicismo e di concettismo si alternano e si incrociano, con pause e sperimentazioni, talvolta spumeggiano e a volte si placano, tra *inventio* e *dispositio*. In tal senso il modello letterario del Marino appare ancora un catalizzatore in un Seicento ricco e mosso, e sembra provocare insieme consensi e resistenze, e pare accelerare la formazione di nuove idee e di nuova prassi, pure con percorsi da lui distanti; tali diverse possibilità di inedite soluzioni mitopoietiche però sembrano aprire una visione che non può assegnare al cavalier, Cigno napoletano e mondano “gran maestro della parola”, né la primogenitura della meraviglia, né il monopolio della modernità. Correlata alla sua dimensione esteriore e civile, la forza della poesia si nutre e si alimenta nell’universo intimo dell’autore, con lo stupore e la meraviglia che il mondo della natura e degli uomini desta nell’immaginazione e nel cuore di ciascun poeta.

## Bibliografia

- Andrioli Nemola Paola. 1982. *Catalogo delle opere di A. De Ferrariis (Galateo)*, Lecce, Milella.
- Arnò Gian Battista. 1954. *Manduria e manduriani. Note e appunti bibliografici*, Oria, Scuola Tipografica Antoniana.
- Asor Rosa Alberto. 1974. *La tendenza melica e naturalistica. Girolamo Fontanella*, in *Classicismo e antimarinismo: poesia sacra e civile, melica e oratoria*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, V, 1, *Il Seicento*, Roma-Bari, Laterza.
- Asor Rosa Alberto. 1979. *La lirica del Seicento*, in *Letteratura italiana*, Bari-Roma, Laterza.
- Benzoni Gino. 1983, *Le Accademie*, in *Storia della cultura veneta*, IV.
- Biagetti Maria Teresa. 1992. *F. Donno*, in *Diz. Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma, Istituto dell’Enciclopedia-Treccani.
- Borzelli Angelo. 1892. *G. P. D’Alessandro difensore del cavalier Marino*, in *Giornale storico araldico del Napoletano*, I, , 4.
- Branca Vittore (a cura di). 1973. *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet.
- Bruni Antonio. 1615. *La Selva di Parnaso*, Venezia, Appresso i Dei.
- Bruni Antonio. 1628. *Epistole eroiche*, Venezia, Baba.
- Calitti Floriana. 2011. *L’invenzione della lirica*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi.
- Capucci Martino. 1973. *Il Seicento*, Milano, Vallardi.
- Capucci Martino. 2002. *La narrativa del Seicento italiano*, in *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno internazionale (Lecce, 23-26 ottobre 2000).
- Capucci Martino (a cura di). 1974. *Romanzieri del Seicento*, in *Classici italiani*, Torino, Utet.
- Caracciolo Aricò Angela. 1995. *L’Arcadia del Sannazaro nell’autunno dell’umanesimo*, Roma, Bulzoni.
- Carminati Clizia. 2004. *Petrarca nel «Ritratto del sonetto e della canzone» di F. M.*, in *Petrarca in barocco: cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, Roma, Bulzoni.

- Catelli Nicola. 2014. «*Atomi ardenti*». *L'ode alle api di G. Fontanella*, in *Per leggere. I generi della lettura*, Rivista semestrale, a. XIV, n. 27.
- Chiodo Domenico. 1998. *Testi poetici cinque-secenteschi*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 571, (3 trim.) vol. 175. Chiodo Domenico. 1999. *Suaviter Parthenope canit: per ripensare la geografia e storia della letteratura italiana*, Soveria Mannelli, Rubettino.
- Chiodo Domenico. 2000. *Girolamo Preti, 'Discorso intorno all'onestà della poesia' (1620)*, in *Lo Stracciafoglio*, Rassegna semestrale di italianistica edita in rete, a. I, I sem.
- Chiodo Domenico. 2000. *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Chiodo Domenico. 2002. *Antonio Bruni, 'Discorso intorno al titolo delle Veneri' (1632)*, in *Lo Stracciafoglio*, Rassegna semestrale di italianistica in rete, a. III, (nn. 5-6), I-II semestre.
- Colombi Roberta. 2002. *Tradizione letteraria e cultura spirituale in un romanzo del Seicento: "L'amorosa Clarice" di Ferdinando Donno*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Atti del Congresso ADI 26-29 settembre 2001, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni.
- Comparato Ivo. 1973. *Società civile e società letteraria nel primo Seicento: l'Accademia degli Oziosi*, in *Quaderni storici*, n. 23, maggio-agosto.
- Contarino Rosario. 1997. *G. F.*, in *Dizionario Biografico It.*, vol. 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia-Treccani.
- Corfiati Claudia. 2012. *Il nostos di Sincero: riflessioni sull'Arcadia*, in *La Letteratura degli Italiani. Gli Italiani della Letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale ADI (Torino, 14-17 settembre 2011), Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Corradini Marco. 2016. *La lirica volgare*, in Cabani Maria Cristina-Corradini Marco-Leone Marco-Russo Emilio, *Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII Congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Baldassarri Guido, Di Iasio Valeria, Ferroni Giovanni, Pietrobon, Ester, Roma, Adi editore.
- Croce Benedetto (a cura di). 1910. *Lirici marinisti Bari*, Laterza.
- Croce Benedetto. 1942. *Per la biografia di un poeta barocco: Girolamo Fontanella*, in *Aneddoti di varia letteratura*, II, Napoli, Ricciardi.
- Croce Franco. 1966. *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni.
- Croce Franco. 1993. *L'intellettuale Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di Bianchi Fulvio e Russo Paolo, Genova, Costa & Nolan.
- D'Alessandro Giov.Pietro. 1613. *Academiae Ociosorum libri III*, Napoli, Ex Typografia Io. Baptistae Gargani et Lucretij Nuccij.
- De Angelis Domenico. 1713 (1973). *Vita di Ferdinando Donno da Manduria, Cavaliere di San Marco, All'Illustrissimo Signore, Il Signor Apostolo Zeno*, in *Le vite de' letterati salentini*, p. seconda, Napoli, Bernardo-Michele Raillard (ora Bologna, Forni).
- De Ferrariis Antonio. 1991. *Epistola illustri viro Belisario Aquevivo: vituperatio litterarum*, edizione critica a cura di Paola Andrioli Nemola, Galatina, Congedo.
- Defilippis Domenico. 2006. *Antonio Galateo, la Puglia e Venezia*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci.
- De Lorenzo Pierandrea. 2008. *I Nove Cieli di Girolamo Fontanella. Considerazioni sulla struttura del canzoniere*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni.
- De Miranda Girolamo. 2000. *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria.
- De Nunzio-Schilardi Wanda. 1973-74. *La 'Vita' di G. M.Materdona nell'inedito di Ortensio de Leo*, in *Annali della facoltà di Magistero dell'Università di Bari*, XIII.

- De Sanctis Francesco. 1879. *Storia della letteratura italiana*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, vol. II.
- Distaso Grazia. 1990. *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del mezzogiorno*, Fasano, Schena.
- Distaso Grazia. 2000. *Esempi di favola pastorale in area meridionale fra modelli di scrittura, polemiche letterarie ed echi parodici*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di Paola Andrioli, Giuseppe A. Camerino, Gino Rizzo, Paolo Viti, Galatina, Congedo.
- Distaso Grazia. 2005. *La prosopopea degli Acquaviva nella celebrazione epica di Cataldo Antonio Mannarino*, in *La linea Acquaviva dal nepotismo rinascimentale al meriggio della Riforma Cattolica*, a cura di Caterina Lavarra, Galatina, Congedo.
- Distaso Grazia. 2006. *Editoria d'area veneta e 'scritture' meridionali fra Cinque e Seicento*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), Bari, Cacucci.
- Doglio Maria Luisa. 1983. *La letteratura ufficiale e l'oratoria celebrativa*, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, IV, 1, Vicenza, Neri Pozza.
- Donno Ferdinando. 1625. *L'Amorosa Clarice. Opera, e Lettura non men curiosa, che dilettevole [...]*, Venezia, presso Giacomo Sarzina.
- Donno Ferdinando. 1627. *L'Allegro Giorno Veneto, ovvero lo Sponsalizio del Mare. Poema eroico, diviso in dieci canti, Detti [...]*, Venezia, Sarzina.
- Eritreo Jano Nicio (Rossi Gian Vittorio). 1645. *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude virorum, qui auctore superstitute, diem suum obierunt*, Coloniae Agrippinae, Apud I. Kalcovium et Socios.
- Errico Scipione. 2004. *Le Guerre di Parnaso*, a cura di Gino Rizzo, Lecce, Argo.
- Fagiolo Marcello, Cazzato Vincenzo. 1984. *Lecce*, Roma-Bari, Laterza.
- Favaro Francesca. 2012. *Spazi bucolici nelle «Rime boscherecce» di Marino: fra dialoghi e silenzi di pastori*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXXIX, 625.
- Ferrero Giuseppe Guido (a cura di). 1954. *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Ferretti Francesco. 2012. *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, Il Mulino.
- Filieri Emilio. 2002. *Lecce "città bella": l'azione della Società di Agricoltura negli anni murattiani*, in *Letteratura e scienza tra Salento e Napoli*, Galatina, Congedo.
- Filieri Emilio. 2008. *La Musa lirica di Ferdinando Donno*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni.
- Fonseca Cosimo Damiano. 1993. *La «coscienza della città» nella storiografia locale*, in *Storia di Lecce. Dai Bizantini agli Aragonesi*, a cura di Benedetto Vetere, Roma-Bari, Laterza.
- Fontanella Girolamo. 1632. *L'incendio rinovato [sic]. Del Vesuvio, oda del signor Girolamo Fontanella*, Napoli, all'insegna del Bove, per Ottavio Beltrano.
- Fontanella Girolamo. 1640. *Nove cieli, poesie del signor Girolamo Fontanella. Dedicate all'altezza serenissima di Ferdinando II, Gran Duca di Toscana*, Napoli, per Roberto Mollo, ad istanza di Gio. Domenico Montanaro.
- Fontanella Girolamo. 1645. *Elegie del signor Girolamo Fontanella dedicate all'ill.mo et ecc.mo signore d. Diomede Carrafa Pacecco duca di Madaloni*, Napoli, per Roberto Mollo, ad istanza di Gio. Domenico Montanaro.
- Fontanella Girolamo. (1638) 1994. *Ode*, a cura di Rosario Contarino, San Mauro Torinese, Res.
- Friedrich Hugo. 1976. *Epoche della lirica italiana. Il Seicento*, Milano, Mursia.
- Fulco Giorgio. 2001. *La «maravigliosa» passione. Studi sul barocco tra letteratura e arte*, Roma, Salerno.
- Gabriele Mino, Cristina Galassi Cristina, Guerrini Roberto (a cura di). 2013. *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Firenze, Olschki.

- Getto Giovanni. 1962. *Lirici marinisti*, Torino, TEA.
- Getto Giovanni (a cura). 1962. *Opere scelte di G. B. Marino e dei marinisti*, II, Torino, UTET.
- Getto Giovanni. 1979. *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori.
- Gigante Claudio. 2000. La «Vita di Torquato Tasso» di Giovan Pietro d'Alessandro, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXVII, 577.
- Griggio Claudio. 1986. *De Ferrariis, Antonio, detto il Galateo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Branca, Torino UTET.
- Grillo Angelo. 2013. *Pietosi affetti*, a cura di Myriam Chiarla, Lecce, Argo.
- Guaragnella Pasquale. 2003. *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo.
- Infelise Mario. 1995. *Gli editori veneziani del secondo Cinquecento*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Venezia, Il Cardo.
- Irace Erminia-Panzanelli Fratoni Maria Alessandra. 2011. *Le accademie in Italia dal Cinquecento al Settecento*, in *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- Iurilli Antonio. 1990. *L'opera di Antonio Galateo nella tradizione manoscritta. Catalogo*, Napoli, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale (Studi V).
- Jannaco Carmine. 1973. *Girolamo Fontanella*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi.
- Jori Giacomo. 1997 (2005). *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista» tra classicismo e Barocco*, in *Storia della letteratura italiana. Il Barocco*, V, Roma., ed. Salerno, (ora Milano, Il Sole 24 Ore).
- Leone Marco. 2002. *L'Accademia e il canone: un esempio secentesco*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, vol. I, Roma, Bulzoni.
- Leone Marco. 2005. *Epos religioso di età barocca in Terra d'Otranto*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi, Urbino 15-16 giugno 2004, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Roma-Padova, Antenore.
- Leone Marco. 2008. *Letteratura barocca tra Salento e Napoli*, in Antonio Lucio Giannone, Emilio Filieri (a cura di), *Salento da leggere. Proposte di lettura [...] tra '600 e '900*, Atti del Seminario di studi (Lecce 19-20 aprile 2007), Copertino, Lupo.
- Leone Marco. 2016. *Sul Barocco in Italia. Dieci capitoli di storia letteraria*, Bari, Progedit.
- Leuker Tobias. 2012. *Giochi onomastici nelle Rime del Tasso*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 628.
- Mannarino Cataldo Antonio. 1995. *Glorie di guerrieri e d'amanti*, a cura di Grazia Distaso, Fasano, Schena.
- Manso Giovan Battista. 1995. *Vita di Torquato Tasso*, a cura di Bruno Basile, Roma, ed. Salerno.
- Manso Giovan Battista. 1635. *Poesie nomiche di Gio. Battista Manso[...] divise in Rime amoroze, sacre e morali*, Venetia, Appresso Francesco Baba.
- Giovan Battista Marino. *La Lira*, in *ATLI. Archivio Tematico della Lirica Italiana*. 1992, a cura di Besomi Ottavio et alii, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- Marino Gian Battista 1988, *Rime marittime*, a cura di Besomi Ottavio, Marchi Costanzo e Martini Alessandro, Modena, Panini.
- Martini Alessandro. 2002. *Le nuove forme del canzoniere*, in *I capricci di Proteo, Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno.
- Martini Alessandro. 1972. *Bruni, Antonio*, in *Dizionario Bdl.*, vol. 14, Roma, Istituto dell'Enciclopedia -Treccani.
- Martini Alessandro. 1984. *Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico narrativa delle Rime amoroze del Tasso*, in *Filologia e critica*, IX.
- Martini Alessandro. 1985. *Marino postpetrarchista*, in *Rivista svizzera delle letterature romanze*, 7.
- Martini Alessandro. 1994. *Marino e il madrigale attorno al 1602*, in F. Guardiani (a cura di), *The sense of Marino*, Legas, Ottawa.

- Michel Paul-Henri. 1968. *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII siècle conservés dans les bibliothèques de France*, tome II, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Milton John. 1966. *Mansus*, ora in Milton John, *Poetical works*, Oxford, At the Clarendon Press, vol. II.
- Minieri Riccio Camillo. 1880. *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, in *Archivio storico per le province napoletane*, I.
- Minieri Riccio Camillo. 1844 (1967). *Memorie storiche degli Scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Rinaldi e Sellitto (rist. Bologna, Forni).
- Morando Simona. 2011. *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo secenteschi*, in *Lettere italiane*, LXIII, n. 4, (Firenze, S. Olschki).
- Muscetta Carlo-Ferrante Pier Paolo (a cura di). 1964. *Poesia del Seicento*, Torino, Einaudi.
- Ottaviani Alessandro. 2013. «L'instabil flutto»: per un'edizione del Corsaro Arimante di Lodovico Aleardi, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di studi (Genova, 29 novembre-1° dicembre 2012), a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, Clueb.
- Palmisciano Vincenzo. 2015. *Un Ritrovamento per Domenico Basile e due per Girolamo Fontanella*, in *Studi secenteschi*, v. LVI.
- Parenti Giovanni. 1978. *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo*, in *Metrica*, I.
- Pastore Stocchi Manlio. 1983. *Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, I, Vicenza, Pozza.
- Porcelli Bruno. 1981. *Dalla "Fiammetta" del Boccaccio all' "Amorosa Clarice" del Donno: un esempio di ristrutturazione secentesca*, in *Italianistica*, X.
- Procaccioli Paolo. 2011. *Barocco napoletano*, in *Atlante Letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- Quadrio Francesco Saverio. 1741. *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, vol. II, parte I.
- Quondam Amedeo. 1972. *Del Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Napoli*, vol. V, parte I, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Quondam Amedeo. 1975. *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
- Quondam Amedeo. 1981. *Dal "formulario" al "formulario": cento anni di "libri di lettere"*, in *Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare*, Roma, Bulzoni.
- Quondam Amedeo. 1983. *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi.
- Quondam Amedeo. 1991. *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini.
- Raimondi Ezio. 1973. *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in Atti del convegno internazionale *Premarinismo e pregongorismo*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei.
- Riccucci Marina. 2001. *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori.
- Ridola M.ario. 1955. *Antonio Bruni seicentista salentino e il suo mondo poetico*, Lecce, Tip. Scorrano.
- Rigillo Michele. 1922. *L'Accademia degli «Oziosi» ed un poemetto eroico di G.P. D'Alessandro*, in "Studi in onore di Francesco Torraca", Napoli, Soc. Ed. Dante Alighieri di Albrighi, Segati.
- Rizzo Gino (a cura di). 1979. *Ferdinando Donno. Opere*, Lecce, Milella.
- Rizzo Gino (a cura di). 1989. *Gianfrancesco Maia Materdona. Opere*, Lecce, Milella.
- Rizzo Gino (a cura di). 1991. *Giuseppe Battista. Opere*, Galatina, Congedo.
- Rizzo Gino (a cura di). 1993. *Antonio Bruni. Epistole eroiche*, Galatina, Congedo.
- Rizzo Gino. 1995. *La cultura letteraria: identità e valori*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità*, Roma-Bari, Laterza.

- Rizzo Gino. 1996. *M. Rigillo, il Seicento e tre 'Oziosi' (G. B. Basile, G. Battista e G. P. D'Alessandro)*, in *Filologia e critica tra Sei e Ottocento*, Galatina, Congedo.
- Rizzo Gino. 2000. *Epica, musica e scherma*, in *Metodo e intelligenza. Tre episodi dal barocco al verismo*, Galatina, Congedo.
- Rizzo Gino. 2006. *Le inquiete novità. Simboli, luoghi e polemiche d'età barocca*, Bari, Palomar.
- Romano Angelo. 1987. *De Ferrariis, Antonio*, in *Diz. Biografico degli Italiani*, Roma, Enciclopedia Italiana-Treccani, vol. 33.
- Russo Emilio. 2005. *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore.
- Russo Piera. 1979. *L'Accademia degli Umoristi*, in *Esperienze letterarie*, ott.-dic..
- Sannazaro Iacopo. 1535. *Opera omnia latine scripta nuper edita*, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi Manutii; ora Sannazaro Iacopo. 1995. *Le egloghe piscatorie*, a cura di Stelio Maria Martini, Salerno, Elea Press.
- Santagata Marco. 1979. *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana.
- Scardino Peregrino. 1978. *Discorso intorno la città di Lecce*, a cura di De Marco Mario, Cavallino di Lecce, Capone.
- Tateo Francesco. 1982. *La cultura letteraria in Puglia nell'età barocca*, in *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano, Electa.
- Tateo Francesco. 1993-1994. *L'epistola di Antonio Galateo ad Ermolao Barbaro*, in *Studi umanistici*, IV-V.
- Vallone Aldo. 1959. *Ascanio Grandi e i Poemi Sacri del Seicento*, in *Studi e ricerche di letteratura salentina*, Lecce, Centro di Studi Salentini.
- Vecce Carlo. 1992. *Paralipomeni al Galateo*, in *Studi e Problemi di Critica Testuale*, vol. n. 45, Ottobre.

Anamaria GEBĂILĂ  
(Universitatea din București)

## I ripensamenti nel discorso politico tra vincoli normativi e strategie pragmatiche

**Abstract: (The afterthoughts in political discourse between normative constraints and pragmatic strategies)** This contribution aims to study the pragmatic role of the afterthoughts in political discourse, in its oral variety represented by the electoral debates for the election of the president of the Republic or for political elections in France, Italy and Romania between 2009 and 2017. Often used as a communicative strategy that sets the conformation to the grammatical norm, the afterthought may also appear in the pragmatic strategies of politeness, false politeness, irony, the construction of the candidate's own image or the construction of the opponent's image (Gruber:1993), or even as a device for the attenuation for the informational content. The qualitative analysis aims to identify the roles of the afterthoughts in discourse and to interpret them using the relevance theory of Sperber and Wilson (1986), considering the afterthoughts highly important for communication: they are parenthetical and intentional fragments used with the purpose of alteration by reformulation of an already expressed content. The conformation to a norm is obvious in the corrections of grammar, but an intention of reaching towards a model of efficacy in communication is to be noticed also in the attenuations of generalisations. The afterthoughts represent formal, content or expressive corrections, but also contribute to the construction of a speaker's image; therefore, a contrastive analysis will bring light on how, beyond communicative choices specific for each speaker, we may also encounter manifestations, part of certain pragmatic strategies, present in all three corpora.

**Keywords:** political discourse, canonical communication, afterthoughts, fuzziness, politeness

**Riassunto:** Quest'analisi propone lo studio del ruolo pragmatico dei ripensamenti nel discorso politico, nella varietà diamesica del parlato rappresentata dai dibattiti elettorali per la presidenza della Repubblica o per le elezioni politiche in Francia, Italia e Romania, nel periodo 2009-2017. Spesso strategia comunicativa che prevede l'adeguamento alla norma grammaticale, il ripensamento può intervenire anche nelle strategie pragmatiche della cortesia, della falsa cortesia, dell'ironia, della costruzione della propria immagine o dell'immagine dell'avversario (Gruber:1993), oppure come mezzo di attenuazione di un contenuto informativo. L'analisi qualitativa propone di individuare i ruoli dei ripensamenti nei discorsi e di interpretarli nella prospettiva della teoria della rilevanza di Sperber e Wilson (1986) in quanto altamente importanti per lo scopo comunicativo; essi si presentano come brani parentetici intenzionali adoperati con lo scopo di alterare un contenuto comunicativo precedentemente espresso attraverso una riformulazione. Lo statuto di adeguamento a un canone è palese nelle correzioni grammaticali; tuttavia, si percepisce l'intento di raggiungere un modello di efficacia comunicativa anche nelle attenuazioni di generalizzazioni. Oltre a rappresentare correzioni di stampo formale, contenutistico oppure espressivo, i ripensamenti contribuiscono alla costruzione dell'immagine del locutore, quindi un'analisi contrastiva metterà in risalto, al di là delle scelte comunicative specifiche a ciascuno dei locutori, anche certi fenomeni presenti in tutti i corpora analizzati, parti di determinate strategie pragmatiche.

**Parole chiave:** discorso politico, comunicazione canonica, ripensamenti, attenuazione, cortesia

### 1. Introduzione

Spesso ritenuti elementi dannosi per l'immagine del parlante che li utilizza, i ripensamenti rappresentano una categoria ampia e varia nel parlato, con particolare impatto pragmatico nella comunicazione di tipo ufficiale. Da un lato, i ripensamenti

lasciano intravedere un'attenzione per l'espressione che agisce in maniera normativa, con la correzione delle sviste che trasgrediscono la norma, oppure chiariscono contenuti oscuri nella prima espressione, mentre dall'altro lato agisce una censura sul discorso, per la quale i ripensamenti mettono in risalto un errore che potrebbe danneggiare l'immagine del candidato. Si ha dunque un ripensamento quando la prima dinamica ha il sopravvento sulla seconda, con un parlante che valuta la situazione pragmatica rendendosi conto della svista, assumendola e correggendola.

Studieremo qui i ripensamenti in un tipo di discorso in cui la costruzione dell'immagine rappresenta lo scopo principale della comunicazione, superando la trasmissione dei contenuti informativi, ossia nei dibattiti di campagna elettorale, più di preciso nei confronti finali che precedono il secondo turno delle elezioni presidenziali in Francia e Romania e nei confronti televisivi per la presidenza del polo di Centrosinistra in Italia.

## 2. Quadro teorico

Nella categoria dei ripensamenti inseriamo le autocorrezioni, come vengono chiamate da Berruto (1993, 45-46), definite in senso lato come meccanismi che riguardano problemi ricorrenti nel parlato, nell'ascolto e nella comprensione (Schegloff, Jefferson, Sacks 1990, 30). Inoltre, gli esempi analizzati comprenderanno anche le riformulazioni, adoperate per spiegare nozioni poco chiare oppure per aggiustare la formulazione nelle strategie di cortesia, ironia e attenuazione. Una terza sottocategoria dei ripensamenti, incentrata sull'aspetto contenutistico, è rappresentata dai ritorni sull'argomento, per esprimere il contrario di quanto detto prima, e dalle integrazioni di parole mancanti nel discorso.

Lo stato attuale delle ricerche offre un panorama vario soprattutto nell'ambito degli studi su corpora di lingua inglese. Gli studiosi toccano argomenti affini alle riformulazioni esaminando i meccanismi discorsivi nei dibattiti elettorali tra i due turni (Kerbrat-Orecchioni 2017) oppure i meccanismi di riformulazione nel parlato in genere nel volume di Koch e Oesterreicher (1990), secondo i quali l'autocorrezione non consiste nella risoluzione delle difficoltà di formulazione.

Un altro gruppo di studi ha come criterio distintivo l'iniziatore dell'autocorrezione: così, Fox, Maschler e Uhmman (2010) analizzano le autocorrezioni iniziate dal locutore, mentre Schegloff, Jefferson e Sacks (1990) e Svennevig (2008) si concentrano sulle autocorrezioni iniziate dall'interlocutore in conversazioni telefoniche.

Alle direzioni sopraelencate si aggiunge un altro versante delle ricerche che riguarda i marcatori discorsivi abbinati ai ripensamenti (Lee-Goldman 2011; Skalicky, Berger, Bell 2015; Jackson, Jones 2013), mentre Bazzanella e Daminano (1999) vedono i ripensamenti come mezzi per chiarire affermazioni vaghe attraverso riformulazioni; nella stessa linea Kaur (2011: 2712) ritiene che, attraverso le sostituzioni e le integrazioni dei ripensamenti, dal generale e dal vago del contenuto inizialmente espresso si passi allo specifico e all'esplicito, essendo questo lo scopo principale dell'utilizzo dei ripensamenti nella comunicazione orale.

### 3. Descrizione del corpus

Il corpus complessivo consiste nelle videoregistrazioni dei confronti elettorali televisivi tra i candidati per la Presidenza della Repubblica – per la Francia e la Romania – oppure per le Primarie del Centro-sinistra o del P.D. in Italia, nell’arco temporale compreso tra il 2009 e il 2017. La durata totale è di 14 ore, distribuite come segue: 5 ore 32 minuti per i dibattiti tra Hollande e Sarkozy (2012) e tra Macron e Le Pen (2017), 4 ore 15 minuti per il corpus rumeno, con i confronti Băsescu vs. Geoană (2009), Iohannis vs. Ponta dell’11 novembre 2014 e del giorno successivo, e 4 ore 13 minuti per il corpus italiano, con i dibattiti tra Renzi, Tabacci, Bersani, Puppato e Vendola (2012), tra Renzi, Civati e Cuperlo (2013) e tra Renzi, Emiliano, Orlando (2017)<sup>1</sup>.

Nonostante i confronti selezionati per il corpus italiano si svolgano tra più di due candidati e abbiano un formato alquanto diverso, con un’interazione piuttosto sporadica tra i candidati, essi rappresentano tuttavia una comunicazione politica di tipo argomentativo, in cui i rappresentanti provano a convincere un elettorato più ampio, non limitato agli elettori di sinistra. Inoltre, questo tipo di comunicazione presenta, in misura variabile, le caratteristiche del discorso politico nei dibattiti televisivi individuate da Kerbrat-Orecchioni (2017, 9-12): sono cioè esempi di discorso orale in interazione, svolto in un contesto mediatico in quanto confronto di proposte politiche, spontaneo o, nel caso del corpus italiano, perlopiù semi spontaneo, in cui si intrecciano le parti precostruite e quelle co-costruite in base agli interventi degli avversari e del moderatore.

### 4. Norma linguistica e autocorrezioni

Le situazioni in cui le autocorrezioni sono più frequenti riguardano le infrazioni alla norma linguistica, soprattutto sotto gli aspetti fonetico e morfosintattico, alle quali si aggiunge un’unica occorrenza al livello della distribuzione sintagmatica dei lessemi.

La norma agisce soprattutto a livello morfosintattico, sugli accordi e le concordanze verbali, come si può notare negli esempi (1)-(3). L’esempio (1), un mancato accordo per quanto riguarda in numero del soggetto vede la ripresa di uno spezzone più lungo di frase, il che farebbe pensare a una consapevolezza tardiva dell’errore, tuttavia ritenuto abbastanza grave da doverlo correggere nonostante il danno d’immagine evidente, poiché ripetendo tutto lo spezzone la svista non può passare inosservata:

- (1) F. HOLLANDE: deux milliards d’euros doit être mis en comparaison/ *doivent*<sup>2</sup> être mis en comparaison avec l’allègement de l’impôt sur la fortune\(. (02.05.2012, 1:03:55-1:04:02).

In (2) la distribuzione del participio presente invece dell’indicativo imperfetto – probabilmente come conseguenza della somiglianza al livello fonetico delle due forme – viene subito avvertita e corretta da Nicolas Sarkozy, con la ripresa del pronome atono

<sup>1</sup> Per le durate di ciascuno dei confronti si veda la sezione *Corpus* che segue la bibliografia dell’articolo.

<sup>2</sup> Negli esempi analizzati i ripensamenti sono evidenziati in corsivo.

che precede il verbo, fatto che, di nuovo, agisce come un segnale che mette in risalto l'errore:

- (2) N. SARKOZY: il a dit qu'il serait un président extraordinaire si les Français le choisissant/ *le choisissaient*<sup>3</sup> (02.05.2012, 2:13-2:17).

Nelle decisioni di autocorreggersi illustrate dagli esempi (1) e (2) prevale quindi l'importanza di adeguarsi alla norma nella costruzione del discorso a scapito della costruzione della propria immagine; ovvero, il locutore ritiene che l'autocorrezione presenti un rischio minore nel danneggiare la propria immagine rispetto alla svista non corretta e, attraverso la ripresa di altri elementi della frase, prende le responsabilità per l'errore.

In (3) invece Matteo Renzi corregge l'errore della distribuzione dell'indicativo presente invece del congiuntivo presente ancor prima di arrivare alla fine della forma errata, senza pausa alcuna, nel ritmo enunciativo sostenuto che caratterizza i suoi discorsi, così rendendo la correzione meno ovvia per i destinatari del messaggio:

- (3) M. RENZI: Gianni Cuperlo è un galantuomo non bara/ Pippo Civati è un galantuomo non bara\(.) spero che loro posson- *possano* dire la stessa cosa di me\(.) (29.11.2013, 20:08-20:13).

La norma non agisce però solo nelle autocorrezioni delle forme verbali condizionate dalle regole sintattiche, d'altronde assenti nel corpus rumeno, ma si estende anche sulla distribuzione sintagmatica delle parole nelle frasi fatte, come in (4):

- (4) K. IOHANNIS: Vreau să comentez un pic prestația domnului Ponta din calitatea/ sau *ÎN calitatea sa: de prim-ministru:\(.)* (12.11.2014, 22:35-22:44)  
'Voglio commentare un po' la prestazione del dottor Ponta dalla qualità, o nella sua qualità di Presidente del Consiglio'<sup>3</sup>.

Nell'esempio (4) l'autocorrezione è un segmento accentato, ciò che lascia intravedere l'importanza che la correzione ha per il candidato, nonostante il tentativo di celarla sotto le sembianze di un'alternativa sintagmatica espressa dalla congiunzione disgiuntiva *sau*.

Le correzioni di stampo fonetico possono essere viste sempre come adeguamenti alla norma di pronuncia; se individuate dal locutore stesso, esse si manifestano subito, senza pause o riprese di parole contigue, come negli esempi (5) e (6):

- (5) F. HOLLANDE: avant j'avais le modèle ando- *anglo-saxon* à l'esprit/ (02.05.2012, 29:16-29:18)  
(6) N. SARKOZY: vous allez augmenter/ [...] de vero *zero* virgule cinq points les cotisations payées par les entreprises\(.) (02.05.2012, 57:15-57:17)

<sup>3</sup> Gli esempi in rumeno sono corredati da una traduzione italiana più vicina all'originale per quanto riguarda la struttura sintagmatica oggetto del ripensamento.

## 5. Grammatica e pianificazione del discorso

Le strutture grammaticali subiscono spesso delle modifiche per quanto riguarda la distribuzione sintagmatica in seguito ai cambiamenti intervenuti nell'intento comunicativo del locutore. I falli nella pianificazione del discorso sono da individuare nei falsi inizi – nei quali le sostituzioni degli elementi inizialmente pensati scaturiscono dalle modifiche grammaticali o sintattiche – negli inserti di parole mancanti e nei ripensamenti di natura lessicale, incentrati sul significato.

I falsi inizi sono una caratteristica della comunicazione orale, come notato anche da Koch e Oesterreicher (2007), e, in una certa misura, rappresentano la spia della costruzione spontanea del discorso. Il meccanismo dell'autocorrezione dei falsi inizi mette in opera una pianificazione della successione lessicale che viene modificata solo dopo la pronuncia di uno spezzone iniziale più o meno lungo. L'autocorrezione si manifesta attraverso la modifica e la ripresa del frammento modificato.

In italiano e francese, lingue con articolo determinativo proclitico, la sostituzione della parola inizialmente pianificata con un'altra di genere diverso determina la modifica dell'articolo. Tuttavia, nei corpora analizzati, i ripensamenti sull'articolo compaiono ben otto volte, ma solo in italiano, nel corpus francese essendo del tutto assenti. Sotto (7) e (8) ne riportiamo due esempi:

- (7) N. VENDOLA: allora la mia: (.) *il mio* disagio con Pierferdinando Casini/ non ha a che fare con null'altro che non sia questo dato\(.) (12.11.2012, 1:46:31-1:46:36);
- (8) A. ORLANDO: il sec-/ *la* seconda ipotesi è quella appunto delle (.) cosiddette larghe intese/ che non so tra chi sarebbero\(.) (26.04.2017, 05:18-05:24).

In (7) l'autocorrezione interviene dopo l'enunciazione del possessivo, che deve essere anch'esso sostituito per concordare con il genere maschile della nuova parola selezionata, *disagio*, rendendo così più palese l'autocorrezione, mentre in (8) il ripensamento avviene prima della pronuncia integrale dell'aggettivo che precede il nome, con un'intonazione ascendente che, probabilmente, rispecchia verbalmente proprio il processo di ripensamento e la sostituzione della parola iniziale nella struttura discorsiva.

Ovviamente, il rumeno, lingua con articolo determinativo enclitico, non potrebbe registrare tali sostituzioni di articolo, però sarebbe da notare il fatto che in nessuno dei tre corpora qui analizzati si registrano modifiche sul genere in sintagmi con l'articolo indeterminativo, ciò che, oltre alla frequenza complessivamente più ridotta degli indeterminativi rispetto ai determinativi, potrebbe far pensare anche a una maggiore consapevolezza e attenzione nell'uso degli articoli indeterminativi.

I pronomi sono un'altra categoria che subisce delle modifiche tramite i ripensamenti; trattandosi di una categoria sostitutiva, essi rappresentano un gradino superiore nella pianificazione del discorso visto che il locutore deve prima pensare all'elemento da sostituire e quindi sostituirlo adeguatamente, di solito attraverso un rinvio anaforico. I problemi sorgono con le categorie pronominali più complesse come i negativi e soprattutto, i relativi.

In (9) si ha una sostituzione di stampo semantico del negativo *nessuno*, la cui distribuzione sintagmatica insieme ad *altro* porterebbe sull'interpretazione [+umano],

con *niente*, da distribuire nel contesto dei beni materiali che il candidato possiede, elencati poco prima:

- (9) G. CIVATI: Le propriet / io: sono un'Audi A4/ avevo una C3/ ma si   rotta in campagna elettorale dopo 180 000 chilometri/ sono in affitto e:/ non ho nessun- *nient'*altro:/(.) (29.11.2013, 23:03-23:13).

Negli esempi (10)-(12) si notano delle sostituzioni di pronomi relativi in seguito a condizionamenti sintattici. In (10) il pronome *che*, da utilizzare come soggetto o come complemento oggetto nella relativa determinativa, non   adatto alla sostituzione del complemento di argomento nella subordinata, dunque, in seguito a una pausa nella quale il candidato diventa consapevole dell'errore oppure cambia la struttura della subordinata, arriva l'autocorrezione con la forma obliqua *di cui*:

- (10) M. RENZI: in questi anni/ il futuro   stato considerato come una pattumiera\(.) ci abbiám buttato il debito pubblico/ ci abbiám buttato le scelte che non volevamo fare/ ci abbiám buttato (.) le aziende che (.) *di cui* non volevamo discutere/(12.11.2012, 1:55:49-1:55:59).

Nell'esempio (11) si nota un ripensamento che porta sempre sul relativo come sostitutivo di un complemento oggetto e non di un soggetto, come nell'espressione iniziale:

- (11) V. PONTA: nnn (.) e un limbaj care: *pe care* cred c  l-a i aflat de la domnu' Blaga\(.) (11.11.2014, 18:04-18:08)  
'nnn...   un linguaggio che[soggetto]... che[C.O.] penso abbia saputi dal signor Blaga'.

Sarebbe da menzionare che l'uso di *care* – il quale, secondo la norma, sarebbe da distribuire come soggetto nella subordinata relativa – invece della forma con preposizione *pe care*, da utilizzare come complemento oggetto,   abbastanza frequente nel rumeno contemporaneo popolare, ma rappresenta tuttavia una forma di marcatezza diastratica, avvertita come sgrammaticata. Eppure Victor Ponta non fa spesso errori di distribuzione dei relativi, quindi l'autocorrezione sarebbe da ricondurre piuttosto alla modifica della struttura sintattica della subordinata; si tratta in effetti di una reazione a una caratterizzazione ironica che l'avversario fa di Victor Ponta, il quale reagisce con una certa difficolt , con un turno di parola inizialmente stentato e sicuramente poco pianificato, come si pu  notare anche dal tempo che il locutore si prende per costruirne il seguito, rispecchiato nell'allungamento della vocale finale della forma sostituita *care*.

Sempre una modifica della struttura sintattica della subordinata si ha anche nell'esempio (12), dove per  l'autocorrezione interviene pi  tardi e coinvolge anche il soggetto della subordinata, con la ripresa della sequenza pi  lunga *qui ne pourront plus*:

- (12) M. LE PEN: eh bien/ si vous retirez les aides de logement/ il y a toute une s rie de foyers que vous ne pourrez plus (.) *qui ne pourront plus* se loger\(.) (03.05.2017, 35:00-35:06).

Il cambiamento del soggetto nella subordinata non   generato da norme sintattiche, bens  da un ragionamento complesso sulla responsabilit , riconducibile a

una strategia pragmatica della costruzione di un'immagine di candidato attento alle sfumature e preciso nell'attribuire le responsabilità: infatti, nella prima variante, l'alloggio risulterebbe essere la responsabilità esclusiva dell'avversario di Marine Le Pen, mentre nella variante ripensata, i cittadini sono coloro che dovrebbero trovarsi un alloggio, ma non potrebbero più farlo senza gli incentivi soppressi dall'oppositore.

La pianificazione del discorso presenta delle sincopi anche a livello lessicale, con l'omissione di una o di due parole, che poi vengono reinserite nei contesti, come negli esempi (13) e (14):

- (13) F. HOLLANDE: d'avoir infligé 13 milliards d'euro de su- (.) de *prélèvement supplémentaire*/ (02.05.2012, 53:47-53:49);  
 (14) M. EMILIANO: bisognerebbe evidentemente fare un pro- (.) un *governo di programma*\ (.) (26.04.2017, 04:21-04:25).

Il fatto che si tratta di una svista e non di un cambiamento nella successione sintagmatica è reso ovvio anche dalla consapevolezza immediata sulla sincope, ancor prima di pronunciare per intero l'unità lessicale successiva, che viene spezzata per dare spazio all'inserito dell'elemento mancante.

Inoltre, si hanno nel corpus delle integrazioni con scopo esplicativo, la nozione espressa inizialmente essendo ritenuta poco chiara, e in questo senso il ripensamento integrativo agisce per rendere il discorso meno vago o generale, come notato da Kaur (2011, 2712). Infatti, nell'empio (15), l'affermazione di Marine Le Pen *que les médicaments baissent*, nonostante sia interpretabile in modo corretto nel contesto, sembra ellittica alla candidata stessa, che sceglie la soluzione del chiarimento tramite l'integrazione *que le coût des médicaments baisse*:

- (15) M. LE PEN: nous ferons surtout en sorte que les médicaments baissent/ *que le coût des médicaments baisse*\(.) (03.05.2017, 46:36-46:40).

Altre volte invece, un discorso che segue tutte le norme morfosintattiche subisce delle modifiche in seguito a delle imprecisioni semantiche relative al significato. In questa categoria possiamo integrare le riformulazioni categoriali negli esempi (16) e (17):

- (16) N. SARKOZY: 65% des ouvriers / des *employés de l'industrie* [...] (02.05.2012, 27:45-27:48);  
 (17) F. HOLLANDE: pourquoi vous laissez supposer que les étrangers non communautaires sont des (.) *enfin/ non européens*/ sont des musulmans/ (02.05.2012, 1:48:13-1:48:20).

In (16) la categoria *employés de l'industrie* è più ampia rispetto a quella iniziale degli *ouvriers*, quindi si tratta di un'estensione della classe, mentre in (17) con l'utilizzo di *enfin* François Hollande intende attenuare l'importanza dell'autocorrezione, che comunque restringe l'insieme referenziale all'area geografica esterna al continente europeo escludendone così i paesi europei che nel 2012 non erano ancora parte dell'Unione Europea.

A volte la svista è causata da una somiglianza di significato assimilabile alla paronimia, subito corretta come in (18), con la ripresa della preposizione precedente:

- (18) N. VENDOLA: noi assistiamo a un modello di lotta contro il debito/ che sta spogliando di: idea di società *di socialità* la Grecia/ la Spagna\(.) (12.11.2012, 23:35-23:43).

Non sempre però l'autocorrezione inserisce un nuovo significato; negli esempi (19) e (20) si tratta di sostituzioni sinonimiche più “azzeccate” secondo il parlante, senza che esse inseriscano sfumature semantiche particolari o diverse rispetto alla parola iniziata e non conclusa:

- (19) M. RENZI: Parigi prende l'acqua dopo 15 anni di privatizzazione/ Bertrand Delanoë/ il nostro amico Bertrand Delanoë la restitui-/ *la riporta* pubblica\(.) (29.11.2013, 18:11-18:18);  
 (20) M. LE PEN: et puis/ *retourn- revenir* à l'universalité des allocations familiales/ (03.05.2017, 35:27-35:06).

La sostituzione sinonimica avviene a volte anche per ragioni stilistiche, nella necessità di evitare una ripetizione subito avvertita come fastidiosa, come in (21):

- (21) F. HOLLANDE: et vous pensez que j'ai pensé/ *que j'ai imaginé* que c'était vous qui inspiriez ces propos\(.) (02.05.2012, 11:15-11:20).

Nel corpus francese si ritrova l'esempio (22), nel quale si ha un'integrazione con la spiegazione del forestierismo *task force*, ormai entrato nel linguaggio militare francese, equiparato con *cellule*, il corrispondente meno preciso e meno circoscritto in prospettiva diafasica, però abbastanza trasparente nel contesto:

- (22) E. MACRON: et pour prévenir plutôt que guérir/ je créerai une *task force/ une cellule* auprès du Président de la République\(.) (02.05.2012, 1:08:00-1:08:08)

La sostituzione avviene probabilmente in seguito alla necessità di Emmanuel Macron di proteggersi contro la reazione “purista” di fronte agli anglicismi, ma può essere anche il risultato della volontà di rendere più chiaro un termine possibilmente sconosciuto a una fascia di elettori.

## 6. I ripensamenti come veicoli di strategie pragmatiche

Non sempre però i ripensamenti sono reazioni a sviste che infrangono la norma oppure a sincopi nella pianificazione del discorso. In determinate situazioni i ripensamenti rappresentano aggiustamenti delle strategie pragmatiche oppure sono adoperati con intento ironico, avendo a volte solo le sembianze del ripensamento, ma essendo, in effetti, un falso ritorno su quanto detto prima.

Nell'esempio (23) la sostituzione di *mi aspetto* con *spero* inserisce una sfumatura semantica nella costruzione della propria immagine: infatti, tramite questa riformulazione, Matteo Renzi fa diminuire la certezza sull'esito espressa dall'iniziale *mi aspetto* per non crearsi l'immagine di un politico troppo sicuro del risultato a lui favorevole; la diminuzione è incentivata in seguito dall'attenuazione attraverso la subordinata condizionale *se ce la faccio*:

- (23) M. RENZI: mi aspetto/ *spero* di ottenere il 50% più uno/ un voto in più del 50%/ se ce la faccio\ (.) questo vuol dire vincere al primo turno\(.)(26.04.2017, 01:57-02:05)

Spesso mascherati sotto le sembianze di un'alternativa inserita da una congiunzione disgiuntiva, i ripensamenti possono esprimere l'incertezza sull'informazione espressa, come in (24) e (25):

- (24) M. LE PEN: monsieur Cazeneuve a même dit/ je crois que c'est hier *ou avant-hier*/ faites voter dimanche résolument pour Emmanuel Macron\(.)(03.05.2017, 03:30-03:36).

In (24) l'espressione dell'incertezza sul valore di verità dell'affermazione è rafforzata dall'utilizzo dell'attenuatore epistemico *je crois* prima ancora di inserire l'alternativa disgiuntiva.

In (25) l'integrazione *o qualcosa del genere* agisce come arrotondante<sup>4</sup> per la cifra espressa inizialmente senza attenuazione alcuna, nonostante la possibilità di esprimere l'approssimazione sin dall'inizio con espressioni del tipo *qualcosa come* + numero:

- (25) M. RENZI: Ho ricevuto 7000 euro/ *o qualcosa del genere*/ ma può verificarlo sul sito [www.matteorenzi.it](http://www.matteorenzi.it)\(.)(29.11.2013, 22:00-22:07).

Per salvare la faccia di fronte a una situazione in cui hanno appena espresso un'informazione errata, i politici si servono dell'autocorrezione subito dopo aver avvertito l'incongruenza, come illustrato in (26):

- (26) G. CIVATI: io non ho nessun problema a dire (.) che quelli come me/ come Vendola/ come Renzi/ *Renzi non c'era*/ non hanno votato Marini\(.)(29.11.2013, 47:12-47:20).

Tuttavia, la consapevolezza di aver enunciato un'informazione errata non è sempre immediata, come si può notare nell'esempio (27), nel quale Victor Ponta continua il discorso e ha bisogno di una pausa per valutare l'opportunità dell'autocorrezione per quanto riguarda la moneta:

- (27) V. PONTA: ceea ce înseamnă/ o creștere a cheltuielilor bugetare cu zece miliarde de lei\ (.) de unde le puteți face economiile/ *zece miliarde de euro*\(.)(.) de unde le puteți [face& 'ciò che vuol dire un aumento delle spese budgetarie di dieci miliardi di lei. Da dove può ricavare i risparmi, dieci miliardi di euro, da dove può ricavare...'  
 K. IOHANNIS: LEI sau euro/(.) acuma să ne hotărâm\(.)(.)  
 'lei o euro? Adesso dobbiamo decidere.'  
 V. PONTA: din euro (.) *de euro*/ [zece miliarde&  
 'da euro... di euro dieci miliardi'  
 K. IOHANNIS: [din euro în lei\(.)(.)  
 'da euro a lei' (11.11.2014, 1:05:41-1:05:55)

L'incertezza è subito notata e sanzionata dall'avversario, che prende la parola

<sup>4</sup> Seguendo la classificazione di Fraser (2010, 19) definiamo gli arrotondanti come quella sottoclasse degli attenuatori proposizionali o approssimanti che agisce creando un intervallo numerico più o meno esteso di cui la cifra espressa rappresenta il termine prototipico.

interrompendolo e insiste sulla correzione anche nel turno di parola successivo; la consapevolezza di aver fatto un errore abbastanza grave si rispecchia anche nella distribuzione non canonica della preposizione *din* laddove il contesto richiederebbe *de*, subito avvertita e autocorretta dallo stesso Victor Ponta.

Un caso insolito di autocorrezione che porta sulla modifica del contenuto di idee si ha anche sotto (28), un esempio tratto dal messaggio conclusivo dei candidati, in cui François Hollande risponde a Nicolas Sarkozy, il quale, all'inizio del dibattito, aveva fatto riferimento a una dichiarazione precedente di Hollande facendogli notare le caratteristiche eccezionali della carica presidenziale:

- (28) F. HOLLANDE: j'avais évoqué une présidence normale\(.) rien n'est normal quand on est président de la République/ puisque les conditions sont exceptionnelles\(.) (02.05.2012, 2:19:20-2:20:07).

Si tratta qui di un ripensamento a distanza scaturito dall'intervento dell'avversario, che Hollande ritiene giustificato e che accoglie, pur non facendo riferimento alla battuta di Sarkozy che aveva scaturito il cambiamento di rotta. L'esempio è inquadrabile nella strategia dell'autocorrezione di un'informazione errata per salvare la propria faccia, però, data la distanza temporale tra l'affermazione iniziale e l'autocorrezione e soprattutto considerando il meccanismo attraverso il quale ci si arriva, l'esempio (28) rappresenta un caso particolare nel corpus analizzato.

Benché non frequente, la riformulazione come parte di una strategia di cortesia si ritrova nell'esempio (29), in cui una critica degli avversari riconducibile alla strategia dell'attacco viene attenuata ancor prima di essere espressa; Giovanni Cuperlo corregge la forma *posso*, che comunque agisce da riempitivo attenuante nel contesto, con *mi permetto*, che, dietro l'aspetto cortese, potrebbe celare anche una dose di ironia:

- (29) G. CUPERLO: posso dirLe che:/ *mi permetto* di dire che ho trovato un eccesso di timidezza nelle risposte di Matteo Renzi e di Pippo Civati\(.) (29.11.2013, 49:20-49:27).

Sempre in un intreccio di difesa della propria immagine, ironia e cortesia più o meno falsa sarebbe da collocare anche l'interpretazione dell'autocorrezione di Victor Ponta nell'esempio (30), con un ripensamento che potremmo chiamare contenutistico in *sau poate greșesc/ dacă greșesc îmi cer scuze*:

- (30) V. PONTA: în 2009 au votat 146 000 de români în diaspora/ acum au votat 161 000\(.) domnu' Iohannis nu știe \(.) pentru că/ vă spun de ce\(.) *sau poate greșesc/ dacă greșesc îmi cer scuze*&  
 'nel 2009 votarono 146 000 rumeni della diaspora, adesso ne hanno votato 161 000. Signior Iohannis non lo sa. Perché... ve lo dico perché. O forse mi sbaglio... Se mi sbaglio chiedo scusa'  
 K. IOHANNIS: nu nu/ dumneavoastră [le știți pe toate/ domnu' Ponta (11.11.2014, 17:30-17:48)  
 'no no, Lei sa tutto, signor Ponta'.

L'avversario interpreta senza ombra di dubbio il ripensamento come un'ironia,

che Klaus Iohannis ripaga con la stessa moneta, utilizzando un'ironia di stampo antifrastico desumibile anche dal tono della voce. E' interessante il fatto che, qualche secondo dopo, proprio Klaus Iohannis utilizza lo stesso procedimento adoperato prima dal suo avversario, con l'inserito della coordinazione disgiuntiva in *sau nu* con intonazione interrogativa, nell'esempio (31), ciò che fa pensare a una valutazione positiva dell'efficacia di questo procedimento nella comunicazione:

- (31) K. IOHANNIS: *dumnevoastră ați fost cel care le-ați spus să pregătească portofelul\ sau nu/(.)* (11.11.2014, 17:55-18:03)  
 'è stato Lei a dir loro di preparare il portafogli. Oppure no?'

Sempre antifrastico è il senso della battuta di François Hollande nel dialogo con Nicolas Sarkozy sotto (32):

- (32) F. HOLLANDE: *vous êtes toujours content de vous/(.) ce qui est extraordinaire/ c'est que/ quoi qu'il arrive/ quoi qu'il se passe/ vous êtes content/(.) les Français le sont moins/ mais vous/ vous êtes content/(.) je dois ajouter sur la croissance/ [puisqu'vous en parlez/ que nous sommes&*  
 N. SARKOZY: *[dois-je considérer que/ quand vous augmentez de façon éhontée/ je dois accepter&*  
 F. HOLLANDE: *&pour l'instant/ je n'ai rien dit qui puisse justifier cette expression/(.)*  
 N. SARKOZY: *c'est un mensonge/(.)*  
 F. HOLLANDE: *non/(.) [Lequel/ Lequel/*  
 N. SARKOZY: *[c'est un mensonge/&*  
 F. HOLLANDE: *[lequel/(.)*  
 N. SARKOZY: *&[quand vous dites / je suis toujours content de moi/ que je ne prends pas mes responsabilités/ c'est un mensonge/(.)*  
 F. HOLLANDE: *vous êtes très mécontent de vous/(.) j'ai dû me tromper/ j'ai dû faire une erreur/(.) je me mets à (.) à présenter mes excuses/ [vous êtes très mécontent de vous/(.)*  
 N. SARKOZY: *[ce n'est pas le concours de&] monsieur Hollande/ ce n'est pas le concours de la petite blague/(.)*  
 F. HOLLANDE: *non/ ce n'est pas la blague non plus/(.) mais je ne peux pas me faire traiter ici de menteur/(.)* (02.05.2012, 35:52-36:37).

Apertamente accusato di aver mentito, François Hollande si difende tramite la negazione apparente di quanto pronunciato prima, trattandosi qui di un falso ripensamento, interpretato in chiave ironica anche dall'avversario e catalogato come *concours de la petite blague*; Hollande nota che la strategia dell'ironia, bollata dall'avversario come poco adatta al contesto del dibattito per le elezioni presidenziali, può causargli danni d'immagine e torna al tono serio giustificando il suo atteggiamento pragmatico attraverso la frase *mais je ne peux pas me faire traiter ici de menteur*.

Un falso ripensamento ironico si ha anche in (33), dove Marine Le Pen torna sull'affermazione restringendone l'applicabilità dalla totalità delle imprese a una parte notevole di esse, con l'inserito del marcatore *pardon* per sottolineare l'intento ironico dell'autocorrezione in una delle frequentissime battute di attacco rivolto contro l'avversario presenti nel dibattito del 3 maggio 2017:

- (33) M. LE PEN: *les agriculteurs ne vous ont pas vu les soutenir face à cette concurrence*

internationale déloyale/ les industriels ne vous ont pas vu\(.) *ah/ si/ pardon/ CERTAINES* grandes entreprises vous ont vu\(.) celles que vous avez fait acheter par des grands groupes américains au détriment/ évidemment/ de l'intérêt national\(.) (03.05.2017, 11:46-12:02).

## 7. Conclusioni

In seguito all'analisi dei tre corpora è risultata una distribuzione quantitativa riportata nella tabella sottostante, nella quale si nota la prevalenza delle autocorrezioni in italiano e francese rispetto al rumeno, che ne ha quasi la metà dei numeri totali per gli altri due corpora.

Cause delle autocorrezioni	Occorrenze	fr.	it.	rum.	TOTALE
Norma linguistica	accordi e concordanze	2	1	0	<b>3</b>
	espressioni idiomatiche	0	0	1	<b>1</b>
	correzioni fonetiche	5	4	2	<b>11</b>
Pianificazione del discorso	falsi inizi - articolo	0	8	0	<b>8</b>
	falsi inizi – pronomi	0	2	1	<b>2</b>
	modifica della struttura sintattica	1	0	0	<b>1</b>
	inserti di parole mancanti (sviste e spiegazioni)	3	2	0	<b>5</b>
	ripensamento lessicale (riformulazione categoriale, paronimia, termine più adeguato, traduzione di forestierismi, evitare la ripetizione)	7	5	4	<b>16</b>
Strategie pragmatiche	Costruzione della propria immagine	0	1	0	<b>1</b>
	Attenuazione per via dell'incertezza	2	3	2	<b>7</b>
	“Salvare la faccia” (autocorrezione di un'informazione errata)	1	1	3	<b>4</b>
	Cortesia	0	1	0	<b>1</b>
Falsi ripensamenti	Ironia	4	0	2	<b>5</b>
<b>TOTALE</b>		<b>25</b>	<b>28</b>	<b>15</b>	<b>68</b>

Tabella 1. Distribuzione comparativa delle autocorrezioni nei corpora francese, italiano e rumeno

Ovviamente, non si possono trarre delle conclusioni tipologiche dall'analisi di un corpus di dimensioni ridotte e fortemente condizionato dalle scelte espressive di ciascuno dei locutori, però alcune caratteristiche salienti come le autocorrezioni degli articoli determinativi, con ben otto occorrenze solo in italiano – d'altronde presenti almeno una volta nei discorsi di cinque dei partecipanti ai dibattiti – e l'assenza di questi falsi inizi nel corpus francese fanno pensare a una pianificazione del discorso meno rigorosa per la parte italiana. E ciò si verifica nonostante il formato del dibattito nel corpus italiano, in cui il tempo di interazione diretta tra i candidati è notevolmente

più ridotto rispetto a quanto avviene nei dibattiti svolti in Francia, quindi il discorso pre-costruito, più presente nel corpus italiano, dovrebbe ridurre l'incidenza dei falsi inizi, il che non avviene. Come menzionato anche sopra, il corpus rumeno non fornisce risultati in questa categoria vista la posizione enclitica dell'articolo determinativo.

Inoltre, la tabella 1 mostra che i candidati italiani non utilizzano l'ironia come arma contro gli avversari, ritenendola senz'altro una tecnica pericolosa, che può avere dei risvolti negativi proprio su colui che la utilizza; l'unica occorrenza che potrebbe essere interpretata anche in chiave ironica – nell'intervento di Giovanni Cuperlo – si cela sotto le sembianze della cortesia, da ritenere come interpretazione prevalente. Le quattro occorrenze dei falsi ripensamenti utilizzati in chiave ironica nel corpus francese e le due nel corpus rumeno sono quasi sempre individuate dall'avversario, che risponde con la stessa strategia oppure qualifica l'ironia come inadatta per il tipo di contesto comunicativo, così provando a danneggiare l'immagine dell'avversario, il quale si squalificherebbe per non essere stato all'altezza della carica presidenziale.

Sarebbe da notare che i ripensamenti individuati nelle strategie pragmatiche non agiscono a livello proposizionale, avendo a volte addirittura un significato antifrastico; essi sono invece strumenti che il locutore adopera per raggiungere i propri fini comunicativi.

Gli esempi qui elencati mettono in risalto anche il momento nel quale intervengono le autocorrezioni: esse si manifestano quasi sempre nello stesso turno – con l'eccezione del ripensamento contenutistico a distanza di François Hollande riportato sotto (28) – di solito subito dopo la pronuncia parziale o completa della parola poi modificata; le autocorrezioni a distanza invece si manifestano di solito con la ripresa delle unità lessicali circostanti al lessema o al sintagma modificato.

## Bibliografia

- Bazzanella, Carla, Damiano, Rossana. 1999. "The interactional handling of misunderstanding in everyday conversations", in *Journal of Pragmatics*, 31, pp. 817-836.
- Berruto, Gaetano. 1993. "Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche", in Alberto A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma-Bari: Laterza, pp. 37-92.
- Fox, Barbara A., Maschler, Yael, Uhmman, Susanne. 2010. "A cross-linguistic study of self-repair: Evidence from English, German, and Hebrew", in *Journal of Pragmatics*, 42, pp. 2487-2505.
- Fraser, Bruce. 2010. "Pragmatic competence: the case of hedging", in Gunther Kaltenböck, Wiltrud Mihatsch, Stefan Schneider (eds.), *New Approaches to Hedging*. Bingley (UK): Emerald Group Publishing, pp. 15-34.
- Gingras, Anne-Marie. 1995. "L'argumentation dans les débats télévisés entre les candidats à la présidence américaine : l'appel aux émotions comme tactique de persuasion", in *Hermès*, 16, pp. 187-200.
- Gruber, Helmut. 1993. "Political language and textual vagueness", in *Pragmatics*, 3:1, pp. 1-28.
- Gualdo, Stefano, Dell'Anna, Maria Vittoria. 2014. *La faconda Repubblica: la lingua della politica in Italia (1992-2004)*. San Cesario di Lecce: Manni.
- Jackson, Claire, Jones, Danielle. 2013. "Well they had a couple of bats to be truthful: Well-prefaced self-initiated repairs in managing relevant accuracy in interaction", in *Journal of Pragmatics*, 47, pp. 28-40.
- Jucker, Andreas, Smith, Sara, Ludge, Tanja. 2003. "Interactive aspects of vagueness in conversation", in *Journal of Pragmatics*, 35, pp. 1737-1769.
- Kaur, Jagdish. 2011. "Raising explicitness through self-repair in English as a lingua franca", in *Journal of Pragmatics*, 43, pp. 2704-2715.

- Kerbrat-Orecchioni, Katherine. 2017. *Les débats de l'entre-deux-tours des élections présidentielles françaises. Constantes et évolutions d'un genre*. Paris: L'Harmattan.
- Koch, Peter, Oesterreicher, Wulf. 2007 [1990]. *Lengua hablada el la Romania: español, francés, italiano*. Versión española de Araceli López Serena. Madrid: Gredos.
- Lee-Goldman, Russell. 2011. "No as a discourse marker", in *Journal of Pragmatics*, 43, pp. 2627-2649.
- Schegloff, Emanuel, Jefferson, Gail, Sacks, Harvey. 1990. "The preference for self-correction in the organization of repair in conversation", in George Psathas (ed.), *Interaction Competence*. Washington DC: The International Institute for Ethnomethodology and Conversation Analysis and University Press of America, pp. 31-61.
- Skalicky, Stephen, Berger, Cynthia M., Bell, Nancy D. 2015. "The function of *just kidding* in American English", in *Journal of Pragmatics*, 85, pp. 18-31.
- Sperber, Dan, Wilson, Deirdre. 1986. *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell.
- Svenning, Jan. 2008. "Trying the easiest solution first in other-initiation of repair", in *Journal of Pragmatics*, 40, pp. 333-348.

## Corpus

### francese:

- 02.05.2012 = 2 maggio 2012, Nicolas Sarkozy vs. François Hollande, 2h 56 min; moderatori: Laurence Ferrari e David Pujadas, TF1, <https://www.youtube.com/watch?v=Fhv1VVCRRjY>.
- 03.05.2017 = 3 maggio 2017, Marine Le Pen vs. Emmanuel Macron, 2h 36 min; moderatori: Nathalie Saint-Criq e Christophe Jakubyszyn, TF1, <https://www.youtube.com/watch?v=iOAbBdlWgz0>.

### italiano:

- 12/11/2012 = 12 novembre 2012, Bruno Tabacchi, Laura Puppato, Matteo Renzi, Nichi Vendola, Pierluigi Bersani, 1 h 56 min, Primarie Centro-sinistra, moderatore: Gianluca Semprini, SkyTg24, <https://www.youtube.com/watch?v=cJzpb2SE48>.
- 29/11/2013 = 29 novembre 2013, Giovanni Cuperlo, Matteo Renzi, Giuseppe Civati, 1h 17 min; primarie per la Segreteria del P.D.; moderatore: Gianluca Semprini, SkyTg24, <https://www.youtube.com/watch?v=tOPXq8M6pP0>.
- 26/04/2017 = 26 aprile 2017, Matteo Renzi, Michele Emiliano, Andrea Orlando, 1h 10 min; primarie per la Segreteria del P.D.; moderatore: Fabio Vitale; SkyTg24, <https://www.youtube.com/watch?v=4s6qwM1DWKs>.

### rumeno:

- 03/12/2009 = 3 dicembre 2009, Traian Băsescu vs. Mircea Geoană 1h 24 min; moderatore: Robert Turcescu, Antena 3, [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_jYfnhMxLI&list=PL5D09EE3D1DD06795](https://www.youtube.com/watch?v=5_jYfnhMxLI&list=PL5D09EE3D1DD06795).
- 11/11/2014 = 11 novembre 2014, Klaus Iohannis vs. Victor Ponta, 1h 24 min; moderatore: Rareș Bogdan ; per le domande : Lavinia Șandru, Emma Zeicescu, Andra Miron, Denise Rifai, Realitatea TV, <https://www.youtube.com/watch?v=nPDCJ9-C2pg>.
- 12.11.2014 = 12 novembre 2014, Klaus Iohannis vs. Victor Ponta, 1h 25 min; moderatore: Mădălina Pușcalău, B1 TV, <https://www.youtube.com/watch?v=FEmeXGAKt6o>.

## Convenzioni di trascrizione dei discorsi orali

/ intonazione ascendente	xxx segmento inudibile
\ intonazione discendente	& seguito dello stesso turno di parola
[ sovrapposizione dei turni di parola	- parola incompleta
(.) pausa	: suono finale allungato
MAIUSCOLO segmento accentato	

George Dan ISTRATE  
(Università di Belle Arti e Design  
di Cluj-Napoca)

## I termini della scultura. Proposta per un glossario italiano–romeno

**Abstract: (Sculpting Terms. Proposal for an Italian-Romanian Glossary)** The vocabulary of plastic artists, in our case the vocabulary of sculptors, as well as the lexicon of all the other specialized languages, contains, along with words taken from the ordinary language, specialized terms which are, in most of the cases, univocal, precise, and which are needed in order to achieve an act of communication which is unambiguous and direct. This is the reason why the meaning of some terms pertaining to the field of sculpting can be obscure to the ones who are not familiar with this field, while it is very clear to the experts. If the members of the same professional association communicate perfectly with each other due to the fact that they use the same subcode, the others, on the other hand, need explanations even when the term is being used by the speakers who have the same mother tongue. For example, not every Italian knows the meaning of the terms *lizza*, *bocciarda*, *sgorbia*, *unghietto*. All the more so when we are dealing with a native speaker of a foreign language. Consequently, we consider that a brief Italian-Romanian glossary would turn useful, a glossary containing terms pertaining to the field of sculpting in order to help the ones who intend to specialize themselves in this particular field.

**Keywords:** vocabulary, plastic artists, sectorial languages

**Riassunto:** Il vocabolario degli artisti plastici, nel nostro caso degli scultori, come tutto il lessico degli altri linguaggi settoriali, contiene, accanto alle parole prese dal linguaggio quotidiano, termini specializzati che sono in gran parte univoci, precisi, e servono a realizzare una comunicazione non ambigua e diretta. Proprio per questo il significato di alcuni termini del campo della scultura può essere oscuro per i non addetti a questo campo, invece per quelli iniziati è molto chiaro. Se i membri della stessa associazione professionale comunicano perfettamente perché usano lo stesso sottocodice, gli altri, invece, hanno bisogno di spiegazioni, anche quando il termine viene usato dai parlanti che hanno la stessa lingua madre. Per esempio non tutti gli italiani conoscono il significato dei termini *lizza*, *bocciarda*, *sgorbia*, *unghietto*. Tanto più quando si tratta di una persona di un'altra lingua nativa. Dunque, consideriamo utile a realizzare un breve glossario italiano – romeno che contenga termini appartenenti al campo della scultura per aiutare coloro che vogliono specializzarsi in questo settore.

**Parole-chiave:** vocabolario, artisti plastici, linguaggi settoriali;

Nei linguaggi specialistici il processo di standardizzazione terminologica suppone rispettare alcune norme che abbiano quale risultato l'uniformazione a un modello che debba assicurare una comunicazione senza equivoci. A livello di un certo campo settoriale, un glossario può venire incontro a questa aspirazione. Un *glossario* rappresenta, secondo le definizioni lessicografiche, “una raccolta di vocaboli meno comuni in quanto limitati a un ambiente o propri di una determinata disciplina, accompagnati ognuno dalla spiegazione del significato o da altre osservazioni”. Una tale raccolta comprende parole poco comuni, che necessitano di essere spiegate, dato che un principiante in un campo di lavoro o una persona estranea ad una certa disciplina non può capire il significato di un termine specialistico. Un glossario è molto utile anche quando si fa un'indagine scientifica o quando si legge un testo che presenta difficoltà per la capacità d'intendere e giustificare sul piano teorico o pratico, o nell'interpretare

aspetti che richiedono delle spiegazioni aggiuntive. Dunque, lo scopo del glossario è proprio quello di rendere più utilizzabile un testo specialistico.

In ciò che segue ci proponiamo di offrire a quelli interessati un glossario della scultura, siano essi studenti, insegnanti specialisti e, senza falsa modestia, anche artisti professionisti. Le precisazioni terminologiche servono ai parlanti, data la diversità di accezioni semantiche di alcuni termini. La disambiguazione è l'operazione indispensabile con la quale si precisa il significato di una parola, che denota significati distinti a seconda dei vari contesti situazionali. In scultura, per esempio, si scambia lo *scalpello* con la *sgorbia* e viceversa. Questo accade perché, nonostante siano strumenti simili, si trascura una fondamentale differenza: gli scalpelli hanno la lama, detta anche per l'appunto tagliente, piatta, le sgorbie invece hanno il profilo tagliente curvo. (<http://www.bioforme.org/blog/sgorbie-scalpelli-da-legno>; consultato in 11/13.2017). Oppure lo stesso strumento viene denominato con vari nomi: un *trapano* manuale prende anche il nome di *menarola* o *menaruola* o *trapano a manovella*. Intervengono poi fattori anche di natura estralinguistica che determinano la diversità denominativa. In questo senso dobbiamo tener conto del fatto che, nel periodo medievale, la scultura ha avuto un ruolo quasi subordinato all'architettura, cosa che ha determinato una contaminazione terminologica fra l'architettura ed la sculture e le altre arti plastiche e figurative. Inoltre, in quanto nello scolpire "la man ubbidisce all'intelletto", come diceva Michelangelo, nel vocabolario dello scultore troveremo molti vocaboli adoperati anche dagli operai che lavorano la pietra. La doppia natura della scultura (arte e mestiere) viene sottolineata pure da Filippo Baldinucci. Egli la concepisce come l'arte con la quale l'artefice, levando la materia da materia, fa apparire ciò che è nella sua mente. Di conseguenza alcuni termini vengono spartiti dagli scultori con gli adetti ai lavori che hanno legami con i materiali in cui si scolpisce.

Abbiamo fatto queste considerazioni per motivare la scelta nell'individuare i termini centrali o marginali da inserire nel glossario per la scultura. Cosicché tutto quanto non può essere compreso immediatamente da un lettore medio abbiamo considerato necessario che sia inserito all'interno del nostro glossario. Consapevoli dei limiti del nostro lavoro, speriamo tuttavia di offrire almeno una base dell'inventario dei termini usati dagli scultori. Dato che per compilare il glossario abbiamo raccolto e ordinando materiale tratto da altre opere, alla fine dell'elenco dei termini che compongono la prima parte del glossario abbiamo elencato anche le fonti utilizzate.

**Abaco s.m.** Letteralmente tavoletta, viene così definita la lastra superiore del capitello, di forma quadrata o rettangolare e più o meno sottile, su cui poggia l'architrave.

**Abbozzatoio s.m.** Lo strumento lanceolato che lo scultore adopera per aiutarsi a modellare la cera o l'argilla.

**Abbozzatore s.m.** L'operaio che abbozza.

**Abbozzo s.m.** Prima forma provvisoria di un'opera, un lavoro.

**Abrasivo agg.** 1 Che è atto ad abradere: *sostanze abrasive*; 2 s.m. Materiale abrasivo (in forma di polvere sciolta o incollata su carta o selce, di mola, di pietra).

- Àcanto s.m.** Pianta erbacea perenne con grandi foglie frastagliate, assai diffusa tra la flora mediterranea. Le foglie di acanto caratterizzano il capitello corinzio.
- Accademia s.f.** 1. Luogo adorno di grandi giardini nei sobborghi dell'Atene antica, dove Platone (427-347 a.C.) svolgeva il proprio insegnamento; scuola filosofica classica di ispirazione platonica; 2. Sodalizio culturale a livello di istituzione
- Acciaiare vb.** Trasformare in acciaio lo strato superficiale di un oggetto di ferro.
- Acefalo agg.** Che è senza testa: statua acefala, priva di capo; termine solitamente riferito alla scultura antica.
- Acrolito s.m.** Nella scultura greca arcaica, tipo di statua con le parti in vista di marmo, avorio o pietra ed il resto coperto da panneggi, in legno.
- Acropodio s.m.** Piedistallo di statua.
- Acroterio s.m.** In senso stretto è un plinto al culmine del frontone nei templi e per estensione indica la decorazione che vi era collocate; nell'architettura antica, l'elemento decorativo, geometrico o naturalistico, posto alla sommità di edifici templari (al vertice e alle estremità laterali del frontone).
- Acquaforte s.f.** Tecnica di incisione che rientra nella categoria dell'incisione indiretta. Ciò perché, contrariamente al bulino, lo strumento – detto *punta* – incide solamente uno strato di vernice (composta da cera, bitume e mastice) steso sulla lastra metallica. Quest'ultima, invece, viene sottoposta a morsura per immersione in un acido (solitamente l'acido nitrico, anticamente detto acquaforte) che la intacca e la incide lì dove la punta ha asportato la vernice durante l'operazione di disegno.
- Acquatinta s.f.** Tecnica di incisione su lastra di metallo, analoga all'acquaforte, ma in cui la lastra, prima di essere incisa e poi immersa nell'acido, viene cosparsa di una polvere protettiva granulata, che conferisce alla stampa così ottenuta un delicato effetto di chiaroscuro.
- Aggetto s.m.** Elemento che sporge rispetto alla linea del muro di un edificio; sporgenza.
- Alabastro s.m.** Particolare roccia sedimentaria a struttura fibrosa, con tenui venature colorate (dal grigioazzurro al giallobruno), di aspetto traslucido, usata solitamente per la realizzazione di vasellame e piccoli oggetti ornamentali.
- Allegoria s.f.** Relazione di similitudine o di significato stabilita fra oggetti diversi.
- Altoriliévo s.m.** Rilievo scultoreo inciso tanto profondamente da dare l'impressione che alcune parti di esso, le più importanti, siano addirittura staccate dal fondo.
- Ambone s.m.** Tribuna elevata da terra di pochi gradini, con parapetto e leggio, presente già nelle chiese paleocristiane, dove si legge la Sacra Scrittura, si tiene l'omelia, si recita il *Credo* durante le celebrazioni liturgiche; *pulpito*.
- Ambra s.f.** Resina fossile di conifera, trasparente, di colore variabile dal giallo chiaro al giallo scuro tendente al rossiccio; fin dall'antichità fu utilizzata per la realizzazione di preziosi monili e di amuleti o statuette votive.
- Amigdala s.f.** Strumento preistorico ottenuto scheggiando a margini rettilinei sulle due facce un nucleo di selce o di pietra; la parola deriva dal termine greco che significa *mandorla*, della quale ricorda la forma.

- Amorino s.m.** Puttino alato simboleggiante il dio Amore, presente spesso in opere d'arte figurative.
- Anaglifo s.m.** Oggetto scavato in rilievo o cesellato.
- Ancona s.f.** Grande pala d'altare, pittorica o scultorea, a tema sacro.
- Androcéfalo agg.** Avente una testa con fattezze maschili.
- Aniconico agg.** Che non ammette immagini; nel linguaggio della critica d'arte significa *non figurativo*.
- Animalista agg., s.m. e f.** Che, chi riproduce figure di animali in pittura e scultura.
- Antemio s.m.** Motivo decorativo a palmette e fiori di loto, a rami di acanto per fregi, acroteri, antefisse, capitelli.
- Antepagmenta s.m. pl.** Per i romani elementi decorativi fissati agli stipiti delle porte ed alle testate delle travi principali delle travi del tempio.
- Antibarocco agg.** Atteggiamento o situazione stilistica antitetica al barocco.
- Anticlassico agg.** Reazione più o meno consapevole alla tradizione di un gusto o di modelli che si definiscono classici.
- Antirinascimento s.m.** Con questo termine, introdotto nel linguaggio della critica d'arte da Eugenio Battisti nel 1962, si indicano tutte quelle correnti anticlassiche, manieriste, espressioniste e allegorico-simboliche che nell'arte e nella letteratura del '500 convivono e si intrecciano con quelle più propriamente classiche dell'ordine razionale, della simmetria e della prospettiva solitamente indicate col termine Rinascimento..
- Antropomorfo agg.** Che ha forma umana.
- Appiombo s.m., avv.** Posizione perfettamente verticale di elemento architettonico, secondo la direzione del filo a piombo, con cui si controlla in corso di opera di costruzione.
- Arabesco s.m.** Decorazione con motivi propri della tradizione e della cultura arabe: basata soprattutto su foglie e rami intrecciati, animali, ghirigori geometrici, campiture di colore. Il termine viene usato per indicare ogni tipo di decorazione che, in qualche modo, ricordi quella arabeggiante.
- Arca s.m.** Cassa in pietra o marmo, che anticamente svolgeva la funzione di contenere le spoglie di un defunto.
- Arcatella s.f.** Elemento decorativo architettonico costituito da una serie di archetti pensili ciechi.
- Archétto s.m.** Arco di piccola aperture; *archetto pénsile*: motivo decorativo costituito da un archetto che non appoggia né su una colonna né su un pilastro, ma è semplicemente sospeso; solitamente si parla di archetti pensili perché il motivo decorativo viene sviluppato in successione.
- Archipéndolo s.m.** Strumento per verificare l'orizzontalità di una retta o di un piano, formato da due aste di legno di uguale lunghezza che si incontrano ad angolo retto, dal cui vertice parte un filo a piombo.

- Ardesia s.f.** Roccia argilloscistosa, di colore scuro (dal nero al grigio-plumbeo).
- Argenteria s.m.** Complesso di oggetti e la produzione di oggetti d'argento, quali vasellame, posate, piccole sculture, monete.
- Argentiere s.m.** Chi lavora oggetti d'argento. Chi vende oggetti d'argento.
- Argilla s.f.** Roccia sedimentaria, plastica, di grana fine, costituita di silicato idrato d'alluminio, usata per fabbricare laterizi e vasellame, e per modellare.
- Armatura s.f.** Sostegno, struttura che rinforza le parti o il complesso di qualcosa; armatura di una statua, complesso di fili di ferro opportunamente disposti su cui l'artista dispone la creta da modellare
- Arte s.f.** **1.** Modo di operare secondo determinati studi, metodi, esperienze, abilità acquisite; l'opera dell'uomo contrapposta all'opera della natura; **2.** Complesso delle regole per mezzo delle quali si impara e si esercita un mestiere, una professione, una disciplina; **3.** Attività creativa diretta a interpretare e a rappresentare, in varie forme e con vari mezzi, il mondo interiore ed esteriore, suscitando sensazioni e sentimenti; **4.** Insieme delle opere e delle esperienze artistiche, spec. figurative, di un determinato periodo, di una determinata tendenza artistica, di un determinato paese; *arti liberali* erano le arti proprie degli intellettuali (grammatica, retorica, poesia, musica, giurisprudenza, astrologia e filosofia), alle quali si aggiunsero nel Cinquecento anche pittura, scultura e architettura, precedentemente considerate *arti meccaniche*.
- Artéfices m.** **1.** Chi esercita un'attività per la quale si richiede abilità, bravura, competenza **2.** estens. Creatore, costruttore, autore; chi esercita con perizia e ingegno un'attività manuale; colui che realizza un determinato manufatto.
- Artigianato s.m.** Produzione a mano di oggetti su modello.
- Artigiano s.m.** Esercitatore d'arte, produttore a mano di oggetti su modello.
- Asse s.m.** Retta immaginaria che nella geometria passa per il centro di una figura, piana o solida, dividendola in parti tra loro simmetriche.
- Assemblaggio s.m.** Montaggio di parti meccaniche in un insieme integrato; fig., per indicare la connessione e la fusione di elementi diversi in una sintesi.
- Assonometria s.m.** È un procedimento geometrico che permette di rappresentare su un piano (bidimensionale) delle figure spaziali (tridimensionali).
- Astrattismo s.m.** L'espressione artistica che produce forme non naturali, puntando esclusivamente su rigorosi nessi formali; movimento artistico del XX sec. che rifiuta il realismo in favore della creazione di forme non figurative.
- Atelier s.m. inv.** (Voce francese) Locale o serie di locali nei quali lavorano artigiani specializzati (sarti, liutai, decoratori) ma soprattutto artisti (pittori, scultori, fotografi).
- Atlante s.m.** In architettura, figura maschile rappresentata in funzione di membratura di sostegno, detta anche *telamone*.
- Attribuito** (<*attribuire* vb. considerare qlco. come opera di qlcu.) Si usa questa espressione quando non v'è certezza sull'autografia di un'opera. L'attribuzione è

un giudizio critico che mette in confronto l'opera con dati stilistici, opere certe, caratteri, principi e metodi di un artista, scuola o ambiente artistico

**Autoritratto s.m.** Il ritratto che l'artista fa di se medesimo,

**Baccellatura s.m.** Motivo decorativo, di derivazione vegetale, costituito da elementi convessi, detti *baccelli*, che si sviluppano in modo da formare l'ornamentazione di una superficie (vasi) o di una modanatura architettonica.

**Bacchetto s.m.** Motivo ornamentale a forma di baccello vegetale stilizzato

**Baccello s.m.** Frutto delle leguminose; in architettura, motivo ornamentale a forma di baccello vegetale stilizzato.

**Banderuola s.f.** Un ornamento in forma di fascia o fettuccia sviluppata, destinata a ricevere iscrizioni che si riferiscono alle sculture od altro, alle quali essa è unita. Nelle sculture, e segnatamente nelle pitture del '400, si poneva a mano, o come uscente dalla bocca delle rispettive figure; *filattera*.

**Bandinella s.f.** L'elemento decorativo a forma di nastro, usato nel Rinascimento.

**Bardiglio s.m.** Varietà di marmo quarzifero saccaroide venato di bianco e azzurro; *bardiglio di Bergamo*, anidrite di aspetto marmoreo simile al bardiglio usato per decorazioni interne.

**Barocchetto s.m.** Stile tardo barocco, caratterizzato da ricca decorazione e notevole alleggerimento delle masse, che preannuncia il rococò.

**Barocco agg.** Denominazione generica dello stile capriccioso e bizzarro dominante in Italia nel XVII sec. Esso si trasfusa nelle costruzioni, e singolarmente nelle decorazioni, dove si affastellò quanto produce natura nei suoi tre regni.

**Barocchismo s.m. 1.** La tendenza a un gusto barocco che anticipa e riecheggia gli stilemi del barocco storico; maniera che tende al barocco; preludio o imitazione del barocco; lavoro eseguito secondo lo stile barocco; **2.** fig. Gonfiezza, ridondanza di stile.

**Basamento s.m.** Parte inferiore di un edificio o di un monumento che si trova a diretto contatto con il suolo e regge le strutture sovrastanti; parte inferiore del piedistallo di una colonna o di una statua.

**Base s.f.** Sostegno e quasi piede, sul quale si posa una colonna, statua o simile.

**Bassorilievo s.m.** Tecnica di scultura che dà alla figura un modesto rilievo rispetto al piano di fondo, ma non distaccato dallo stesso.

**Bastoncino s.m.** Modanatura dal profilo semicircolare e ha per profilo un semicircolo di piccolo raggio decorato a file di olive, perle, fusi.

**Bavetta s.f.** Una sbavatura che si forma nelle fusioni in metallo per qualche imperfezione della forma.

**Bedano s.m.** Scalpello da falegname a lama stretta, per scanalare; generalmente più grosso e robusto del normale scalpello perché studiato per lavori più gravosi, quando si ha necessità di asportare più materiale; scalpello da falegname a lama stretta, per scanalare.

**Bestiario s.m.** Scultura in pietra che rappresenta un animale fantastico, decorazione che ricorda i bestiari (libri medievali che raccoglievano descrizioni di animali reali

o fantastici).

**Biggio agg.** Di colore grigio opaco ( bigio di Verona, di Asturie)

**Bocciarda s.f. 1.** Strumento in ferro che serve per zigrinare la gettata di cemento nelle pavimentazioni stradali; **2.** Grosso martello con bocca munita di punte usato nella lavorazione della pietra.

**Bottega s.f.** Laboratorio e attività artigianale; *officina: b. del falegname*; andare, stare a b. da qlcu., voler imparare il suo mestiere, fare l'apprendista; fino all'età rinascimentale, laboratorio in cui lavorava un artista con i suoi allievi: *le b. fiorentine* ; *opera di b.*, probabilmente eseguita, in tutto o in gran parte, dagli allievi di un artista della cui mano rivela tracce generiche; *laboratorio*.

**Bottone s.m.** Ornamento di scultura, che rappresenta generalmente un bottone di fiori, molto usato nella decorazione architettonica nel secolo XII ed in principio del XIII.

**Bozza s.f. 1.** Pietra sporgente da un muro; bugna; **2.** Prima e imperfetta forma di un'opera; più com. *abbozzo*..

**Bozzetto s.m.** Modello in scala ridotta di un'opera; disegno preparatorio di una composizione figurativa o di una scenografia; *abbozzo, schizzo*; con questo termine si indica una prima piccola edizione dell'opera che l'artista esegue in modo rapido e approssimativo, con forme appena accennate, avanti di accingersi alla composizione definitiva. Il bozzetto può essere sia una scultura che una pittura o un plastico, ed é evidentemente rivelatore per seguire l'evoluzione del pensiero dell'artista tra la fase preparatoria e quella definitiva.

**Bozzi s.m. pl.** Nello stile romanico e gotico sono così chiamati quei fogliami rigonfi cantonali con cui sono guarniti gli spigoli dei frontespizi e delle aguglie, o formanti i frontoni terminali, brachettone; *uncinetti*.

**Breccia s.f.** Materiale detritico trasportato dai fiumi; pietrisco usato in edilizia e per pavimentazioni stradali.

**Broccatello s.m.** Marmo giallo o rosso screziato di nero.

**Bronzétto s.m.** . Piccola scultura di bronzo.

**Bronzista s.m. e f. 1.** Artigiano che lavora il bronzo e altri metalli pregiati; **2.** Chi vende oggetti artistici in bronzo.

**Bronzo s.m.** Opera d'arte che prende il nome dalla lega metallica (bronzo) di rame e di stagno, fusi insieme, dalla quale é composta .

**Bucrànio s.m.** Rilievo raffigurante una testa di bue.

**Bucherellare vb.** Forare con molti piccoli buchi.

**Bugna s.f.** Bozza; la parte sporgente che talora si lascia ad arte nella fronte esterna di alcuni conci per accentuarne il contrasto chiaroscurale che ne mette in rilievo le forme e il valore plastico: *b. rustica, b. piana, b. a punta di diamante*, a seconda della struttura esterna.

**Bugnàto s.m.** Opera in muratura costituita da pietre sporgenti rispetto al piano della parete, formando delle bugne per la decorazione del muro; un insieme di bozze o bugne.

- Bulino s.m.** Strumento metallico dotato di punta acuminata usato nella tecnica dell'incisione per incidere la matrice.
- Busto s.m.** Scultura che rappresenta una figura umana, dalla testa alla vita, priva di braccia.
- Caelata s.f.** Capitello a forma di calice che poggia sulla testa di cariatidi; *canefore* (portatrici di canestri).
- Càlato s.m..** Capitello a forma di calice poggiato sulla testa di una cariatide.
- Calcagnolo s.m.** Scalpello con una tacca nel mezzo del taglio che è acciaiato, utilizzato per togliere i tramezzi lasciati dalla subbia; *dente di cane*.
- Calcestruzzo s.m.** Struttura formata da un impasto di elementi lapidei di dimensioni relativamente piccole con una malta normalmente idraulica. Le malte più usate sono quelle di calce o pozzolana, di calce idraulica e di cemento idraulico a lenta presa tipo Portland, o di altri tipi.
- Calcina s.f.** Nome con cui viene comunemente indicata la calce spenta e anche la malta confezionata con essa.
- Calco s.m.** Impronta di un oggetto o di una scultura ottenuta calcando una materia duttile sul modello originale da riprodurre. Indica anche la copia ottenuta con tale sistema.
- Caldia o Calacatta Caldia s.m.** (Il marmo *Caldia o Calacatta Caldia*) Un pregiato materiale noto per il suo fondo bianco purissimo arricchito da venature verdi e grigie.
- Calòtta s.f.** Volta sferica, cupola; parte superiore, rotonda, di una galleria; la porzione di superficie sferica ottenuta sezionando con un piano una sfera; per estensione, il termine indica un volume simile alla calotta sferica.
- Calvário s.m.** Detto anche *piede* (estens. oggetto o parte di qlco. che abbia funzione di sostegno o che somigli a un piede), è la parte inferiore del crocifisso ligneo, nella quale si trovano a volte riferimenti figurativi al supplizio di Cristo.
- Cammèo s.m.** Incisione a rilievo operata su una pietra solitamente di forma ovoidale. Le pietre più comunemente impiegate sono quelle dal colore cangiante, perché è possibile sfruttare questa proprietà per consentire effetti di contrasto cromatico.
- Campanulata agg.** Dicesi della forma a campana, che prende il capitello di una colonna, sopra il collarino.
- Candelàbra s.f.** Motivo ornamentale per pilastri, stipiti e sim., dipinto o in rilievo, usato in periodo rinascimentale, che ricorda le forme di un candelabro stilizzato; *candeliera*.
- Cancorrente o Cane-corrente s.m.** Motivo ornamentale dell'architettura classica greca e di quella rinascimentale, formato di volute rincorrentisi; detto anche *Voluta di Vitruvio*, è quell'ornamentazione greca a voluta, molto usata anche nelle fascie, fregi, ecc., delle costruzioni del Rinascimento.
- Canone s.m.** Regola fondamentale da seguire.
- Canefora s.f.** Statua femminile in funzione di sostegno a elementi decorativi; portatrici di canestri; cariatide.
- Capitello s.m.** Elemento conclusivo della colonna o del pilastro su cui poggia l'architrave

o l'arco; rappresenta la parte superiore della colonna, decora e collega la superficie curva del fusto con quella rettilinea della superficie da sostenere; *capitèllo a toro* ha la forma di un solido a pianta circolare con le pareti laterali convesse (a profilo semicircolare); *capitèllo corinzio*, caratteristico dell'ordine corinzio, formato da un nucleo tronco conico attorno al quale si dispone una duplice serie di foglie di acanto; *capitèllo dòrico* formato da due elementi sovrapposti, l'echino (inferiore) e l'abaco (superiore); *capitèllo ionico* formato da un echino convesso decorato a ovoli e dardi, da due volùte e da un abaco.

**Capolavoro s.m.** **1.** Massima espressione artistica di un autore, di una corrente, di un periodo della cultura; **2.** estens. Opera, condizione che presenta al più alto grado una caratteristica positiva o negativa.

**Capolizza s.m.** Stava sempre di fronte alla carica (per tale motivo era il ruolo più pericoloso) e ordinava ai *mollatori* di allentare o stringere i cavi; *ungino*.

**Capomaestro o capomastro s.m.** Nei cantieri edili, chi guida altri subordinati nell'esecuzione dei lavori seguendo direttive superiori; che si riferisce al capo di una maestranza specializzata.

**Caposcuola s.m.** che indica chi, nelle arti, nelle lettere e nella scienza, e a capo di una nuova scuola o corrente.

**Cariàtide s.f.** Statua, rappresentante una figura femminile, utilizzata come colonna.

**Cartiglio s.m.** Raffigurazione di una striscia di carta, in parte arrotolata e in parte svolta, su cui si legge un'iscrizione, che viene usata come elemento decorativo in pittura o in scultura.

**Carpenteria s.f.** Originariamente arte di costruire i carri ma, in senso più generale, insieme di elementi lignei necessari a rinforzare un'altra struttura.

**Carpentiere s.m.** Originariamente artigiano specializzato nella costruzione dei carri ma, in senso più generale, operaio che, utilizzando il legno, realizza ponteggi, scale, impalcature e altre strutture necessarie a un cantiere edile.

**Cartapesta s.f.** Massa plastica ottenuta dalla carta macerata con aggiunta di colla, gesso, argilla o altro, variamente modellata e seccata, per costruire maschere, statue.

**Carta vetrata** (sintagma) Una particolare carta ricoperta con granuli cristallini di materiale abrasivo.

**Cartoccio s.m.** Motivo ornamentale con linee ripiegantisi su se stesse, a voluta, a viticcio, a cartiglio, tipico dello stile barocco, come si vedono nelle targhe, volute, e stemmi di quello stile.

**Cassettonato agg.s.m.** Motivo decorativo costituito da una serie di piani ribassati incorniciati, che utilizzano come ripartizioni la parte inferiore dell'orditura principale dei solai. I cassettonati possono essere realizzati in stucco, in muratura, in arellato ed in legno. Spesso sono adornati da motivi classici come ovoli, dentelli e cornici modanate.

**Cassettone s.m.** *Lacunari*. Compartimenti di un soffitto a figure rettangolari o poligone, e, per analogia; quella serie di incavi regolari geometrici, coi quali si adornano le superficie di archi, volte, ed il gocciolatoio dei cornicioni.

- Caulicolo s.m.** Stelo che fuoriesce da un calice posto tra le foglie del capitello corinzio.
- Cavapietre s.m.** (pl.) I manovali impegnati, in primo luogo, al momento della definizione di una nuova area di sfruttamento, nell'allestimento del fronte di cava, con l'eliminazione del primo strato superiore di materiale deteriorato dagli agenti atmosferici.
- Cavetto s.m.** Modanatura ricurva a profilo concavo, caratteristica della cultura dorica e assai usata in età barocca. Cerato è una cera applicata sul legno e fatta lucidare con una spazzola.
- Cerato s.m.** Una cera applicata sul legno e fatta lucidare con una spazzola.
- Cesellare vb.** **1.** Lavorare metalli, spec. preziosi, con il cesello: *c. un vaso d'argento*; **2.** fig. Eseguire un lavoro, spec. artistico, con cura minuziosa, mirando alla perfezione formale; limare, rifinire.
- Cesellatura s.m.** Azione del cesellare, cioè lavorare metalli con il cesello.
- Cesello s.m.** **1.** Scalpello d'acciaio, con la testa smussata e foggata in vario modo secondo il tipo di incisione da praticare, con cui, battendo con una mazzetta, si eseguono incisioni, risalti, zigrinature e sim. su metalli; **2.** Arte e tecnica del cesellare; **3.** estens. Lavoro fatto a cesello, oggetto cesellato; **4.** fig. Rifinitura attenta e raffinata di un'opera letteraria o artistica.
- Cera s.f.** (nel sintagma *cera persa*...) Il metodo della fusione *a cera persa con modello salvo* prevede la realizzazione e l'impiego di un calco negativo del modello che viene, perciò, salvato (e non distrutto, come la semplice *cera persa* richiede). In tal modo esso può essere reimpiegato nel caso in cui la fusione presentasse dei gravi difetti. Dal modello in argilla, pertanto, si ricava la forma di gesso in negativo, secondo il processo dei tasselli cavi, cioè forme parziali da assemblare in un secondo momento.
- Cherubino s.m.** Spirito celeste, convenzionalmente rappresentato come un fanciullo di straordinaria bellezza; estens. opera d'arte figurativa che rappresenta un angelo.
- Chiaroscuro s.m.** In pittura, rilievo che si dà a un'immagine col gioco di luce e ombra; *effetti di chiaroscuro*, in architettura e scultura, effetti ottenuti passando gradualmente dai piani avanzati a quelli arretrati o dai pieni ai vuoti.
- Chopper s.m.** Rudimentale strumento da taglio paleolitico consistente in ciottoli con margine reso tagliente mediante percussione con altre pietre.
- Chiavetta s.f.** Strumento che ha la funzione di creare solchi, curve e mettere in risalto i volumi; viene utilizzata per modellare tutti i tipi di argille e di paste modellabili; occhiello.
- Cimasa s.f.** Cornice sporgente che orna la parte più alta di un elemento architettonico.
- Ciottolo s.m.** Sasso arrotondato e liscio dalla corrente di un fiume, di un torrente; sasso, in genere.
- Cipollino s.m.** Varietà di marmo a fondo bianco con venature variamente colorate.
- Collarino s.m.** Elemento di raccordo tra capitello e fusto.; così chiamato in analogia con collo, come *capitello* richiama la testa e fusto il busto.

- Collo s.m.** Parte inferiore del corpo del capitello, che ha grandezza uguale al sommoscapo della colonna, al quale è sovrapposta.
- Colore s.m.** Il colore è generato dalla luce, la quale può essere naturale o artificiale. La luce naturale è quella proveniente dal sole e si dice «luce solare o bianca». La luce artificiale è prodotta da corpi ardenti, e, in generale, è colorata. La luce può essere diretta o diffusa: diretta, quando i raggi del sole cadono direttamente sugli oggetti; diffusa, quando la luce normale del giorno fa apparire gli oggetti illuminati nel loro colore particolare.
- Colorismo s.m.** La ricerca del colore, l'importanza data al colore, nell'arte; si dice anche della gamma cromatica di un'opera d'arte.
- Colòsso s.m.** Statua avente dimensioni gigantesche.
- Coltello s.m.** (nel sintagma *coltello da intaglio*) Si tratta di lame sottili di dimensioni ridotte, montate su piccoli manici in legno; sono ferri che si usano con una sola mano mentre l'altra tiene fermo il pezzo e si usano di solito nel tipo di intaglio detto *in punta di coltello*.
- Committente s.m.** Colui che commissiona un'opera d'arte obbligandosi a sostenerne i costi.
- Compasso s.f.** Strumento da disegno, di metallo o di legno, formato da due aste divaricabili unite a un capo a cerniera, usato per tracciare circonferenze e prendere brevi misure lineari; cornice a compasso, cornice tipica del gotico, caratterizzata da profilo mistilineo; ant. decorazione geometrica a linee curve.
- Complesso s.m.** Insieme di più parti, di più elementi, considerati come un tutto; nel sintagma *complesso plastico* significa che è in relazione con l'arte plastica, che rappresenta qualcosa in rilievo, in tre dimensioni; oggetto artistico proposto dai futuristi nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, costituito con i materiali comuni più diversi e creato per colpire tutta la gamma dei sensi.
- Composizione s.m.** L'arte di disporre i personaggi e gli altri elementi di un dipinto in modo armonico, creando tra di essi una relazione di equilibrio.
- Cóncavo agg.** incavato; si dice in relazione a un oggetto o a un elemento architettonico la cui superficie si presenta incavata a chi la guarda.
- Concettuale agg.** Corrente artistica internazionale in cui l'arte è vista come conoscenza attraverso il pensiero, piuttosto che attraverso l'immagine.
- Conchiglia s.f.** Ornamento nella scultura, imitante la conchiglia marina, molto usato nel Rinascimento aureo e nel barocco.
- Contemporanea agg.** Opera d'arte del periodo in cui viviamo.
- Contraffòrte s.m.** Struttura muraria di rinforzo, sporgente rispetto all'allineamento generale, che serve a bilanciare una spinta.
- Controfilo s.m.** Taglio di un materiale naturale, come legname o marmo, operato in senso perpendicolare alla venatura.
- Copia s.f.** Riproduzione di un originale.
- Corimbo s.m.** Nell'antica Grecia, corona di edera o di fiori usata nel culto dionisiaco;

grappolo di bacche o frutto a grappolo.

**Cornice s.m.** Elemento decorativo lineare in aggetto volumetrico a coronamento di aperture o emergenze architettoniche. È realizzato generalmente in laterizio, calce o scagliola; nel tempio greco, elemento aggettante che protegge i bassorilievi del fregio sottostante.

**Cornicione s.m.** Coronamento decorativo di un edificio, valorizzazione o mascheratura dello sporto di gronda nel manto di copertura; ha funzione decorativa e protettiva dei muri esterni contro le precipitazioni atmosferiche.

**Cornucopia s.f.** decorazione a forma di corno ripieno di frutta, simbolo di cibo ed abbondanza

**Coroplàstica s.f.** In archeologia, la tecnica della modellazione in argilla e, quindi, della scultura in terracotta; arte della lavorazione di statue, altorilievi ed altri elementi decorativi in terracotta, ad esclusione dei vasi.

**Corsa in ginocchio** (sintagma) Lo schema della *corsa in ginocchio* viene sfruttato nelle *Gorgoni* come segno di potenza; il termine definisce una particolare forma di rappresentazione del movimento in una figura umana, tipica della fase artistica arcaica. Secondo tale schema uno dei due arti inferiori, entrambi raffigurati di profilo, risulta molto più ripiegato dell'altro e con il ginocchio appoggiato a terra.

**Costola s.f.** In architettura, *c. di una volta*, la nervatura sporgente dalla superficie d'intradosso, detta più comunem. *costolone*.

**Costolón s. m. 1.** Elemento architettonico tipico della copertura a volta o a cupola, costituito da nervature aggettanti sull'intradosso, [...] sul tronco di certi alberi, detto anche corda; *nervatura*.

**Craqueléagg. inv.** Di oggetto il cui smalto presenta screpolature; procedimentoutilizzato per ottenere screpolature su oggetti smaltati. Per craquelé si indica la screpolatura della statua in legno che si ottiene con specifiche tecniche; *craquelura*.

**Craquelura s.f.** Screpolatura sottile che si forma sulla superficie di pitture a olio o sullo smalto delle ceramiche.

**Crepa s.f.** (o *lesione* o *fessurazione*) indica quelle soluzioni di continuità che si verificano nelle murature soggette ai dissesti statici, provocati da cedimenti delle fondazioni, spinte di strutture arcuate, cattiva qualità dei materiali.

**Creta s.f.** Materiale calcareo incoerente, dall'aspetto di polvere bianca, composto in prevalenza di resti microscopici di piccoli organismi mescolati ad argille, utilizzato per mastici, ceramiche, gessi .

**Cretto s.m.** Craquelure.

**Cristallo s.m.** Quarzo incolore e trasparente; *cristallo di ròcca*: varietà di quarzo purissimo (detto anche *cristallo di monte* o *quarzo ialino*), talora in cristalli di dimensioni imponenti, perfettamente incolore e trasparente, che ha svariate applicazioni, sia come gemma, tagliato a diamante, a rosetta, ecc.

**Crocetta s.f.** Strumento che consentiva all'artigiano abbozzatore di avvicinarsi maggiormente al modello eseguito dall'artista; macchinetta.

- Crocifissione s.f.** Antico supplizio per l'esecuzione capitale di schiavi o malfattori, legati o inchiodati ad una croce e lasciati morire; così si chiama la scena dipinta o scolpita del supplizio di Gesù Cristo attorniato dalla Madonna e dai santi.
- Crocifisso s.m.** Rappresentazione della crocifissione di Cristo.
- Cromatico agg.** Relativo al colore e ai suoi effetti.
- Cubiforme (o cubico) agg.** Il capitello romanico avente la forma di un cubo, sul quale furono arrotondati a porzione di superficie sferica i quattro spigoli inferiori.
- Dardi s.m.pl.** Ornamenti a foggia di frecce, che si scolpiscono in mezzo agli ovoli o èchini.
- Decorazione s.f.** Elemento o complesso di elementi con funzione decorativa, quali cornici, fregi, rilievi.
- Decoro s.m.** Ornamento, decorazione: *decoro a traforo*: forma ornamentale utilizzata nei frontoni, nelle pareti, per suddividere le finestre (con forma a foglia, a fiamma, a fiore, a lobo).
- Dedalico agg.** Termine con cui si indica quella fase della scultura greca più antica (VII sec. a.C.), precedente il periodo arcaico, caratterizzata da una modellazione per piani paralleli. Il termine deriva dal mitico architetto, scultore e inventore Dedalo; la *scultura dedalica* descrive lo stile particolare che le figure umane assunsero nell'arte greca del VII secolo a.C.
- Delimitazione s.f.** Azione e risultato del delimitare; l'aspetto visivo dell'opera, cioè come essa appare nel complesso plastico.
- Delfino s.m.** Elemento decorativo stilizzato.
- Delubro s.m.** Parte del tempio romano, che serviva ad accogliere la statua del nume.
- Dente di cane s.m.** Nome composto che indica uno strumento usato nella scultura per digrossare il marmo.
- Dentello s.m.** Modanatura consistente in una serie di piccoli parallelepipedi in rilievo su una fascia piana, usata come ornamento di cornici, trabeazioni; motivo decorativo della cornice classica costituito dalla sequenza di piccoli parallelepipedi sporgenti.
- Dettaglio s.m.** Ogni minima parte che compone un insieme; particolare.
- Diamante s.m.** (nel sintagma *punta di diamante*). Termine per designare una specie particolare di figura aguzza a guisa di piramide quadrangolare shiacciata, spesso usata per ornamentazione nell'architettura romana ed in quella del Rinascimento.
- Dilettante s.m. e f.** Chi coltiva un'arte, una scienza o esercita un'attività non per professione ma per il proprio piacere; *amatore*.
- Dinamismo s.m.** Attitudine caratteriale verso una particolare intraprendenza e rapidità nel portare a termine azioni o progetti. In arte, capacità di esprimere o accentuare il senso del movimento.
- Disco s.m.** Oggetto piatto di forma circolare: *un d. di legno, di metallo, di vetro*; disco solare, lunare, figura con la quale appaiono il sole, la luna.
- Discobolo s.m.** Atleta, lanciatore del disco; nell'arte greca, raffigurazione di tale atleta

nell'atto di lanciare l'attrezzo

**Disegno s.m.** Rappresentazione di oggetti reali o immaginari per mezzo di segni; motivo decorativo, ornamentale; fig. Proposito, intento, intenzione, progetto; *disegno preparatorio*: disegno non fine a se stesso, ma che presuppone la sua traduzione in altra tecnica artistica; in esso sono indicati i contorni, la luce, l'impianto prospettico e gli eventuali colori.

**Doccione s.m.** Parte terminale di una grondaia che scarica l'acqua piovana lontano dal muro e che, nelle costruzioni più importanti, diventa un'opera di scultura con raffigurazioni di animali, uomini, mostri

**Doratura s.f.** Processo di decorazione del legno; parte dorata; fregio, ornamento d'oro; rivestimento d'oro.

**Dormiente s.m., s.f.** Elemento lineare disposto orizzontalmente su un appoggio continuo (muro, terreno), col fine di ripartire i carichi concentrati di travi, di capriate, ecc.

**Dùtile agg.** Si dice di metallo o di altro materiale facilmente lavorabile.

**Ebanista s.m.** Chi esegue lavori di ebano e altri legni di pregio.

**Ebano s.m.** Grande albero dei paesi tropicali (*Diospyros ebenum*) della famiglia delle Ebenacee, dal legno di colore nero, durissimo, molto pregiato; estens. il legno di tale albero.

**Eclèttico agg.** Di chi, spec. nell'arte e nelle scienze, tende a trarre elementi da opinioni, generi, scuole diverse: *artista e*; estens. *stile eclèttico* si dice di una costruzione o un'opera d'arte realizzata fondendo armoniosamente insieme stili e linguaggi diversi.

**Eclèttismo s.m.** estens. Spec. nell'arte, tendenza ad armonizzare nelle proprie opere elementi tratti da fonti diverse.

**Echino s.m.** (*Uovolo, Ovolo*). Vocabolo greco, che significa propriamente quel riccio spinoso, rappresentato dalla castagna mezzo aperta; tale ornamento architettonico è convesso, ed intagliato a forma di altrettante uova poste in fila.

**Elice s.f.** Ciascuna delle volute minori del capitello corinzio; voce greca che significa una specie di edera, che ha lo stelo attorcigliato.

**Effigie s.f.** Opera d'arte rappresentante un'immagine di persona: *un'e. miracolosa; e. di bronzo, di marmo*.

**Ellisse s.f.** Figura geometrica simile a un cerchio schiacciato; l'ellisse ha un asse maggiore e uno minore; sull'asse maggiore stanno due centri detti *fuochi*.

**Erma s.f. 1.** Nell'antica Grecia, pilastrino o colonnetta, recante in cima una testa di Ermete, e in seguito anche di altri dèi o di personaggi diversi, posta ai crocicchi, nelle vie, dinanzi alle case, come protezione dei viandanti e della proprietà, e più tardi come semplice decorazione: *e. bifronte, quadrifronte*. **2.** estens. Pilastrino o colonnetta sormontata da una testa umana scolpita o da un mezzo busto.

**Estético agg.** Che riguarda il senso del bello. Nell'arte, che si riferisce al concetto del bello: *giudizio e*.

**Exempeda** Una riga diritta modulare atta a rilevare le lunghezze e squadre mobili a forma di compassi (*normae*), con cui misurare spessori, distanze e diametri. Tali

strumenti possono determinare la dimensione esatta ed in definitiva le proporzioni di qualsiasi parte del suo modello.

**Falso s.m.** Che non è autentico; contraffatto, imitato, falsificato intenzionalmente.

**Festóne s.m.** Motivo decorativo a forma di fascio vegetale, intrecciato con frutti e fiori e sospeso alle estremità tramite due nastri.

**Figurativo agg.** Fondato sull'intento di fornire una rappresentazione analogica e originale di oggetti sensibili e reali.

**Filigràna s.f.** Tecnica di lavorazione dei metalli preziosi; consiste nel saldare, attorcigliandoli fra loro o applicandoli alla superficie, dei sottili filamenti d'oro o d'argento, semplici oppure formati da una successione di piccoli grani.

**Filo s.m.** Filo d'acciaio per staccare la creta dal panetto di argilla: nel sintagma *filo taglia creta*.

**Fiorone s.m.** Motivo ornamentale in forma di fiore stilizzato.

**Fitomorfo agg.** Di forma desunta dal mondo vegetale avente funzione decorativa o strutturale.

**Finitura s.f.** Ultimo tocco che si dà a un lavoro, a un oggetto perché possa considerarsi finito, ad esempio: *finitura legno grezzo*, *finitura legno naturale*, *finitura mordente*, *finitura mordente a 3 colori*, *finitura oro zecchino*, *finitura oro zecchino anticato*.

**Fisionomìa s.f.** Aspetto caratteristico di una persona.

**Fluidità s.f.** Attitudine dei corpi liquidi e aeriformi a scorrere con estrema facilità; per estensione, si dice di una linea dolcemente ondulata, tale da ricordare le onde marine.

**Foggiare vb.** Formare, dare forma, modellare: *f. una statua nel marmo*;

**Fondere vb.** Foggiare versando metallo fuso in una forma: *f. una statua di bronzo*.

**Fonderia s.f.** Stabilimento per la fusione e colatura dei metalli; la tecnica di fondere metalli.

**Fonditore s.m.** Che, chi è addetto alla fusione dei metalli; che, chi è addetto a una macchina; fonditrice.

**Fontana s.f.** Dispositivo collegato ad una rete idrica che permette di attingere acqua, talvolta monumentale o arricchita da statue o decorazioni.

**Formatore s.m.** Esecutore di calchi in gesso per le statue.

**Formatura s. f.** Genericamente, l'operazione e il fatto di formare, foggiare, modellare qualche cosa; in senso concreto, la forma materiale con cui si modella l'oggetto.

**Formella s.f.** Elemento decorativo, in forma di figura geometrica piana, da applicarsi su muri o su soffitti, spesso con cornice.

**Forgia s.f.** Speciale fornello dove il fabbro arroventa il ferro per batterlo sull'incudine

**Frégio s.f.** Elemento decorativo di una struttura architettonica, allungato e orizzontale, scolpito o dipinto, di solito recante motivi stilizzati o geometrici; parte della *trabeazione* tra l'*architrave* e la *cornice*, solitamente decorata; si sviluppa lungo una linea orizzontale e decora, per esempio, il piedistallo con festoni, ornamenti fatti di rami intrecciati con foglie e fiori dipinti o scolpiti) a motivi floreali.

- Fusarolo s.m.** (o *fusaiolo*) Decorazione in uso nell' architettura classica con raffigurazione schematica difusi e dischi.
- Fusione s.f.** Passaggio di una sostanza dallo stato solido a quello liquido. Nella scultura, è il processo attraverso il quale un modello in creta o in cera viene riportato in metallo o in gesso. Vi sono due procedimenti di fusione, a sabbia o a cera perduta (o cera persa). Nel primo caso, il modello della scultura originale viene plasmato con sabbia umida attorno ad una struttura interna solida: lo spazio frapposto viene riempito con uno strato di bronzo. Nel metodo a cera persa, il modello in cera è eseguito su di un'anima di terra refrattaria e poi parimenti ricoperto - dopo che la cera è stata plasmata nella forma voluta - di altra terra refrattaria: vengono praticati dei fori, dai quali esce la cera sottoposta ad intenso riscaldamento. Dopodiché la si sostituisce mediante il metallo fuso (di solito il bronzo). Tuttavia oggi tale metodo è in genere superato e lo si sostituisce con quello dei calchi in gesso.
- Fusto s.m.** Parte centrale della colonna, compresa tra la base e il capitello; il *fusto fascicolato* non è liscio, ma formato da un fascio di elementi verticali semicilindrici, a imitazione dei tronchi di una pianta.
- Ganosis s.f.** Termine usato nelle fonti antiche per indicare una patina di cera ed olio che si dava sopra le statue per ravvivarne la delicata policromia e per conferire una superficie lucida e calda.
- Gattone s.m.**(accrescitivo di gatto) (architettura) Ornamento a forma di foglie ricurve e spesso accartocciate, posto sul bordo esterno di una cornice inclinata.
- Geometria s.f.** Significa letteralmente «misura della terra» e consiste in quella parte della matematica che tratta delle figure e delle loro proprietà. In particolare la geometria piana studia le figure bidimensionali, mentre la geometria solida si interessa dei corpi tridimensionali.
- Getto s.m.** Colata di metallo fuso con cui si realizzano le sculture in bronzo.
- Gesso s.m.** Statua modellata in gesso, riprodotta in gesso; *gesso da presa*, polvere bianca ottenuta disidratando parzialmente il gesso in seguito a cottura; mescolata con acqua in forni speciali, viene utilizzata per lavori di muratura, per stucchi, statue.
- Ghisa s.f.** Lega metallica con ottime capacità di resistenza ottenuta mediante la semplice aggiunta, nel corso del processo di fusione del ferro, di carbonio in opportuna proporzione (dal 2% al 4%).
- Giallo antico s.m.** Marmo antico dal colore variabile dal giallo non vivo all'aranciato; proveniva, di solito, dall'Africa settentrionale.
- Girale s.m.** Motivo decorativo costituito dalla raffigurazione di elementi vegetali che si svolgono a forma di voluta.
- Gipsoteca s.f.** Raccolta di riproduzioni in gesso ricavate, mediante calchi, da statue o bassorilievi, spec. antichi, di marmo, bronzo, terracotta;estens. luogo dove si conserva tale raccolta.
- Glittica** (o *gliptica*) **s.f.** Arte di lavorare le pietre dure e quelle preziose il diamante, il rubino, lo zaffiro e lo smeraldo. (soprattutto agata, ametista, diaspro, corniola, giada, cristallo di rocca, steatite, lapislazzulo, onice, calcedonio, sardonica) mediante la

tecnica dell'intaglio, allo scopo di ottenerne gemme, sigilli, piccole sculture a tutto tondo, vasi, placchette decorative, ecc. La tecnica dell'intaglio in positivo ha dato origine alla produzione dei cammei, quella in negativo, di gran lunga più antica, ha prodotto gemme (indicate estensivamente come intagli) in cui il motivo decorativo risulta incavato e ha trovato impiego soprattutto nella produzione dei sigilli.

**Gliptotèca** (o *glittoteca*) **s.f.** Museo in cui si conservano pietre incise e cammei.

**Globuli s.m. pl** (nel sintagma gemme di *stile a globuli*) Nella glittica, tecnica di lavorazione della pietra dura affermatasi nella seconda metà del IV sec. a.C. e fondata sull'accentuato uso del trapano. Prende nome dall'incisione tondeggiante, a globulo, che conferisce alle figure umane e animali un aspetto piuttosto schematico e talvolta quasi astratto.

**Goccia s.f.** (o *Gocciola*). Ornamento cilindrico od a tronco di cono o di piramide, posto sotto il gocciolatoio dell'ordine dorico, e sotto il listello del triglifo.

**Godronato agg.** Termine derivato dal francese *godronné* (= filettato), con cui si definisce la lavorazione di una superficie metallica mediante un'impressione a solchi e rilievi.

**Gorbia s.f.** Scalpello simile al precedente, ma con taglio acciaiato di forma semicircolare per incavare e scanalare; anche questo strumento è di diverse misure; ferro tondo.

**Gorgoneion s.m.** Una maschera scolpita ad imitazione di una testa di Gorgone. Elmes. motivo decorativo apotropaico raffigurante la mostruosa testa della Gorgone, in uso dal VII sec. a.C. in Grecia, in Etruria ecc., come ornamento architettonico o vascolare.

**Gotico agg.** Stile. Architettura ogivale. Denominazione dello stile dominante nei paesi settentrionali, e trasfuso in Italia dal XIII al XVI secolo. Ne sono elementi caratteristici l'elevatezza delle proporzioni, l'adozione dell'arco acuto anche nelle volte, e singolarmente il sistema delle contropinte praticato all'esterno cogli archi rampanti, e coi contrafforti molto sporgenti.

**Gradina s.f.** Sorta di scalpello a più denti usato per lavorare il marmo e la pietra

**Granato s.m.** Nome comune del piròpo, minerale metallico di colore rosso acceso, usato in oreficeria come pietra dura.

**Graniglia s.f.** Tritume di pietra formato da piccoli frammenti uniformi; in particolare impasto di cemento con marmi triturati a imitazione del granito, è usato per elementi di rifinitura (marmette di pavimento, davanzali, gradini ecc.).

**Granito s.m.** Roccia intrusiva cristallina formata da quarzo, mica e feldspato, è usata come materiale da costruzione per murature, rivestimenti.

**Grattatoio s.m.** Strumento litico preistorico ricavato da schegge, lame, nuclei ritoccati, cioè intaccati lungo il bordo in modo da renderlo adatto a raschiare ossa, pelli ecc.

**Grifone s.m.** Animale fantastico, che ha la parte anteriore di un'aquila colle ali, e la parte posteriore di leone, con quattro piedi. Esso veniva impiegato nell'ornamento dell'architettura greca ed assira.

**Grisaille s.f. inv.** Tipo di disegno che per mezzo del chiaroscuro in una sola tinta (grigio) imita il bassorilievo; nella falegnameria e nella ceramica, tipo di tecnica

decorativa che impiega varie tonalità di grigio.

**Gruppo s.m.** Rappresentazione figurativa di più personaggi. incastonatura. Tecnica che consiste nell'applicare delle pietre preziose tramite gli alveoli. I bordi rialzati di questi creano degli alloggiamenti che accolgono le pietre e che, una volta ribattuti contro di esse con un martelletto, le trattengono.

**Illustrazione s.f.** 1. Figura, fotografia, disegno messo a commento o a ornamento di un testo  
2. fig. Spiegazione, chiarimento, nota.

**Impronta s.f.** Segno lasciato da un corpo premuto su un materiale cedevole; traccia, orma.

**Incatenatura s.f.** Collegamento effettuato congiungendo due parti di una costruzione mediante sbarre di ferro ancorate alla muratura.

**Incavatura s.f.** Solco o infossatura fatta nel legno, nella pietra, nei metalli.

**Incavigliatura s.f.** Collegamento degli elementi lignei di un traliccio o di una struttura, effettuato per mezzo di speciali cunei in legno o ferro detti caviglie.

**Incavo s.m.** Cavità, scanalatura.

**Incisione s.f.** Tecnica di stampa consistente nell'incidere con uno strumento metallico dotato di punta acuminata una lastra (detta *matrice*), solitamente di rame. I solchi, che determinano il disegno, vengono poi riempiti d'inchiostro. Successivamente sulla lastra viene premuto un foglio di carta morbida precedentemente bagnata. Su questa l'inchiostro dei solchi determinerà i neri; la parte di lastra non incisa, invece, darà i bianchi. Con l'incisione si perviene a una grande variazione di gradazioni di nero (dal grigio al nero più cupo), che conferisce all'opera elevati valori chiaroscurali e di plasticità (o volume).

**Iconografia s.f.** 1. Il complesso dei motivi e criteri che distinguono e inquadrano l'immagine dal punto di vista culturale. 2. La serie completa delle opere figurative ispirate a un determinato personaggio o argomento.

**Iconologia s.f.** Lo studio dei significati simbolici, emblematici, allegorici, metaforici e ideologici delle immagini.

**Incudine s.f.** Blocco d'acciaio, con due sporgenze laterali, su cui si batte il ferro incandescente per lavorarlo.

**Indoratore s.m.** Artista che applica la doratura sulla scultura in legno.

**Intagliatore s.m.** Chi lavora d'intaglio.

**Intagliatrice s.f.** Macchina utilizzata per abbattere rocce tenere senza l'impiego di esplosivi.

**Intaglio s.m.** L'intagliare e il suo risultato; lavoro che consiste nell'eseguire motivi ornamentali, figure, disegni su legno, marmo, avorio, metallo e sim; opera od ornamento realizzati con tale tecnica artistica consistente nel realizzare composizioni decorative utilizzando lamine di vari materiali (soprattutto legni di diverse essenze, pietre dure e altri materiali rari) sagomate e giustapposte secondo un preciso disegno.

**Intarsiare vb.** Consiste nella decorazione su legno o marmo eseguita mediante l'incastro di elementi di materie diverse a scopo ornamentale.

- Intarsiatore s.m.** Che, chi esegue lavori d'intarsio.
- Intarsio s.m.** Opera decorativa a disegni ornamentali ottenuta inserendo negli intagli preparati su una superficie dura levigata (pietra, legno, avorio) elementi di colore e di materia differenti.
- Itifallico agg.** Proprio di raffigurazione che presenta itifallo, cioè il fallo in erezione.
- Intonaco s.m.** Strato di malta steso sui muri, sulle pareti, sui soffitti, per proteggerli e renderli lisci e uniformi.
- Intreccio s.m.** Motivo decorativo a treccia, costituito da elementi vari (vegetali, nastriformi, filiformi).
- Kore s.f.** Termine col quale si definisce, nella statuaria arcaica greca, la figura femminile stante, vestita con chitone e himation, solitamente in atto di offerente. Corrispondente al *kouros* maschile, aveva come questo un significato votivo o funerario e poteva rappresentare una divinità, un'eroina o una mortale.
- Koúros s.m.** Statua greca d'età arcaica che rappresenta un giovane nudo.
- Laboratorio s.m.** Locale dove si svolgono lavori di tipo artigianale o di riparazione; bottega, officina.
- Lacca s.f.** Resina lattiginosa ricavata dall'incisione della corteccia di una rara pianta orientale. Il processo di laccatura consiste nello stendere numerose mani successive di tale resina su una superficie di legno (solitamente mobili o rivestimenti) fino a ottenere una superficie perfettamente lucida e liscia, simile al vetro.
- Lanceolato s.m.** Elemento decorativo a forma di lama di lancia.
- Lapicida s.m.** L'artigiano che eseguiva rilievi ed epigrafi incidendo la pietra e il marmo.
- Lapideo agg.** Di pietra.
- Lapislàzzuli s.m.** Pietra dura e compatta di caratteristico colore azzurro oltremare, utilizzata fin dall'antichità anche per la fabbricazione di monili e amuleti.
- Leone s.m.** (per estensione) Statua a forma di leone.
- Levigazione s.f.** Levigatura; effetto del levigare; lisciatura.
- Levigare vb.** Rendere liscio, togliendo le scabrosità; sottoporre a levigazione; lisciare.
- Libro s.m.** (per estensione) Il libro è una parte del fusto dell'albero; per estensione, il fusto di una statua.
- Lima s.f.** Utensile manuale formato da una barra dentata di acciaio, utilizzato per sgrossare, rifinire, sagomare metalli e materiali duri.
- Limare vb.** Raschiare, lisciare, assottigliare con la lima.
- Lingua s.m.** Dicesi della parte rovesciata delle foglie del capitello corinzio o composito.
- Listello s.m.** Modanatura sottile a profilo rettilineo, sottile striscia di legno, usata in funzione ornamentale o di rinforzo.
- Lizza s.f.** Sorta di slitta usata per trasportare i blocchi di marmo.
- Lizzare vb.** Trasportare con la lizza: *l. il marmo.*
- Lizzatore s.m.** Lavoratore adetto alla lizzatura di blocchi di marmo.

**Lizzatura s.f.** Operazione del lizzare i marmi.

**Lobo s.m.** Nei trafori gotici si dice lobo l'elemento architettonico a forma di piccolo arco lo spazio traforato o semplicemente profondato compreso nella cornice degli archi, che secondo il numero dei lobi si chiamano trilòbi, quadrilobi, polilobi.

### Sitografia

<http://www.treccani.it/enciclopedia/scultura/>

<http://www.treccani.it/vocabolario/bugna/>

[http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/A/abaco.shtml](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/A/abaco.shtml)

<http://dizionari.repubblica.it/Italiano/A/abaco.php>

<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=abaco>

<https://www.stuflessen.com/it/info/glossario-scultura/>

[http://www.provinz.bz.it/cultura/download/2011.09.28\\_glossario\\_Dante\\_impaginato.pdf](http://www.provinz.bz.it/cultura/download/2011.09.28_glossario_Dante_impaginato.pdf)

<http://www.youscribe.com/BookReader/Index/434870?documentId=405505>

<http://www.plaka.org/scultura/STRUMENTI.htm>

<http://www.thecircleoflifeartgallery.com/index>

<http://www.studioformeroma.it/ImgApparati/glossario/glossario.asp?pagina=GlossArh0F>

<http://online.scuola.zanichelli.it/itinerarionellarte/files/2009/09/glossario.pdf>

[http://www.giuseppegianfelice.it/Breve\\_storia\\_degli\\_attrezzi.pdf](http://www.giuseppegianfelice.it/Breve_storia_degli_attrezzi.pdf)

<https://www.demi-art.com/it-ww/glossario-della-scultura-del-legno.aspx>

<https://www.finestresullarte.info/glossario.php>

[www.edatlas.it/.../91d2a5c0-b2b1-4cab-b11e-60b45126021](http://www.edatlas.it/.../91d2a5c0-b2b1-4cab-b11e-60b45126021)

<http://www.bioforme.org/blog/sgorbie-scalpelli-da-legno/>

<http://www.frammentiarte.it/category/glossario-arte/>

Zorica Vučetić, *Il linguaggio artistico. Il lessico*, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC.../PDF>

Eva MESÁROVÁ  
(Università Matej Bel di Banská  
Bystrica)

**La dimensione etica e umana  
del testo canonico: *Le due zittelle***

**Abstract:** (The ethical and human dimension in a canonical text: *Le due zittelle*) The literary canon is a question connected mainly to education that has always been provided by the school system, at all levels. Landolfi, though certainly not a classical canonical writer, is a writer who has the talent to capture the attention of the reader due to the undeniable value of his texts. His novel *Le Due zittelle* (1946), an allegorical text to examine an attitude to the dignity of the creatures and their acceptance of what they are, represents the basic reference text of Italian literature. The article aims to deal with a novel in the sense of a moral debate that answers important questions. In the contribution, we want to focus on revealing new facts (innocent people are sacrificed because of their differentness), to ask new questions, suggest new answers, and check what we think has been revealed by the analysis so far.

**Keywords:** Italian literature, canon, Landolfi, ethics, moral

**Riassunto:** Il canone letterario è essenzialmente una questione connessa al progetto educativo che l'insegnamento, a ogni livello, presuppone sempre. Landolfi, che peraltro non è certo entrato nel canone dei classici, è lo scrittore che ha la dote di catturare l'attenzione del lettore con innegabile valore dei suoi testi. Il suo romanzo *Le due zittelle* (1946), prova allegorica sulla dignità delle creature e sulla loro accettazione per quello che sono, presenta un testo di riferimento imprescindibile per la letteratura italiana. Il contributo vuole soffermarsi sul romanzo sotto forma del trattato morale che risponde a grandi interrogativi. Nel contributo intendiamo metterci nelle condizioni di farci domande nuove, proporre risposte nuove e verificare quello che pensiamo di sapere già utilizzando uno strumento più solidamente analizzabile di tutti quelli che abbiamo avuto finora.

**Parole – Chiave:** letteratura italiana, canone, Landolfi, etica, morale

Come è noto, negli ultimi anni, in Europa tende a prevalere la nozione del canone (visto *a parte subiecti*) considerato dal punto di vista dei lettori e del pubblico<sup>1</sup>, dunque della ricezione: indica la tavola dei valori prevalente.<sup>2</sup> Essa si traduce poi nell'elenco

<sup>1</sup> Il canone può essere considerato anche dal punto di vista delle opere (potremmo dire: *a parte obiecti*) e della loro influenza. È l'insieme di norme (retoriche, di gusto, di poetica ecc.), tratte da un'opera o da un gruppo di opere omogenee, che fonda una tradizione e che perciò determina l'elaborazione di una serie di altre opere (cfr. Luperini, Romano. 1998. "Due nozioni di canone", in *Allegoria*, pp. 29-30).

<sup>2</sup> Questo fenomeno non è casuale. Va posto in correlazione con uno spostamento complessivo dell'attenzione teorica e critica, che si è andata sempre più concentrando sul lettore invece che sull'autore o sul testo. Hanno avuto un peso anche le poetiche dominanti nel postmodernismo che, in nome dell'ibridazione e del pastiche, hanno messo in discussione la rigidità dei canoni e delle loro tradizionali alternative (classicismo vs romanticismo; tradizione vs avanguardia). Hanno inoltre - e, forse, soprattutto - influito gli attuali processi di trasformazione economica, politica e culturale - come la "globalizzazione" dell'industria culturale, la tendenza alla multietnicità, la formazione di entità sovranazionali - che pongono in crisi le identità nazionali e culturali costringendo a continui e rapidi aggiornamenti del canone e modificando perciò le gerarchie dei valori. In una fase di riforma della scuola e dell'università come l'attuale, la discussione sul canone appare necessaria contro ogni dogmatismo come contro ogni nichilismo. Direi anzi che, in un periodo in cui la cultura postmodernista sta proponendo un disinvolto azzeramento dei valori, appare pericolosa non tanto l'affermazione autoritaria di un canone forte (comunque da combattere),

dei libri di cui si prescrive la lettura nell'ambito delle istituzioni educative di una determinata comunità. Il canone letterario è essenzialmente una questione connessa al progetto educativo che l'insegnamento, a ogni livello, presuppone sempre.

Per quanto riguarda la canonizzazione "dall'alto" pensiamo alla proposta di canoni letterari dopo la comparsa del Western Canon (1994) di Harold Bloom (*Il canone occidentale*, 1996, Milano: Bompiani). In Italia nel 2006 il bimestrale "Vita e pensiero" ha affidato alla voce di quattro studiosi un dibattito sugli scrittori italiani più rappresentativi di ogni tempo. Nello stesso anno l'Istituto della Enciclopedia italiana Treccani ha chiesto a una serie di autorevoli personaggi di votare i dieci migliori autori del secondo Novecento (vincitori erano Gadda e Morante). Nel 2007 il quotidiano *La Repubblica* (del 1. maggio 2007), ha pubblicato un articolo di Simonetta Fiori *L'Europa degli scrittori*, dedicato a un'iniziativa promossa dal Dipartimento di Scienze Europee e Interculturali (DSEI) dell'Università "La Sapienza" di Roma. La giornalista ha intervenuto anche seconda volta sull'argomento (*Il canone degli scrittori*, in "la Repubblica", il 14 giugno 2007). Eugenio Scalfari ha pubblicato due simili interventi: *Nei grandi romanzi le radici d'Europa*, (ibid., 6 maggio 2007) e *Gli scrittori che hanno fatto l'Europa* (ibid., 17 giugno 2007). L'iniziativa è stata anticipata dai contenuti del numero monografico di una rivista del Dipartimento di Studi romanzi della medesima università (*Il canone alla fine del millennio*, Critica del testo, 1, 2000). L'iniziativa era consistita nel consultare una quarantina di studiosi di 14 diversi paesi europei comunitari (più la Turchia e la Russia), perché rispondessero alle domande concernenti autori e opere principali delle letterature europee<sup>3</sup>.

Il progetto nato sette anni fa, *Università e scuola per un canone della letteratura europea* (maggio 2010- aprile 2012), voleva essere un laboratorio finalizzato a mettere a fuoco un movimento "dal basso" per la costruzione di un canone della letteratura europea volto a coinvolgere in primo luogo le Università e gli Istituti scolastici secondari superiori, e, a partire da qui, una più vasta opinione pubblica. Dal progetto risulta che la letteratura quale campo delle emozioni, degli ideali e della critica appare uno dei terreni più significativi nella formazione dei giovani europei.<sup>4</sup> Nella relazione introduttiva ai lavori di un convegno internazionale dedicato al tema (*Un'Europa da insegnare? Canone e letteratura/e europea/e*, Roma, Università "La Sapienza", 15-

quanto l'assenza di ogni canone in una indifferente equivalenza di scelte e di prospettive.

<sup>3</sup> Le domande del tipo: "Quali sono, a suo giudizio, le/i 30 autrici/autori e opere più importanti delle altre letterature europee?", "Quali sono, a suo giudizio, le/i 5 autrici/autori e 5 opere più trasgressive in Europa rispetto al canone nel XX secolo?". I primi classificati: Dante, Goethe, Shakespeare; Don Quihote de la Mancia, Hamlet, la Divina Commedia; Joyce, Kafka, Beckett. Un secondo sondaggio aveva chiamato a partecipare 253 studenti della "Sapienza", a cui erano state rivolte tre domande: "Quali sono secondo te, i 10 autori/autrici/opere più importanti delle letterature europee dalle origini ai giorni nostri?" (cfr. Antonelli, Roberto. *La letteratura europea, ieri, oggi, domani*. Università di Roma "La Sapienza". Disponibile su: [http://www.insulaeuropea.eu/lettere/rantonelli\\_letteratura.html](http://www.insulaeuropea.eu/lettere/rantonelli_letteratura.html)). Cfr. anche Arcangeli, Massimo (2012, 13-23), in cui il tema viene sviscerato sotto molteplici punti di vista e aggiunge: "Lo scopo? Sempre l'allestimento di un canone" (ivi, 2012, 15).

<sup>4</sup> "Il progetto nasce dalla convinzione che il livello finanziario e legislativo sia insufficiente a dar vita all'Europa dei popoli e che sia giunto il tempo di affrontare, nella formazione dei giovani europei, questioni di identità e di storia più stringenti; la letteratura quale campo delle emozioni, degli ideali e della critica appare uno dei terreni più significativi" [Online] [Cit. 28.04.2017], disponibile su: <http://storico.cidi.it/newsletter/download/Canone-letteratura-europea.pdf>

16 giugno 2007) Roberto Antonelli ribadisce che la funzione della letteratura e dei canoni (al plurale) nella formazione ideale, emotiva e civile dei giovani europei sarà fondamentale:

“Il canone esiste, insomma, si voglia o non si voglia: il problema è se subirlo o usarlo, e per quali fini usarlo. Noi intendiamo usarlo per imporre al dibattito culturale e istituzionale un tema a nostro avviso fondamentale per il futuro dell’Europa: ruolo e funzione della letteratura e dei canoni (al plurale) nella formazione ideale, emotiva e civile dei giovani europei”<sup>5</sup>

Nel mio contributo mi riferisco in particolar modo al testo dello scrittore non troppo lontano nel tempo, Tommaso Landolfi (1908-1979), che peraltro non è certo entrato nel canone dei classici. Comunque, i suoi testi rappresentativi suscitano le emozioni forti e costituiscono un patrimonio dell’umanità.

Landolfi viene considerato uno degli scrittori italiani di maggior rilievo del Novecento, poeta, magnifico traduttore dal russo e da altre lingue, si misura efficacemente con tutti i generi, spaziando indifferentemente dal romanzo al racconto, dall’elzeviro alla poesia, dal saggio alla favola, dalla traduzione alla pièce teatrale, dimostrando una perizia tecnica senza paragone. Si ha l’impressione che l’autore voglia piegare qualsiasi genere alle sue personali esigenze creative, mascherando, più che esibendo, un autobiografismo sempre tenuto sopra le righe. La sua opera costituisce una sorta di “diario perpetuo”, come emblematicamente intitolerà alcuni tardi contributi memorialistici apparsi sul “Corriere della Sera”.

Landolfi è uno scrittore che ha la dote di catturare l’attenzione del lettore con innegabile valore dei suoi testi. Il suo testo di riferimento imprescindibile per la letteratura italiana, prova allegorica sulla dignità delle creature e sulla loro accettazione per quello che sono, ovvero il lungo racconto *Le due zittelle*<sup>6</sup> di straordinario fascino, parla proprio di questo: l’insofferenza nel nome della religione ipocrita, esteriore, falsa, bigotta.<sup>7</sup> Alla stesura del lungo racconto-romanzo *Le due zittelle*<sup>8</sup> (uscito nel 1945 a puntate su “Il Mondo”) Landolfi attende a Pico (un piccolo paesino natale dello

<sup>5</sup> [Online] [Cit. 02.05.2017], disponibile su: [http://www.insulaeuropea.eu/letture/rantonelli\\_letteratura.html](http://www.insulaeuropea.eu/letture/rantonelli_letteratura.html).

<sup>6</sup> Anticipato sulle pagine di “Il Mondo” (in sei numeri dal settembre al novembre del 1945), e ora disponibile anche presso Adelphi (Milano, 1992), il racconto-romanzo fu stampato da Bompiani a Milano nel 1946, prima di ricomparire, tra i titoli del catalogo di Vallecchi, nel 1958 (in una con *Ottavio di Saint-Vincent*) e nel 1961 (in *Racconti*). A distanza di parecchi anni, nel 1985, fu riproposto dallo Studio Editoriale di Milano. (Cfr. Landolfi 1991, 389-431).

<sup>7</sup> E il bigottismo cieco è presente anche nel campo della definizione del medesimo canone letterario. A tal proposito suggerisce Arcangeli (2012, 22): “Cancellare la memoria dei classici o adulterarli in nome di un radicalismo bigotto, per il quale una letteratura che non abbia uno scopo sociale edificante o non aiuti a diventare cittadini esemplari è senz’altro immorale, significa rinunciare al confronto con il tempo trascorso; conservare il passato nella sua integrità aiuta invece a saperlo giudicare.” Landolfi esprime la profonda intolleranza per l’ambiente piccolo-borghese. Due anziane e devote “zittelle”, Lilla e Nena, sono sprofondate nella più tetra e “muffosa” provincia italiana.

<sup>8</sup> La pubblicazione del 1946 contiene la nota finale relativa allo scambio quantitativo di consonanti: “Ma la ragione che mi indusse a riportare questo appunto è soprattutto il desiderio di giustificare la forma “scimia” da me adottata invece della più comune. Onde, per compenso forse, mi venne l’altra di “zittella”; per compenso e quasi (direi) “zittella” potesse esser diminutivo di *zitta*, anziché di *zita*.” (Landolfi 1992, 103).

scrittore, nell'attuale provincia di Frosinone) dalla fine del 1942 a marzo del 1943<sup>9</sup>.

Le strade percorse dai personaggi del racconto sono vicoli morti, la città, il quartiere e anche l'aria sono scuoranti. Le due benestanti zitelle di provincia sono Lilla e Nena, anziane sorelle, unicamente dedite a monotone riunioni con i pochi conoscenti e alle varie pratiche religiose. Il loro appartamento non è povero, ma angusto e triste nel suo inutile decoro, col salotto buono chiuso a chiave e le fodere di tela alle poltrone. La parola prigionie scritta a proposito del giardino che separa il cortile delle sorelle dal monastero non è casuale. Lilla e Nena vivono segregate, non diversamente dalle suore, vittime prima della vecchia e capricciosa madre, poi, quando la madre muore, vittime della loro stessa inclinazione alla prigionia. Nel secondo capitolo Landolfi sembra concentrare tutta la sua attenzione sul personaggio della madre, raccontando i suoi capricci di malata immaginaria e il lettore disorientato chiede dove va quella scrittura tanto calma da risultare inquietante.

Di sorpresa, subito dopo la morte della madre, entra in scena la scimmia Tombo, il vero protagonista del libro (il personaggio-chiave) che vive con le sorelle, la vecchia signora Marietta e la serva Bellonia:

“Su questo teschio, impazzita per la presenza del cadavere e calata a furia di sull'armadio, venne un momento a chinare il proprio viso difforme, con mugolii strazianti, la scimia. Che, annunciata peraltro, entra qui la prima volta in scena quantunque sia il vero protagonista, anzi l'eroe di questo racconto.” (Landolfi 1992, 26).

Nella vuota esistenza di due sorelle c'è un solo affetto, quello per la scimmia Tombo, “l'unico maschio di casa, anche se debitamente castrato”, una “creatura misteriosa”, l'unico essere diverso della casa (un maschio che, benché chiuso dentro una gabbia, ha conosciuto la libertà). Le sorelle l'hanno ricevuto in dono, anni prima, da un loro fratello marinaio morto in terra lontana:

“Era questo fratello appunto che, di ritorno da uno dei suoi viaggi, aveva portata al paese la scimietta, appena strappata al seno della madre. Egli morì poi in terra straniera, e le sorelle, che su di lui avevano a poco a poco concentrato tutto l'affetto di che erano capaci, non poco certo, e a lui soltanto votati i palpiti del loro cuore femminile, questo affetto versarono sull'animale. Esso ormai doveva loro essere doppiamente e triplicemente caro. È costume degli uomini tenere se possibile in gabbia l'oggetto del proprio amore.” (ivi, 29).

Un giorno, da un convento vicino, cominciano ad arrivare lamentele: secondo ciò che dicono le monache, Tombo, nottetempo, dopo aver aperto la gabbia ed essersi liberato della catenella che lo vincola ad essa, si introdurrebbe nella cappella del monastero, mangiando delle ostie consacrate e, insomma, commettendo atti sacrileghi (mima i gesti di un prete durante la messa). Si giunge in breve ad una decisione: Nena,

<sup>9</sup> Per consegnare il racconto *Le due zitelle* all'editore parte da Pico per Firenze, e qui “dalle 7 del mattino del 23 giugno (prelevato dalla sua stanza in piazza Santa Croce) alle 20 del 26 luglio, è rinchiuso nel carcere delle Murate quale detenuto politico (era stato segnalato per via dei discorsi di chiara marca antifascista tenuti ai tavoli delle *Giubbe Rosse*)”. (Bo, in Landolfi 1991, XLVIII).

una delle due zittelle, si nasconderà assieme a una monaca in un angolo della cappella, e scoprirà la colpevolezza della sua amata bestiola.

Per un sadico risvolto dello stesso amore, come afferma Bernabò Secchi (1978, 52), “una crudele sorte sarà riservata da loro (ma specialmente da Nena, la più anziana e brutta delle due) alla malcapitata bestia, resasi colpevole di avere ripetutamente divorato delle ostie consacrate e di aver osato mimare la messa in una vicina chiesa”<sup>10</sup>:

“E la cosa orribile ebbe principio. Tombo s’accosto con decisione al ciborio e l’apri bruscamente, sbatacchiando il portello. Restato un attimo a guardar dentro di traverso, come una gallina, vi affondò il solito braccio e ne trasse per due volte una manata di ostie consacrate, che rapidamente divorò. [...] Tombo, divorate le ostie consacrate, fece un giro o due in atto grottesco sul limite del piano, quasi si aspettasse gli applausi d’un pubblico dopo il suo esercizio. [...] Poi, levatesi in moto brusco, brandì con una sorta di foia l’ampolla e ne leccò l’orifizio; subito dopo vi si attaccava e beveva il sacro vino rimasto fino all’ultima gocciola. [...]” (Landolfi 1992, 56-58).

“Venne al sacro calice, che prese mantenendosi di spalle al luogo pei fedeli, guardando ossia il ciborio; lo elevò; lo riposò; fece un mezzo giro su se stesso, allargò le braccia, ma senza troppo discostare i gomiti dal corpo, colle palme aperte; si rigirò di nuovo verso il sacro calice, di nuovo lo elevò... Le due donne per un momento non capirono, si rifiutarono di capire... Lettore, non ne ho colpa: Tombo diceva messa. Esso ormai divorò bestialmente l’ostia consacrata e bevve il sacro vino. E qui una nuova esitazione mi prende. Non so s’io abbia il diritto di dire ognicosa e di turbare fino a tal punto le anime bennate; ma infine m’è forza riferire l’ultimo abominio di quella abominosa notte. Colto da improvvisa necessità, Tombo lasciò cadere il sacro calice e ruzzolar pel piano; e, contro uno spigolo del tabernacolo... devo pur dirlo in qualche modo, scompisciò l’altare.” (ivi, 59-60).

Quando Tombo viene scoperto, Nena sentenza che questo comportamento “sacrilego” va punito con la morte, mentre Lilla è più indulgente. Ma Landolfi introduce altri due personaggi. Il destino della “scimia blasfema” viene affidato al giudizio di due religiosi - il vecchio monsignor Tostini e il giovane padre Alessio - che fanno una

<sup>10</sup> In una nota finale al racconto Landolfi sottolinea che l’avvenimento deriva dal fatto di cronaca realmente accaduto: “Trovo fra le mie carte questo frettoloso appunto di mano femminile; che, come può testimoniare l’illustre Giansiro Ferrata di Milano, non è una volgare contraffazione. «La [aggiunto] scimia si toglie il collare apre la gabbia si arrampica da una grondaia entra da una vetrata in una cappella delle monache (che confinano con il giardino), mangiava le ostie e beveva il vino che trovava sul [sic] altare, poi ritornava nella gabbia e si metteva il collare [...] le monache molto spaventate vedendo entrare un essere dalla finestra hanno gridato e fatto un gran tafferuglio. Poi visto che era una scimia hanno fatto un’inchiesta nel vicinato - finalmente saputo che il padrone era il dottor X andarono a lagnarsi con lui. Il quale giurò che la scimia era sempre stata legata e chiusa come tutt’ora [sic] potevano constatare le monache stesse. Infatti la scimia era così furba che sceglieva il momento opportuno che nessuno la vedeva [poco chiaro; o: vedesse]. Da quel momento si seppe che i biscotti che mancavano sempre alla padrona, erano regolarmente... [indec.; forse: rubati] dalla scimia». [Linea trasversale sul foglio; più sotto: donna imbalsamata. Ma questo secondo appunto è privo forse di relazione col primo.]” (Landolfi 1992, 102). G. Ferrata, nato a Milano il 28 gennaio 1907, è stato un critico letterario e scrittore italiano, coetaneo di Landolfi.

disputa di carattere teologico-dottrinale che deborda, in uno scontro che supera i confini della semplice questione.

Monsignor Tostini - nonostante la comprensione ostentativa verso tutti i peccatori - sostiene che la “scimia”, in quanto animale, meriterebbe una certa indulgenza ma Tombo ha senza dubbio commesso un grave peccato che non può essere assolto perché l’assoluzione prevede un pentimento e impone una penitenza che l’animale non è in grado di fare, quindi, senza possibilità di assoluzione rimane la condanna. Padre Alessio, messa da parte la sua iniziale timidezza, controbatte affermando che l’animale va assolto perché le bestie sono inconsapevoli e non possono commettere peccati in quanto la nozione di peccato l’hanno inventata gli uomini:

“Sì, ma...” ridisse padre Alessio, prendendo coraggio a mano a mano che aumentava la sua irritazione. “Ma una scimia che cosa ha a che vedere con tutto questo? La vostra, voglio dire nostra, morale, andrà bene semmai per gli uomini, non per gli animali. Gli animali non hanno il... nostro famoso libero arbitrio”. (ivi, 73).

Ma per tutti gli altri, monsignor Tostini e le tre donne, Tombo è abbastanza umano da essere colpevole, non abbastanza da essere redento. È una povera bestia infantile, ma è anche “il sogno imprecisa e irrealizzabile di maternità per Lilla e l’immaginario di una fisicità continuamente negata per Nenna.”(Anedda 2009, 185). Su Tombo si divaricano i desideri e si proiettano le nevrosi delle due sorelle:

“Alessio si è messo ad urlare: «E adesso sacrificate quella povera creatura, la scimia, sacrificate me, sacrificate, come avete sempre fatto, il mondo intero di Dio a... Vendicatevi. Vendicatevi della vostra vergogna, della vostra ridicola impotenza, del vostro astio, della vostra rabbia; vendicatevi d’esser vili, di non aver saputo vivere, d’esser corrotti. Vendicatevi, voi, di non essere stata scelta da un uomo, con cui avreste potuto abbandonarvi ai più sozzi piaceri. Ma l’amore, quello verecondo che Dio fa nascere fra gli uomini, vi è invisibile, e per questo nessuno vi ha scelta; e per questo anche, voi, abbiamente invidia, avete impedito che vostra sorella godesse a sentirsi stretta fra le braccia d’un uomo, a sentire sulle sue labbra...»” (Landolfi 1992, 89).

Il povero Tombo viene ucciso da Nenna “la vera erede del gretto moralismo e del meschino egoismo della vecchia madre” (Trama 2006, 134), con uno spillone, nonostante la timida opposizione della sorella Lilla e poi sistemato in una cassetta “foderata di zinco come quelle dei cristiani” (Landolfi 1992, 97) e seppellito in un angolo del giardino.

“E neppur fu cosa d’un momento, e Tombo sentì fin troppo di morire. Nena, reggendo la sua arma dietro la schiena, s’era avvicinata, e anche lei lo vezzeggiava e lo accarezzava colla mano libera. Poi si fece un rapido segno di croce; lo accarezzò ancora, tenendogli in pari tempo ferme le gambe - alle braccia pensava Bellonia. E d’un tratto vibrò il colpo. Ma, come si poteva del resto immaginare, lo spillone non seguì la via voluta: esso penetrò un poco più in alto o più in basso del cuore, o incontrò una costola. Convenne ripetere il colpo una, due, tre volte. S’era fatto un silenzio di tomba, che fu lacerato da un grido isterico di Lilla, una

frase urlata precipitosamente, quasi fosse un'unica parola: «mi pare di uccidere nostro fratello!»» (ivi, 96-97).

Don Alessio cerca di illuminare il significato della reazione delle sorelle e in particolare di Nena e la spiega come una sadica reazione ad una mancanza d'amore che ha assunto un aspetto patologico. Tommaso Landolfi, con questa prova allegorica, propone una riflessione sul "perdurare del rigime inquisitorio" che non ha rispetto della dignità degli esseri del creato accettandoli per quello che sono: creature al di là del bene e del male.

Con *Le due zittelle* comincia la seconda tappa di Landolfi che Carlino (1998, 61) caratterizza come "un assembramento poco pacifico di generi" e aggiunge: "vi si realizza, infatti, un dissonante, demistificante concentrato di forme, e di generi, che sarà lasciato in eredità alle opere immediatamente a venire." (ivi, 66).

Nel risvolto di copertina dell'edizione originale del racconto (che Landolfi ha sempre considerato il suo miglior racconto) figura una nota critica, non firmata ma di Eugenio Montale, in cui si legge tra l'altro: "[...] nessuno vorrà negare che per varietà di toni, nerbo e scioltezza di plessi stilistici e travolgente pathos intellettuale il libro del Landolfi esca dai facili schemi del genere narrativo e si ponga sul piano dell'arte più ardua, su quello dei maggiori «incubi» psicologici e morali della moderna letteratura europea". Il bestiario di Landolfi è ricco di significati e anche la "La scimia" è un surrogato per eludere il posto di blocco tra l'inconscio e la coscienza (l'animale è anche il sogno di maternità per Lilla e per Nenna lo strumento della vendetta di una rabbia, di un rancore, di una incapacità di vivere).

Landolfi è un personaggio dostoevskiano soprattutto nella passione per l'eccesso, che riprende le riflessioni di grande impegno. E la figura di padre Alessio sembra apparentarsi a "l'idiota" (il principe Myškyn nell'*Idiota* di Dostoevskij) che, stracciando il velo delle apparenze e delle convenzioni, dice una verità assoluta, e inaccettabile per i suoi interlocutori. Il prete Alessio prima fa l'avvocato difensore di Tombo e predica l'amore universale, poi scivola a grado a grado verso l'agnosticismo, il nichilismo, l'ateismo – è sull'orlo di una crisi di nervi, e alla fine del dibattito con monsignor Tostini mostra i denti agli interlocutori e contraddice alla virtù teologale della carità (cfr. Carlino 1998, 69).

Il racconto riprende le riflessioni di grande impegno dei personaggi di Dostoevskij, per esempio di Alëša e di Ivan dei *Fratelli Karamazov*<sup>11</sup>, ma anche di Anton Čechov. Merd'ajev, il personaggio chiave del racconto *La lettura. Racconto di un vecchio passero (1884)*, tradotto da Landolfi e pubblicato nella lingua italiana nel 1948. Merd'ajev è un ingenuo impiegato al quale il capo-ufficio impone la lettura del romanzo *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas (padre), ma senza le dovute spiegazioni per cui vengono messe alla prova le sue consolidate convinzioni morali portandolo alla disperazione, perché non capisce nulla. La conclusione è sarcastica: perde peso, inizia a bere e dopo due mesi di lettura impazzisce e getta un bambino nel pozzo. Non leggerà mai più. Čechov denuncia il fatto che non si può obbligare

<sup>11</sup> Ivan cresce chiuso in sé stesso, intelligente, scettico seppur assetato di fede. Alessio o Aleksej è diverso. Entra in un monastero per fuggire dalla malizia umana. Di carattere leale cerca la verità nella fede e per essa è disposto a sacrificare ogni cosa.

una persona a leggere senza un'adeguata preparazione culturale e funzionale, perché questa imposizione crea una totale repulsione del malcapitato verso i libri. Scrive Cechov: "Alla vista d'un libro trema" perché leggere si configura in lui come un gesto blasfemo.

Il carattere del testo landolfiano è contraddittorio e aperto, basato sullo scontro tra due principi opposti: quello della concentrazione espressiva e dell'ordine narrativo e quello della dispersione di quest'ordine, attraverso la divagazione e l'incongruenza. Un testo che gioca con la propria forma, l'elude e la scompone senza tuttavia giungere mai a una scelta, a una conclusione. Tommaso Landolfi è uno scrittore che dice una cosa ma suggerisce un'altra<sup>12</sup>. Si tratta della doppiezza di Landolfi, narratore a due livelli, uno dei quali è irrimediabilmente oscuro e impenetrabile. Nel combattimento tra il chiaro e l'oscuro, tra la volontà di farsi capire e quella di puntare sull'indecifrabile, Landolfi si è scelto una terza via: tutta la chiarezza al servizio del massimo di procurata oscurità, o meglio occultamento:

"Tombo dunque poteva aver osservato il cerimoniale di dietro alla rosta, essendosi per avventura attardato fuori; finché una bella notte gli era venuta la fantasia di imitare quegli officianti. E fu la sua prima e ultima prova. Ma torno a ripetere che non pretendo, del resto, spiegar nulla di questa oscura storia." (Landolfi 1992, 60-61).

Le storie possono intrattenere, insegnare, motivare, tramandare saggezza, farci sognare, esplorare nuove idee, farci condividere esperienze. Alcune forme di storie tradizionali, leggende, miti e storie religiose hanno una profonda risonanza simbolica e sanno catturare qualcosa di essenziale sull'esperienza umana. Rappresentano i temi che ricorrono nelle culture di tutto il mondo. Lo psicologo Carl Jung diceva che le storie archetipiche hanno un profondo effetto sulla nostra mente inconscia e che esiste una coscienza collettiva di una particolare cultura o dell'intera razza umana. Per concludere, riporto il commento di Idolina Landolfi, scrittrice, traduttrice e critica letteraria, figlia dello scrittore e principale curatrice delle sue opere: "Il fatto è che Landolfi ha infinite vie per colpire al cuore il suo lettore, sia pure il meno avvertito; e la sua pagina, trattando, come fa, di tematiche universali, è davvero al di sopra di tempi e mode." (1996, XII). Ripresentare la questione del canone significa dunque ripresentare anche la questione dell'identità culturale non solo di un popolo ma di una civiltà, dell'intera razza umana e come afferma Casadei (2011, 26) il canone dovrebbe servire "per essere più liberi e consapevoli nelle scelte, per formare una capacità critica, non certo per vincolare o limitare. In altri termini, posso dire liberamente se preferisco Dante o Petrarca ma primal li devo leggere bene;".

---

<sup>12</sup> Scrive Idolina Landolfi (1996, XII): "Landolfi era ritenuto dalla critica, all'unanimità, uno dei maggiori del Novecento, [...]ma considerato dai suoi stessi editori un autore di difficile comprensione".

## Bibliografia

- Anedda, Antonella. 2009. *Le due zittelle*, in Andrea Cortellessa (a cura di), In *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*. Torino: Nino Aragno Editore, pp.183-187.
- Antonelli Roberto. *La letteratura europea, ieri, oggi, domani*. Università di Roma “La Sapienza”. [Online] [Cit. 02.05.2017], disponibile su: [http://www.insulaeuropea.eu/letture/rantonelli\\_letteratura.html](http://www.insulaeuropea.eu/letture/rantonelli_letteratura.html).
- Arcangeli, Massimo. 2012. *Il canone letterario. Un equivoco o un bluff?* In *LId'O: lingua italiana d'oggi*. VIII-2011. Roma: Bulzoni Editore, pp.13–23.
- Bloom, Harold. 1996. *Il canone occidentale*. Milano: Bompiani.
- Bernabò Secchi, Graziella. 1978. *Invito alla lettura di Tommaso Landolfi*. Milano: Mursia.
- Bo, Carlo. 1991. *Prefazione “La scommessa di Landolfi”*, in Tommaso Landolfi, In *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.
- Carlino, Marcello. 1998. *Landolfi e il fantastico*. Roma: Lithos.
- Casadei, Alberto. 2011. “Ne parliamo con”, in *LId'O: lingua italiana d'oggi*. VIII-2011, p. 26.
- Čechov, Anton. 1962. Četba, in *Okamžiky*. Praha: Mladá fronta. (trad. in italiano da Tommaso Landolfi: *La lettura. Racconto di un vecchio passero*, 1948).
- Landolfi, Idolina. 1996. *Le parole sangue di Tommaso Landolfi*, in Idolina Landolfi (a cura di), In *Le lunazioni del cuore*. Saggi su Tommaso Landolfi. Firenze: La Nuova Italia.
- Landolfi, Tommaso. 1991. *LA BIERE DU PECHEUR*, in Idolina Landolfi (a cura di), In *Opere I (1937-1959)*. Milano: Rizzoli.
- Landolfi, Tommaso. 1991. *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione “La scommessa di Landolfi” di Carlo Bo. Milano: Rizzoli.
- Landolfi, Tommaso. 1992. *Le due zittelle*. Milano: Adelphi.
- Luperini, Romano. 1998. “Due nozioni di canone”, in *Allegoria*, pp. 29-30.
- Trama, Paolo. 2006. *Animali e fantasmi della scrittura*. Roma: Salerno Editrice.
- Università e scuola per un canone della letteratura europea (maggio 2010- aprile 2012) [Online] [Cit. 02.04.2017], disponibile su: <http://storico.cidid.it/newsletter/download/Canone-letteratura-europea.pdf>.

Maria Chiara MORIGHI  
(Università di Siena)

**“Non esiste un’unanimità più perfetta di quella del silenzio.” (Svevo 2006, 399): dalle lettere di Svevo la prospettiva di un escluso**

**Abstract:** (*«There is no unanimity more perfect than silence.»* (Svevo 2006, 399). **The viewpoint of the excluded, as it emerges from the letters of Italo Svevo**) The purpose of this speech is to analyze the viewpoint of an author who initially was excluded from the canon: Italo Svevo. Discovered late in his life and introduced to the public by three French critics, Svevo suffered deeply because of his marginality with respect to his contemporaries in Italian literary society; only after exhausting debates was he accepted among its ranks. After all, how could a novelist born between «Fogazzaro’s agonizing mystic-heroic novel» and the «sumptuous misunderstanding of d’Annunzio» be accepted? There was no chance of him being acknowledged, not even by the large group of «late purists, unsuccessful Manzoni followers, “spiritualists” with no taste» (Montale 1925): evidently, it wasn’t the right moment, and his writings could not be appreciated. The writer’s correspondence provides precious material, although often neglected, that can help rebuild the private backstage of Svevo’s controversial luck (thoroughly analyzed in its public sphere, but not as deeply in the strictly private sphere). This material unravels along the “Svevo case” and reveals how the author felt about the critics’ harsh comments and about his exclusion from the literary world. Montale, Prezzolini, Ferrieri, M.A. Comnène are among the main recipients of Svevo’s bitter confessions who continuously sought for the legitimacy and recognition of his writings, which instead were surrounded by silence, «the most effective form of Italian criticism.» (Svevo 1985, 835).

**Keywords:** Svevo; correspondence; exclusion; Canon; critics.

**Riassunto:** Questo intervento si propone di analizzare il punto di vista di chi dal canone è stato inizialmente escluso: Italo Svevo. Scoperto soltanto negli ultimissimi anni della sua vita e presentato al pubblico da tre critici francesi, lo scrittore triestino ha profondamente sofferto la sua condizione di marginalità rispetto alla società letteraria italiana del tempo, che solo dopo estenuanti polemiche lo ha ammesso tra le sue fila. Come avrebbe potuto, d’altronde, essere accolto un romanziere nato tra “l’agonizzare del romanzo mistico-eroico di Fogazzaro” e il “suntuoso equivoco dannunziano.”? Nessuna possibilità di riconoscimento nemmeno dalla lunga schiera di “puristi in ritardo, manzoniani falliti, “spiritualisti” senza gusto” (Montale 1925): i tempi, evidentemente, non erano ancora maturi perché la sua opera potesse essere apprezzata. La corrispondenza dello scrittore costituisce un materiale prezioso e spesso trascurato ma assai utile nella ricostruzione del retroscena squisitamente privato della controversa fortuna dell’autore (nota nella sua declinazione pubblica, meno in quella strettamente confidenziale). Tale strumento scorre parallelo al *caso Svevo* e rivela come lo scrittore visse i giudizi taglienti dei critici e con quale consapevolezza affrontò la propria esclusione dal mondo delle lettere. Montale, Prezzolini, Ferrieri, M.A. Comnène tra i principali destinatari dell’amara confessione di chi ha a lungo cercato una legittimazione e il riconoscimento della propria opera, rimasta però nel silenzio, “la più efficace forma di critica italiana.” (Svevo 1985, 835).

**Parole-Chiave:** Svevo; epistolario; esclusione; canone; critica.

“Il posto che non gli era concesso nella repubblica delle lettere, egli lo pretendeva e lo occupava, quasi segretamente, ma non perciò con meno diritto o con restrizioni.” (Svevo 2004a, 218)

Sebbene sia possibile definire il concetto di canone culturale in una discreta molteplicità di modi, è indubbio che la nozione coinvolge sempre due differenti funzioni:

una di tipo conservativo – quella cioè predisposta alla formazione di una “grammatica culturale per interpretare l’esperienza.” (Altieri in Ceserani 1998, 63) – e un’altra di tipo normativo. Per individuare i motivi del successo o dell’insuccesso di un autore bisogna necessariamente tener conto di questi aspetti. Si tratta di una questione assai delicata, dal momento che ogni opera letteraria instaura un dialogo tra istanze differenti, nei confronti delle quali può porsi o in maniera problematica o tentando di inserirsi nelle linee direttive già tracciate, che ne legittimino così la presenza. Quando ci si propone di ripercorrere la fortuna di un autore presso i suoi contemporanei può essere utile tenere conto anche di un’ulteriore prospettiva, vale a dire quella dello scrittore stesso, al fine di valutare il suo grado di consapevolezza rispetto al proprio ruolo all’interno di una comunità letteraria, una volta che sia stato da questa accolto o, al contrario, respinto.

In questo mio intervento propongo uno sguardo trasversale sul *caso Svevo*, trattandolo solo marginalmente da un punto di vista storico-letterario (la vicenda è sin troppo nota) ma ripercorrendolo dalla prospettiva dell’autore. La peculiarità di una vicenda biografica ed editoriale come quella dello scrittore triestino induce ad interrogarsi su come quest’ultimo affrontò l’altalenante giudizio critico elaborato dai suoi contemporanei, che inizialmente ne accolsero l’opera in un silenzio pressoché totale, per poi farne l’oggetto di cocenti ed accese polemiche da una parte (specie sul fronte italiano) e di ammirazione incondizionata dall’altra (soprattutto dal versante francese). La corrispondenza epistolare rappresenta uno strumento prezioso per la ricostruzione di queste dinamiche che altri mezzi non renderebbero altrettanto puntuale, configurandosi come l’espressione di una perfetta convergenza di lato pubblico e privato. Specie negli anni della fantomatica scoperta, Svevo affida alla missiva la propria riflessione sulle vicende che lo vedono protagonista di un dibattito intenso e vibrante, che infuoca le pagine delle principali riviste culturali del momento e che assume una declinazione squisitamente confidenziale nei colloqui che egli intesse con i suoi interlocutori.

Per mancanza di tempo non mi soffermerò sui caratteri e le strutture dell’epistolario sveviano, *corpus* assai nutrito di lettere che l’autore invia, fino al 1922, prevalentemente alla moglie Livia Veneziani, per poi – in seguito alla pubblicazione de *La coscienza di Zeno* – destinare ad una nutrita schiera di intellettuali, italiani e non solo.

Anche se in questi dialoghi non si accenna mai esplicitamente al concetto di *canone* è evidente che esso è virtualmente sempre presente all’attenzione degli scriventi, ogniqualvolta Svevo e i suoi interlocutori discutono sulle dinamiche culturali a loro contemporanee e sul ruolo ricoperto dalla critica e dal pubblico nelle scelte di determinati orientamenti letterari, che possono definirsi in un certo senso espressioni di quel canone più o meno taciuto ed esplicitato. La reazione dello scrittore di fronte a questi processi è un dato forse non indispensabile, ma che certo ne arricchisce la fisionomia perché un autore, oltre che essere un personaggio pubblico che si espone e si presenta ai suoi contemporanei con l’intenzione di entrare a far parte della “memoria selettiva di una intera comunità” (Luperini 1999, 8), è prima di tutto un individuo con delle aspettative e con una variabile capacità di adattamento agli eventi.

Con una frase alquanto sarcastica ma decisamente espressiva Svevo riassume la propria condizione di letterato escluso in una lettera rivolta alla moglie Livia: “Perché hai tanta paura che gli *altri* leggano i tuoi scritti? Non capisco! Io che ho pubblicato romanzi so che gli *altri* sono molto discreti.” (Svevo 1985, 343). Siamo nel 1903; appena un

anno prima l'autore aveva confessato nel *Diario* di aver definitivamente “eliminata [...] quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura.” (Svevo 2004a, 736). Questa tanto estrema quanto radicale scelta viene attribuita in più occasioni proprio al “silenzio sepolcrale” (Svevo 2004b, 894) con il quale il pubblico e la critica avevano accolto i romanzi della giovinezza. In una delle prime lettere che Svevo indirizza a Prezzolini in modo analogo egli riferisce: “Umberto Veruda [...] mi diceva trent'anni or sono: “Tu sei originale perché nessuno ti legò”. Ma poi il poco che produssi nel corso di una vita tanto lunga, fu fatto sempre nei ritagli di tempo. E c'è di più: Dopo il fiasco assoluto di *Senilità* [...] io gettai la penna alle ortiche...religiosamente.” (Svevo 1985, 771).

È indubbio che le prime pubblicazioni fossero passate quasi inosservate, al di là di qualche sporadico studio uscito su alcune riviste del tempo.

La situazione inizia leggermente a cambiare quando Svevo si propone al pubblico con *La coscienza di Zeno*. Questo evento costituisce per lo scrittore un'occasione per riflettere complessivamente su tutta la sua opera letteraria e sul silenzio con il quale questa era stata accolta. In una lettera a Ferdinando Pasini, autore di un articolo dedicato proprio all'ultimo romanzo sveviano<sup>1</sup>, il triestino così ripercorre la propria vicenda editoriale: “Egregio signor Professore, grazie per la Sua bella recensione. Le confesso in piena fiducia (non lo direi a tutti) che l'insuccesso imperversava minaccioso nel mio vecchio organismo. Glielo dico solo per farLe sapere di quale importanza sia stato per me il Suo articolo. Venendo da una persona come Lei, una manifestazione d'interessamento simile all'opera mia, m'assolve del delitto di presunzione di aver pubblicato. [...]. Resto fermo nella mia idea acquisita con lunga, dolorosa meditazione che scrivere a questo mondo bisogna ma che pubblicare non occorre, però è grande il sollievo di sentirsi assolto dei trascorsi passati e lo debbo a Lei!” (Svevo 1985, 754).

Come è noto, fu James Joyce a segnalare l'opera di Svevo, timidamente confessatosi scrittore, ai tre critici francesi che con i loro interventi determineranno la fortuna di quei “volumi dimenticati” (Veneziani 1976, 84): Valery Larbaud, Benjamin Crémieux e Marie Anne Comnène. Non bisogna naturalmente trascurare il ruolo che nella vicenda hanno avuto alcuni intellettuali italiani, Prezzolini e Montale su tutti: pertanto è proprio su queste corrispondenze e su questi due fronti – quello italiano e quello francese – che concentrerò la mia attenzione. Insistere sulle due differenti prospettive permette allo stesso tempo di tratteggiare le coordinate sulle quali i due sistemi culturali erano articolati, vale a dire quei modelli strutturali e strutturanti sedimentati nelle rispettive società intellettuali e che permisero all'opera di Svevo di dialogare in maniera fruttuosa e costruttiva con il canone francese, scontrandosi al contrario con l'autorità e i precetti di quello italiano.

Il primo intellettuale di rilievo a mettersi in contatto con Svevo in seguito alla lettura della *Coscienza* è proprio Larbaud, tramite una missiva dell'11 gennaio 1925. Sin da subito il critico francese, rimasto profondamente colpito dalla produzione dello scrittore triestino, si dimostra disposto ad impegnarsi nella diffusione del romanzo consigliatogli da Joyce. Egli comunica all'autore l'intenzione di introdurre presso il pubblico d'Oltralpe i suoi scritti proponendone traduzioni e studi critici, supportato dall'aiuto del collega Crémieux e della moglie di questi, Marie Anne Comnène,

<sup>1</sup> Si fa riferimento ad una recensione uscita su «La Liberté» il 10 agosto 1924.

prevedendo un successo dirompente. Abituato ormai al silenzio con il quale la sua opera era stata sino a quel momento accolta, Svevo si rivela del tutto impreparato a tanta inattesa considerazione. Tale aspetto traspare sin dalle prime lettere che invia all'interlocutore francese, in cui le espressioni di gratitudine sono smisurate e comunicate in maniera decisamente appassionata<sup>2</sup>.

Una volta fattosi conoscere ai critici francesi attraverso *La coscienza di Zeno*, era necessario che Svevo presentasse la propria attività letteraria nella sua interezza. Con queste parole egli la ripercorre, in una lettera a Larbaud del 15 gennaio 1925: "Io scrissi due altri romanzi fra i 25 e 30 anni fa. Non si trovano più in commercio. [...] Ambedue le edizioni sono esaurite ma nessuno sente il bisogno di una ristampa ed io (specie per quel che riguarda *Una vita*) meno degli altri. *Senilità* piacque molti anni or sono al Joyce ed è curioso che mentre *Una vita* trovò in Italia qualche critico benevolo (e un ammiratore in Germania, Paul Heyse) *Senilità* non piacque che al Joyce. *Mai* nessun altro se ne occupò." (Svevo 1978, 49).

Sarà Montale il primo, sul fronte italiano, a riconoscere la grandezza dei libri dell'autore triestino, mettendo immediatamente in luce la loro "nervosa modernità" (Montale 1926) e sottolineandone l'originalità, decisamente inedita per l'Italia di allora. Come avrebbe potuto essere accolto un romanziere nato tra "l'agonizzare del romanzo mistico-eroico di Fogazzaro" e il "suntuoso equivoco dannunziano"? Nessuna possibilità di riconoscimento nemmeno dalla lunga schiera di "puristi in ritardo, manzoniani falliti, "spiritualisti" senza gusto" (Montale 1925): i tempi, evidentemente, non erano ancora maturi per recepire adeguatamente un'opera di tale portata. I romanzi di Svevo erano infatti piuttosto refrattari a qualsiasi forma di rubricazione e l'esigenza di individuare delle coordinate storico-letterarie in grado di giustificare la loro presenza in un panorama culturale che verso ben altri orizzonti si era indirizzato risulta sin dall'inizio un'operazione difficile.

Svevo era perfettamente cosciente dell'esistenza di un canone dal quale era destinato ad essere rigettato. Tale consapevolezza induce tuttavia l'autore ad assumere un atteggiamento piuttosto ambivalente. Da un lato questa dolorosa esclusione viene vissuta nei termini di un'incomprensione da parte di un pubblico – quello italiano – non adeguatamente preparato a comprenderne l'opera (al contrario di quello francese, molto più sensibile e ricettivo); dall'altro egli riconosce i limiti dei propri romanzi e non si esime dall'esplicitarli agli interlocutori, specie per quanto riguarda *Una vita* e *Senilità*. Così infatti confessa a Larbaud sempre nella lettera del gennaio 1925: "Inviando un romanzo in Francia, a me pare d'inviare vasi a Samo che però dovrebb'essere anche il luogo ove i vasi s'intendono. [...] Certo io non sento che *La Coscienza di Zeno*. Forse perché le altre non piacquero mai abbastanza a nessuno e vi rinunciai e le rinnegai. Bisogna pur sapersi adattare se si vuol vivere. Ritardo volentieri l'invio dei due volumi.

<sup>2</sup> Si tratta di un elemento distintivo di questo iniziale periodo in cui lo scrittore, vedendo come unica possibilità di riscatto l'intervento di pochi critici benevoli, si abbandona a considerazioni smisurate e sentimentali: "Io vivo ancora della Sua lettera. Non la feci vedere a nessuno. Così conserva meglio il suo valore. " dichiara Svevo in una missiva del febbraio 1925 (Svevo 1978, 51) e ancora, non molto tempo dopo: "Io non so come esprimerle la mia riconoscenza per quanto Ella sta facendo per me e per le mie povere cose. La vedo nella solitudine col vecchio libro cui Ella regala vita e luce sacrificando il Suo tempo che potrebbe essere tanto prezioso per l'opera Sua. Grazie." (Svevo 1978, 59).

Che non arrivino a danneggiare il terzo!” (Svevo 1978, 49). La dedizione con la quale gli intellettuali francesi si impegnano per la promozione dello scrittore triestino e la speranza che il loro coinvolgimento possa tradursi in un’attenzione anche da parte della critica italiana inducono l’autore a manifestare la sua assoluta riconoscenza nei confronti di un intervento così prezioso. Così Svevo si esprime in una missiva del 16 marzo 1925 indirizzata a Larbaud: “Se lei sapesse che sconvolgimento hanno prodotto nella mia vita le sue due lettere. Ho riletto *Senilità* e vedo quel libro che mi ero ormai rassegnato a considerare privo di valore, nella luce che gli è prestata dal giudizio che lei ne fa. Ho riletto *Una vita*. James Joyce diceva sempre che nella penna di un uomo c’è un solo romanzo [...] e che nel momento in cui se ne scrivono di più si tratta sempre dello stesso più o meno trasformato. Ma in questo caso il mio solo romanzo sarebbe *Una vita*. Solo che è scritto così male che dovrei rifarlo. E per questo lavoro non so se avrò il tempo e la salute. Le sue due lettere sono arrivate troppo tardi. Ad ogni modo ho un sentimento più intenso della mia vita e del mio passato e la ringrazio.” (Svevo 1978, 53)<sup>3</sup>. Immediatamente l’interesse espresso dai critici francesi porta Svevo a fantasticare un successo che – a questo punto – egli immagina come imminente, vagheggiando la gloria tanto attesa: “Bello sarebbe venir a salutarla da letterato. Arrivare a Parigi e trovare la banda alla stazione!” (Svevo 1978, 110) scrive, pieno di entusiasmo, a Marie Anne Comnène negli ultimi mesi del 1925 o ancora, nello stesso periodo, a Prezzolini: “Sono pieno di speranza di vedermi almeno notato in Italia. Prima ero rassegnato e consentivo col mio silenzio al silenzio altrui. Dopo la pubblicazione della *Coscienza* passai due brutti anni finché non ebbi la fortuna di trovare quei generosi Francesi che veramente mi stupirono con la decisione del loro giudizio.” (Svevo 1985, 769).

Malgrado ciò i toni delle missive non sono sempre così entusiasti e rivelano in realtà uno stato d’animo profondamente turbato, perennemente oscillante tra ansia dell’abbandono e volontà di riscatto, soprattutto nel momento in cui i meccanismi di promozione sembrano incepparsi. Il fatto che ancora dall’Italia non riesca ad individuare segnali incoraggianti, proietta l’autore interamente sul versante francese. Ne consegue che ogni minima manifestazione d’interesse dimostrategli da quei rari intellettuali italiani che dedicano alla sua opera qualche attenzione è immediatamente intercettata dallo scrittore, che non si sottrae dall’esprimere loro la sua piena riconoscenza. Così si rivolge a Prezzolini nel dicembre dello stesso anno: “Il Crémieux potrà dirle come, incantato del giudizio che di me facevano a Parigi, io fossi dolorosamente ansioso di sentire quello che ne avrebbe detto uno scrittore italiano. Eppure prima o poi bisognava passare per di là ed io avevo l’impressione d’essere atteso al varco.” (Svevo 1985, 771). Persino gli amici francesi sono immediatamente messi al corrente ogniqualvolta si prospetta la possibilità che anche in Italia qualcuno si accorga dello scrittore. Scrive infatti Svevo a Marie Anne Comnène, proprio in occasione dei primi contatti con

<sup>3</sup> La missiva è stata da me liberamente tradotta. Questa la versione originale: «Si vous saviez quel bouleversement ont produit dans ma vie vos deux lettres. J’ai relu *Senilità* et je vois le livre que je m’étais résigné à considérer comme nul, dans la lumière qui lui est prêtée par le jugement que vous en faites. J’ai relu *Una Vita*. James Joyce disait toujours que dans la plume d’un homme il y a un seul roman [...] et que lorsque l’on en écrit plusieurs c’est toujours le même plus ou moins transformé. Mais dans ce cas mon seul roman serait *Una Vita*. Seulement il est si mal écrit que je devrais le refaire. Et pour ce travail je ne sais si j’aurai le temps et la santé. Vos deux lettres sont arrivées trop tard. Tout de même j’ai un sentiment plus intense de ma vie et de mon passé et je vous en remercie.».

Prezzolini, nel novembre 1925: “Non Le nascondo la mia soddisfazione per la lettera di Prezzolini. È il primo Italiano di fama che appone la sua firma al giudizio dei miei grandi amici francesi. Ma Le assicuro che dopo la Sua lettera e quella di Larbaud io stavo già benissimo.” (Svevo 1978, 107). Eppure anche il giudizio di Prezzolini, per quanto benevolo, lascia in Svevo una qualche amarezza, che così esprime all’interlocutrice: “Devo confessarle che pur facendo un inchino agli studi e al talento del Prezzolini io gli serbo un po’ di rancore perché in una sua pubblicazione asserì che visto che in Italia la critica mancava del tutto, solo i migliori potevano venire a galla. Inviò all’anonimo disgraziato un altro schiaffo.” (Svevo 1978, 109).

La mediazione francese porta finalmente i suoi frutti e nel febbraio 1926 appaiono le traduzioni di Larbaud e gli articoli di Crémieux su «Le Navire d’Argent» e su «La Fiera Letteraria» che avranno una risonanza straordinaria. In questi termini Svevo commenta gli interventi di Crémieux a Marie Anne Comnène subito dopo l’uscita degli studi a lui dedicati: “È la prima volta che Le scrivo senz’aver da domandare nulla, visto che tutto quello che volevo (e anche di più) già ebbi da Suo marito. L’articolo del «Navire» m’incantò. [...] Adesso in Italia scrivono talvolta delle cose meno lusinghiere sul conto mio e anche di Suo marito. [...] Per tutta risposta rileggo l’articolo del Crémieux. [...] Ma lasciamo stare la critica. Ho un po’ d’amarezza in bocca causa questa letteratura. Ricorda un po’ il sapore che sento quando esamino dei campioni di pittura velenosa sottomarina. Buono che – come Le dissi – ho il contravveleno a disposizione.” (Svevo 1978, 116).

L’orizzonte d’Oltralpe è dunque quello al quale Svevo guarda pieno di un’aspettativa densa di fiducia e di speranza, a volte persuaso dell’impossibilità di un’accoglienza altrettanto calorosa da parte della critica italiana, come risulta evidente da una lettera indirizzata a Crémieux risalente al dicembre 1926: “Talvolta ho dei rimorsi: Arrivo a seccare tanti francesi e lascio tanto in pace gli italiani. Le assicuro che ciò non è patriottismo. In seguito alla Sua prima lettera io scrissi alla «Nuova Antologia» offrendole la mia novella. Non rispose. Allora la mandai a Somarè ch’è l’autore di una rivista che non si pubblica. [...]. Mi vergogno di seccarla tanto.” (Svevo 1978, 83). Un concetto analogo è espresso qualche mese dopo anche all’amico Prezzolini: “Io penso che in Italia non posso arrivare a un successo che attiri su di me l’attenzione dell’estero. L’altro giorno nei «Libri del Giorno», (...) Valentino Piccoli, parlando di D’Annunzio e Mussolini, invita...gli ammiratori di Italo Svevo a ricordare tali due uomini. Come se qualcuno in Italia sapesse trascurarli anche senza di tale invito.” (Svevo 1985, 802).

Tra i più ferventi ammiratori di Svevo troviamo, come già ricordato, Montale, con cui lo scrittore intesse un fitto dialogo epistolare. Questo diviene un mezzo tramite il quale il triestino esprime tutta la sua riconoscenza per gli interventi illuminanti che il giovane amico dedica alla sua opera<sup>4</sup>, ma anche un’occasione per riflettere sulla cultura del tempo, come si evince da quanto espresso in una lettera del 15 marzo 1926, nella quale Svevo commenta un altro studio a lui dedicato e pubblicato questa volta su «Il resto del Carlino»: “L’articolo del Binazzi m’incantò. È più favorevole degli

<sup>4</sup> Svevo indirizza queste sentite parole a Montale in occasione della pubblicazione dei suoi articoli usciti su «L’Esame» e su «Il Quindicinale» tra il novembre del ‘25 e il gennaio del ‘26: “Non Le parlo della mia ammirazione per l’acutezza del Suo studio. A Lei sembrerebbe sempre gratitudine. Io non credo sia falsità la benevolenza a cui quello studio s’intona e che La induce a sorvolare sui difetti dell’opera mia e ad insistere sui suoi pregi” (Svevo 1978, 143).

altri articoli italiani (meno il Suo). Poi m'ammette intero fra gli scrittori italiani ciò che mi fece gran piacere. Una vera carezza. Non m'offendono i biasimi se non sono accompagnati da un rancore che non merito. [...]. Già io penso che oltre a Lei (da cui ebbi già tanto) ci saranno anche altri in Italia che diranno qualche cosa d'interessante sull'opera mia. Finora la critica ha un aspetto tanto buffo che mi dispiace di averla provocata." (Svevo 1978, 155).

Nonostante ciò Svevo stenta ad affermarsi pacificamente nel panorama intellettuale del momento. Motivo di enorme sconforto è l'imprevedibile alternanza di giudizi contrastanti, che ricordano all'autore come la sua sorte sia perennemente appesa ad un filo: "Un giornale inglese [...] in una corrispondenza dall'Italia dice che il chiasso fatto intorno a me s'è già quietato. Mi fanno già morto: Non appena vidi il sol..." (Svevo 1985, 800) dichiara preoccupato all'amico Prezzolini nel luglio del 1926.

In effetti proprio in seguito al lancio francese il mondo intellettuale italiano si divide: da una parte c'è chi ammette una certa ottusità della critica, eccessivamente supina ad una "norma immobile" (Consiglio, 1929) e colpevole di rigettare senza appello espressioni culturali diverse da quelle predominanti; dall'altra c'è chi difende lo statuto dei modelli letterari in auge, valutando l'intervento d'Oltralpe come un'ingerenza ingiustificata e ingiustificabile. Due i punti più discussi della poetica sveviana: *in primis* l'attitudine analitica e la predilezione per quelle che Paul Heyse definisce in una lettera "storie patologiche" (Heyse in Veneziani 1976, 46); in secondo luogo l'impiego di una lingua considerata all'epoca del tutto arbitraria e scorretta. È la critica francese a considerare i romanzi di Svevo come esempi particolarmente riusciti di *roman d'analyse* (sottolineando una contiguità con l'opera proustiana, non da tutti condivisa ma certo immediatamente suggerita dagli intellettuali d'Oltralpe) e ad insistere sull'assoluta unicità del punto di vista sveviano rispetto a quanto offerto dal panorama letterario italiano del momento, ben lontano da quel tipo di sensibilità. Se l'indugio sull'analisi dell'individuo poteva rappresentare un punto di forza dalla prospettiva francese – data la discreta diffusione di proposte orientate in quello specifico senso e tratteggiate nel profilo storico-letterario tracciato da Thibaudet<sup>5</sup> – diversa era l'opinione della critica italiana, decisamente refrattaria a quella tipologia di approccio (definito a più riprese "morboso") e fermamente contraria ad assecondare i gusti provenienti da Oltralpe. Molti intellettuali si esprimeranno in maniera assai dura contro quella letteratura "passivamente analitica" (Piovene 1927), ben poco affine allo spirito italiano. Lo stesso farà la redazione de «La Fiera Letteraria» che, pur accogliendo lo studio di Crémieux dedicato alla presentazione di Svevo, prenderà convintamente le distanze da quest'ultimo, sostenendo che la definizione di *analista* da questi proposta fosse del tutto priva di qualsiasi fondamento artistico in Italia, in quanto categoria creata *ad hoc* dalla critica francese per "sistemare Proust"<sup>6</sup>. C'è chi, come Brancati, arriverà addirittura ad affermare che l'interesse dimostrato dall'estero nei confronti dei romanzi sveviani fosse dipeso dalla volontà di esportare la narrativa proustiana, fermamente persuaso che gli intellettuali francesi –

<sup>5</sup> "Dopo il 1885 [...] lo smarrimento del romanzo si trasformò [...] nel romanzo dello smarrimento, [...] esprimendosi nelle forme del romanzo a sfondo personale e del romanzo d'analisi [...]" (Thibaudet 1967, 450).

<sup>6</sup> Commento realizzato dalla redazione de «La Fiera Letteraria» all'articolo di Crémieux, *Uno scrittore italiano scoperto in Francia* uscito sulla stessa rivista il 28 febbraio 1926.

così disponibili a rendere omaggio all'autore triestino (irrimediabilmente distante dal letterato-tipo italiano) – avrebbero in realtà agito per scopi molto meno nobili e legittimi, ovvero per diffondere in Italia il verbo francese impiantandovelo come un morbo<sup>7</sup>. La presenza di una tradizione fortemente accademica spinge dunque la critica italiana a diffidare di proposte culturali non in linea con quelle del tempo, respingendo quanto possibile quelle “deroghe alla poetica normativa” (Tynjanov 1968, 35) all'epoca ancora fortemente influenzata da d'Annunzio e da forme di sperimentalismo avanguardistico molto differenti da quelle sveviane.

Allo stesso modo viene condannata la lingua claudicante di Svevo, al quale l'approccio accademico e conservatore della critica italiana non riconosce il tasso di sperimentalismo, limitandosi ad interpretarlo come la manifestazione di un'evidente incompetenza. Tutti gli intellettuali che si pronunciano sull'opera dello scrittore (anche coloro che ne riconoscono la grandezza) non si esimono dall'esprimere le proprie riserve a proposito di quella lingua tanto incerta ed arbitraria.

Svevo non mancava di consapevolezza ed autocritica; egli era conscio che la dimensione formale della propria opera presentava delle imperfezioni e non lo nasconde nella corrispondenza con i suoi interlocutori. Non a caso, subito dopo il lancio francese Svevo umilmente confessa a Larbaud: “Io sono molto più sereno perché ho già avuto tutto quello cui ambivo. Ricorda che volevo provarle di avere ragione di scrivere male? Avevo paura che scoprendomi tanto scalcinato m'avreste voltato le spalle. Non l'avete fatto ed è una cosa indimenticabile. Ma in Italia ci sono delle persone incantate nel piacere di trovare dei romanzi scritti male. Parola d'onore. Posso essere creduto perché non ho più alcuna ragione di mentire.” (Svevo 1978, 68).

Nonostante il discreto successo raggiunto in Francia e l'attenzione ricevuta da qualche fine critico italiano, lo scrittore non riesce ad imporsi al pubblico e alla critica come avrebbe sperato. Anche la ripubblicazione di *Senilità* suscita qualche perplessità negli ambienti letterari italiani e viene rifiutata da molti editori. Così l'autore commenta questa ennesima sconfitta a Montale: “Io, sinceramente, credo che l'Italia possa restare senza *Senilità*. Evidentemente tenta di liberarsi anche della *Coscienza*” (Svevo 1978, 183). Numerosi gli sforzi del poeta di rincuorare l'amico, ormai persuaso di doversi imporre una “grande assoluta quiete e non seccare più nessuno.” (Svevo 1978, 219). Anche con Prezolini Svevo si abbandona alle medesime perplessità: “Io mi figuravo che il successo fosse tutt'altra cosa. Mi ritrovo ora con *Senilità* inaccolta e che pubblicherò qui a Trieste a mie spese. Anche Mondadori la rifiutò [...]. Adesso il silenzio incombe su me, la più efficace forma di critica italiana.” (Svevo 1985, 835).

Non poteva mancare una riflessione esplicita, amara e disillusa, nei confronti dei critici italiani, decisamente privi dell'acutezza degli intellettuali d'Oltralpe: “Noi italiani siamo bonini, bonini e prima di riconoscere il merito a qualcuno aspettiamo, aspettiamo...perché gli altri riconoscano la nostra modestia. Parola d'onore: non è per

<sup>7</sup> “La Francia [...] invidia all'Italia quegli scrittori che più risentono della letteratura francese e che addirittura scrivono in francese. La Francia non ci ha invidiato mai Manzoni, Verga, Carducci. E dello stesso Dante, Flaubert ha scritto che sta sempre al di sotto del livello, in cui gli artisti sono universali. La Francia, quando esalta uno scrittore italiano, impone in verità un tipo di letteratura francesizzante e in onore di quel tipo consuma tutte le sue candele, cercando così di lasciare nell'ombra gli artisti di incorruttibile italianità” (Brancati 1932).

me che me ne lagno.” (Svevo 1978, 191), comunica ambiguamente l’autore in una lettera all’amico Montale del dicembre del 1926, pur riconoscendo di avere in parte contribuito ad una nuova apertura di orizzonti: “Può essere che sia stata mia ventura (causa Joyce) di rompere il ghiaccio ma un intervento simile nella nostra letteratura viva non può essere che moralizzatore fra’ nostri critici che soffrono d’analfabetismo” (Svevo 1978, 204).

La questione è interamente condivisa dalla maggior parte degli interlocutori dello scrittore, che non mancano di manifestare a loro volta la propria insofferenza di fronte a tanta ottusità. Così si esprime Prezzolini in proposito, proponendo al triestino una propria personalissima diagnosi: “Io penso che il suo romanzo non abbia avuto l’attenzione che si meritava, per i suoi meriti, come per i suoi difetti: per i suoi meriti, perchè troppo nuovo per l’Italia, per i suoi difetti perchè in parecchi punti la forma è rilassata. Ma in Italia non accade così spesso, che siamo costretti a ripescare e uncinare nel fondo del mare i tesori buttati giù dal bordo delle vecchie navi, per colpa di capitani ignari e di ciurme grossolane?” (Prezzolini 1973, 106).

Eppure, nonostante le polemiche e lo scarso successo registrato dai circuiti ufficiali italiani, Svevo è in parte risarcito dall’apprezzamento che piano piano molti intellettuali esprimono mettendosi in contatto con lui, come dimostrano le lettere colme di ammirazione di Enrico Pea, Pound, De Pisis, Bonaventura Tecchi, Mario Gromo e Benco tra gli altri, senza dimenticare il crescente interesse manifestato da «Solaria» nell’ultimo periodo della vita dello scrittore.

Il rispondere o meno a quelle che sono le direttive che il canone impone o suggerisce in un particolare momento storico può dunque determinare l’affermazione o il fallimento di un’espressione artistica rispetto al contesto nel quale essa è stata elaborata, sebbene una discreta mobilità non escluda quel *ripescaggio* di cui parla Prezzolini nella lettera appena citata<sup>8</sup>. Così è stato per Svevo, ormai pienamente entrato nel canone italiano, i cui romanzi tuttavia sono apparsi in circostanze storico-culturali con le quali difficilmente si sarebbero potuti armonizzare. Solo intellettuali di una certa finezza critica (Montale, tra gli altri), giovani stimolati dalla ricerca di prospettive culturali europee e non più soltanto italiane (i Solariani) e – naturalmente – studiosi privi di questi presupposti culturali, perché formati in tutt’altro contesto (Joyce, Larbaud, Crémieux e Marie Anne Comnène), avrebbero dunque potuto scoprire o riscoprire l’arte di Svevo.

I pochi esempi sino a qui menzionati costituiscono una limitatissima rassegna di come lo scrittore, presentatosi come un “pezzo d’aglio nella cucina di persone che non possono soffrirlo” (Svevo 1978, 97), affrontò il proprio destino di autore tardivamente riconosciuto. Concludo però questo mio intervento riportando una brevissima lettera indirizzata ad Alberto Rossi, risalente agli ultimi mesi della vita dello scrittore. Le parole che seguono lasciano forse immaginare che Svevo avesse raggiunto, se non una soddisfazione totale e completa, almeno una relativa serenità dopo tanto clamore: “[...] il mio successo è tutt’altro che grande presso i nostri lettori. Ma (e lo disse anche Lei) dalla folla cui non appartengo esce ogni tanto un amico a porgermi la mano. Perciò io sono in Italia l’uomo dai tanti successi. Tanti giovani, uno alla volta, mi salutano come se fossi uno di loro e io godo più che se avessi un solo grande successo.” (Svevo 1985, 882).

<sup>8</sup> “La periodizzazione, la delimitazione di sistemi storici, di continuità e di rottura, il rilievo dato a certi autori invece che ad altri non possono porsi come verità di fatto, ma solo come donazioni di senso di necessità precarie, storiche, dotate di una verità relativa e pragmatica” (Luperini 1999, 39).

## Riferimenti bibliografici

### Edizioni delle opere

- Carteggio con James Joyce, Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*. 1978. A cura di Bruno Maier. Milano: dall'Oglio editore.
- Epistolario*. 1985. A cura di Bruno Maier. Milano: dall'Oglio editore.
- Lettere a Svevo. Diario di Elio Schmitz*. 1973. A cura di Bruno Maier. Milano: dall'Oglio editore.
- Palmieri, Giovanni. 1995. *Italo Svevo. "Faccio meglio di restare nell'ombra". Carteggio inedito con Ferrieri e conferenza su Joyce*. Milano: Lupetti.
- Svevo, Italo. 2004a. *Racconti e scritti autobiografici*. Edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto. Milano: Meridiani Mondadori.
- Svevo, Italo. 2004b. *Teatro e saggi*. Edizione critica con apparato genetico e commento di Francesco Bertoni. Milano: Meridiani Mondadori.
- Svevo, Italo. 2006. *Romanzi e «continuazioni»*. Edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto. Milano: Meridiani Mondadori.
- Veneziani Svevo, Livia. 1976. *Vita di mio marito*. Stesura di Lina Galli, prefazione di Eugenio Montale. Milano: dall'Oglio editore.

### Studi critici e articoli

- Brancati, Vitaliano. 15 marzo 1932. "Uno scrittore che la Francia c'invidia", in *Critica fascista*.
- Ceserani, Remo. 1998. "Appunti sul problema dei canoni", in *Allegoria*, X, 29-30, p. 58-74.
- Consiglio, Alberto. Giugno 1929. "Diatriba sul romanzo e altre cose", in *Solaria*.
- Crémieux, Benjamin. 28 febbraio 1926. "Uno scrittore italiano scoperto in Francia", in *La Fiera Letteraria*.
- Crémieux, Benjamin. 1928. *Panorama de la littérature italienne*. Paris: Kra.
- Luperini, Romano. 1999. *Il dialogo e il conflitto. Questioni di teoria letteraria*. Bari: Biblioteca Universale Laterza.
- Montale, Eugenio. Novembre-dicembre 1925. "Omaggio a Italo Svevo", in *L'Esame*.
- Montale, Eugenio. 30 gennaio 1926. "Presentazione di Italo Svevo", in *Il Quindicinale*.
- Piovene, Guido. Settembre-ottobre 1927. "Narratori", in *La parola e il libro*, X.
- Thibaudet, Albert. 1967. *Storia della letteratura francese: dal 1789 ai giorni nostri*. Milano: Garzanti.
- Tynjanov, Jurij. 1968. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri.

Paolo RONDINELLI | **Il grido normativo dello slogan**  
 (Accademia della Crusca -  
 Università degli Studi Roma Tre)

**Abstract: (The Normative “Cry” of Slogans)** The aim of the present paper is to analyse the supposed semantic changes of the word “slogan” (battle cry), starting from the origin up to a modern meaning. Nowadays the word “slogan” doesn’t refer to few members of a clan: starting from 1970’s, commercial and political slogan became a mass media custom and, as a consequence, it partially lost the original meaning to become a *specimen* of business and pragmatic language, which characterizes the consumerist industrial development.

**Keywords:** slogan, rule, mass media, proverb.

**Riassunto:** Partendo dal significato etimologico del termine “slogan”, inteso come «grido di guerra di un clan», il contributo intende ripercorrere le variazioni semantiche della parola fino a quello che si ritiene essere il mutamento odierno del “grido”. Legge provvisoria, ma non più riservata ai pochi membri di un clan, lo slogan commerciale e politico, almeno dagli anni Settanta del secolo scorso, ha mutato pelle perdendo la carica eversiva di un grido di battaglia per farsi norma mass-mediatica, *specimen* della lingua aziendale e pragmatica che caratterizza il momento neocapitalistico dello sviluppo industriale.

**Parole-chiave:** slogan, norma, mass-media, proverbio.

«Formula sintetica, espressiva e facile da ricordarsi, usata a fini pubblicitari o di propaganda». È questa la definizione che si legge alla voce “slogan” del *Grande dizionario italiano dell’uso* ideato e diretto da Tullio De Mauro (GRADIT). Nota è l’etimologia dallo scozzese *slogorne* (o *sloghorne*), a sua volta derivante dal gaelico *sluaghghairm*, composto di *sluagh*, “esercito”, e *gairm*, “grido”; ragion per cui, con “slogan”, s’intende propriamente il «grido di guerra di un clan». La voce è antica, attestata fin dal XVI secolo (1513, secondo il GRADIT), e in italiano dal 1905. Prima di quella data, in Italia, erano diffusi termini come “motto” e “sentenza”, che tuttavia non sono sinonimi in quanto meno dominati da esigenze eufoniche e dalla necessità di creare consenso attraverso accorgimenti facilmente memorizzabili, talvolta presi in prestito dalla poesia (Sabatini 1968). A sua volta lo slogan non presenta una particolare ricercatezza lessicale e nemmeno si caratterizza per un tono marcatamente moraleggiante. Può ricalcare uno schema proverbiale e sentenzioso, ma anche avvalersi di espedienti retorici di suono, come assonanze, rime e allitterazioni, rintracciabili all’interno di strutture del tutto libere dai vincoli imposti da un giro di frase autonomo.

Commerciale o politico che sia, lo slogan è un’arma verbale duttile, da combattimento, che punta più sul significante che sul significato (Reboul 1977). La sua forza d’urto ha l’obiettivo di entrare nella memoria del destinatario e di scuoterlo facendo leva su intense e sempre nuove sensazioni emotive, le quali vengono stimulate anche dalle immagini a cui spesso si accompagna (Barthes 1964; Eco 1968), al fine di provocare bisogni, tendenze, predilezioni, dipendenze. L’accattivante andamento ritmico risponde a precise strategie comunicative che fundamentalmente consistono

in un'operazione di *captatio* della psicologia delle masse. Ed è quest'ultima la parola-chiave su cui si vuole richiamare l'attenzione: "massa", poiché dall'inizio del secolo scorso lo slogan ha dismesso i panni di grido di battaglia riservato ai pochi membri di un clan, per farsi «artificio verbale dei nostri tempi» (Torelli-Coppola De Vanna 1990, p. 118), norma linguistica sulla bocca di tutti, ricorrente nella vita di tutti i giorni, secondo le regole della comunicazione mass-mediatica.

La ragione per cui si è scelto di inserire l'aggettivo «normativo» nel titolo ossimorico di questo contributo è legata proprio all'ormai consolidata presenza dello slogan nella nostra società e risiede nella convinzione che le formule sloganiche siano meno effimere di quanto si creda. Non sempre la durata di uno slogan va di pari passo con quella del prodotto messo in vendita o della campagna pubblicitaria di cui fa parte; e lo stesso può dirsi della campagna elettorale, nel caso dello slogan politico. La memoria di elettori e consumatori è spesso più lunga di quanto si possa immaginare (Cocco 2014-2015, 129). Esistono casi notissimi di slogan penetrati nel nostro mondo quotidiano (Schapira 1999, 113) che ognuno di noi, più o meno, conosce: dal *Falqui, basta la parola!* a *Ava come lava*, in auge fin dai tempi di "Carosello", a *Dove c'è Barilla c'è casa*, a *Silenzio, parla Agnesi*, a *Che mondo sarebbe senza Nutella* gli esempi si sprecano (Cocco 2014-2015, 129). Sono slogan proverbiali, memorabili, notissimi. Chi non ricorda slogan come questi è quasi come se non ricordasse un proverbio. E poi vi sono i "potenziali proverbi", ossia slogan come *O così o Pomì*, che, una volta superati i confini del contesto pubblicitario, entrano nell'uso assumendo «la funzione tipica del motto proverbiale, o frase situazionale: quella di commentare un episodio» (Cocco 2014-2015, 135; Boggione-Massobrio 2004, XXXI); e ancora slogan modellati su proverbi, come *A tutta birra*, impiegato da "Esselunga" già nel 1986 (Giuseppe Caprotti, *Eataly e Heineken... "a tutta birra"!*, 17 novembre 2014, [www.giuseppecaprotti.it](http://www.giuseppecaprotti.it): 27/12/2017) e possibile calco di *A tutta briglia* (Carlo Lapucci, nell'introduzione a Pescetti 1598, IX). Formule siffatte tuttavia non compaiono in raccolte e dizionari di proverbi proprio perché sloganiche, di origine commerciale e di coniazione troppo recente. Pochissimi sono i casi di slogan passati ufficialmente in proverbio: un esempio interessante è *Chi beve birra campa cent'anni*, annoverato da Carlo Lapucci nel suo *Dizionario dei proverbi italiani* (Lapucci 2006, B 576; Cocco 2014-2015, 132-134). Il commento è il seguente: «slogan pubblicitario degli anni Ottanta che viene citato talvolta scherzosamente come un proverbio. Riprende una formula che si applica a diverse piante o preparati per magnificarne i benefici effetti» (Lapucci 2006, B 576); e la formula originaria è a sua volta modificata in base alle caratteristiche del prodotto da reclamizzare, in questo caso è la birra (ma si pensi anche alla polvere per creare acqua da tavola frizzante, alla base del meno fortunato *Chi beve SALITINA M-A / digerisce bene e non invecchia*, slogan del 1934 per cui si rimanda a: Medici 1986, 91; Cocco 2014-2015, 133).

Gli intrecci tra proverbio e slogan sono continui e già nel 1963 Bruno Migliorini, che fin dagli anni Trenta prestò attenzione a questi argomenti, osservava che «motti di singole ditte o di cartelli industriali», come per esempio *Una donna senza calze è una donna qualunque* o altri, erano destinati ad avere «una diffusione forse maggiore dei proverbi» (Migliorini 2003 [1963], 59). Differenze e analogie non mancano: se il proverbio è un atto culturale (Bizzarri 2017) e pedagogico (Pescetti 1598; Gerini 1900), lo slogan «è una specie di blitz, apparentemente pacifico, sul pensiero altrui»

(Torelli-Coppola De Vanna 1990, 118), che tuttavia non necessariamente è destinato a scomparire in poco tempo. Il paragone con la fiaba e l'aforisma, o con la formica e la cicala, è calzante. E in effetti è difficile trovare nell'irruenza dello slogan qualcosa che possa avvicinarsi al carattere bonario e rassegnato di un proverbio: noioso, a volte banale, questo; pericoloso e dalla *facies* sempre brillante quello, per schematizzare un rapporto che tuttavia è più complesso di come appare. Slogan e proverbio sono forme brevi affini, intimamente connesse, così vicine e così lontane - per citare un film di Wim Wenders - che dialogano strettamente e ci ricordano, sia pur in modi diversi, «la felicità di essere bambini» (Reboul 1977; Torelli-Coppola De Vanna, 121). Viene da pensare all'erma di un Giano bifronte, dove le due facce guardano in direzioni opposte, ma fanno parte della stessa medaglia, che in questo caso è la medaglia dell'ambiguità, della polisemia, dell'anonimato (solo in parte presente nello slogan) e della *brevitas*; di quella brevilocuzione tanto fortunata nella lingua di oggi, «sempre più farcita di cascami» (Folena 1984, p. 149: Folena si riferiva a un «livello superiore al medio», ma è chiaro che il giudizio è ancor più valido per quanto riguarda l'italiano medio), dove le tecniche e le modalità del riuso giocano un ruolo decisivo. Frasi secche, citazioni lineari, quasi sempre uniproposizionali, composte da parole d'alta frequenza hanno la meglio sull'argomentazione ragionata, paziente e articolata. Gli ambiti di applicazione di queste *einfache Formen* odierne (Jolles 1980) sono i più vari e vanno dalla politica alla pubblicità, dallo sport ad altri linguaggi settoriali fino ai graffiti metropolitani e alle magliette alla moda (Viviani 2010). Il linguaggio della pubblicità, in particolare, come abbiamo visto, si nutre costantemente di espressioni tradizionali, le quali vengono sottoposte a tecniche di manipolazione, sovversione e straniamento che sembrano effettivamente stravolgerle senza rispetto, ma che, al contrario, le restituiscono a nuova vita, talvolta rafforzandone il valore. I fenomeni di “alterazione paremiologica” sono molto complessi e toccano i più diversi ambiti, compreso quello del nuovo linguaggio *social* (*A buon intenditor... 140 caratteri; Dimmi chi followi e ti dirò chi sei; Chi trova un amico ha usato Facebook* e così via). Si tratta di paraproverbi, per riprendere la definizione di Francesca Cocco, dalla cui tesi di dottorato sono estrapolati questi esempi (Cocco 2014-2015, 117 e, per il paraproverbio, 41-74; si veda, invece, per l'introduzione del termine *antisprichwörter*, Mieder 1982). Qui la rivisitazione è tecnologica, ma può avvenire nelle chiavi più svariate.

L'alterazione tuttavia ci allontanerebbe dal tema di cui vorremmo occuparci che è sicuramente un aspetto particolare di questioni più ampie, ma che merita di essere analizzato nella sua specificità: come cioè il *gairm* abbia perso la carica eversiva delle origini per farsi norma linguistica convenzionale. Abbandoniamo pertanto, almeno per il momento, l'analisi dei numerosi casi di interferenza e intertestualità paremiologica, già trattati del resto in recenti contributi (Desideri 2011; Cocco 2014 e 2016), per concentrarci sul carattere normativo dell'espressione sloganica.

Tra le differenze e le analogie che animano il rapporto tra slogan e proverbio vi è sicuramente, in primo piano, la reiterabilità. Entrambe le forme contengono messaggi che si prestano a essere ripetuti all'infinito. Tuttavia è pur vero che la riproducibilità del proverbio è diversa da quella dello slogan in quanto pensata con scopi diversi, legati alla trasmissione generazionale della memoria (Franceschi 2004, XIV; Cocco 2014-2015, 22) che nello slogan viene meno. Benché si diano casi di slogan pedagogici

piuttosto famosi, come *Educare scolari che pensino* o *Più democrazia nella scuola*, ciò non basta per dire che le formule sloganiche siano pensate per essere tramandate alla generazione successiva. Non è questa, d'altra parte, la funzione precipua dello slogan, pensato per altri motivi e con altri scopi; e anche per questo lascia perplessi la tesi diffusa secondo la quale gli slogan sarebbero gli eredi moderni dei proverbi. La formula sloganica è amabilmente magica, pensata con intenti persuasivi e seduttivi. Il suo intento è sferzante e mira a colpire *hic et nunc* la mente del fruitore, in un modo tuttavia non troppo esplicito e invadente nei confronti del consumatore contemporaneo che non dev'essere guidato, ma solo orientato e illuso senza che se ne accorga (per un punto di vista critico sull'influenza della pubblicità sulla creatività linguistica e sul comportamento linguistico individuale, si veda Simone 2003 [1972]; ma anche Cardona 1974).

Ecco allora che l'arma diventa norma, ma norma fluida, giacché, come si è detto, lo slogan è un elemento stabile della lingua dei nostri giorni che ben si adatta al carattere liquido (Bauman 2012) della società; una frase breve, icastica, retoricamente studiata, per così dire, camaleontica, che si mimetizza nella foresta dei nuovi simboli e che non si limita pertanto a informare, ma prescrive e «liberamente» impone, con maggiore o minore incisività, un comportamento, prima ancora che un prodotto, che agisce da modello esterno sul *target* di riferimento. Sembra lecito allora affermare che il mutamento dello slogan faccia parte di un più ampio mutamento linguistico che consiste in un processo di unificazione ad «opera dell'industria culturale i cui maggiori strumenti di azione sono i mezzi audiovisivi e la pubblicitaria popolare. Il risultato è una lingua apparentemente essenziale ma sostanzialmente povera, stereotipa, standardizzata, non tanto allusiva quanto approssimativa» (Guglielmi 1971, p. 285). Non si vuole, con questo, attribuire eccessive responsabilità al linguaggio della pubblicità che anzi ha il merito di sfruttare e, al tempo stesso, di accentuare e vivacizzare le possibilità espressive dell'italiano. Tuttavia, d'accordo con Maria Corti, riteniamo che la pubblicità, nel momento in cui tende a creare la parola-merce, «cioè l'assoluta corrispondenza fra il marchio o il nome proprio e l'oggetto», si renda corresponsabile di un «fenomeno di anemia perniciosa della lingua, che oggi è in uso chiamare reificazione o alienazione linguistica» (Corti 1971, p. 333). Se il nemico più grande dell'agente pubblicitario è il vocabolario, o per meglio dire il nome comune e generico, inteso come contrapposto al nome "brevettato" della merce (Folena 1964, p. 54), allora è impossibile non pensare anche ai proverbi e ai modi di dire, presenti fin dalle origini nella storia della lessicografia italiana. Naturalmente quella del "nemico" è un'immagine provocatoria, ripresa dalla citazione di Gianfranco Folena, che ben si adatta al grido bellicoso dello slogan; un grido tuttavia soffocato, come stiamo cercando di dimostrare, e codificato dalla stessa ripetitività rarefatta che lo vede scorrere continuamente, per un certo periodo, lungo il nastro mediatico della comunicazione, al servizio delle esigenze della produzione.

Il recupero, attraverso lo slogan, di proverbi e locuzioni tradizionali comporta quindi una certa rivitalizzazione di elementi altrimenti a rischio estinzione; ma questa rivitalizzazione comporta delle conseguenze. Al mutamento dello slogan nel senso di una norma linguistica mass-mediatica corrisponde la speculare tendenza centripeta del proverbio che muta pelle nel senso di una frase a sua volta sempre più simile allo slogan. Non parliamo, in questa sede, di manipolazioni umoristiche e nemmeno prendiamo

in considerazione le tante contaminazioni possibili che tengono aperto il canale di scambio che conduce dal proverbio allo slogan e viceversa. Parliamo piuttosto di post-proverbi (ma i prefissi potrebbero essere altri: tecno-, mass-, open-, over-proverbi), che si conservano intatti nella forma e che, sradicati dal loro contesto «naturale» (Sobrero 1993, 101), vengono gettati nell'irrealtà dell'etere, subendo in tal modo un processo di astrazione e reificazione, che finisce per offuscarne la motivazione originaria. Sono i proverbi che ascoltiamo nei *game shows* e in programmi radio-televisivi rintracciabili all'interno di banche dati dedicate al lessico italiano della radio e della televisione come il LIT - Lessico Italiano Televisivo - e il LIR - Lessico Italiano Radiofonico - dell'Accademia della Crusca (Maraschio-Biffi 2009): proverbi in tutto e per tutto, ma non più *triti* o *usurpati*, bensì tecnicizzati, "sloganizzati"; materiali prefabbricati della lingua che entrano nella fabbrica del "supernulla" (Pignotti 1974). Le tradizioni, di cui sono vettori, vengono trattate alla stregua di oggetti linguistici di consumo ed essi sono quindi restituiti a nuova vita, ma in contesti lontanissimi dalle loro radici.

Per questo il riuso - o trapianto - a livello diamesico comporta fenomeni che hanno in certa misura a che fare con la «lingua di plastica» (Castellani Pollidori, 1995). Proverbi e locuzioni possono diventare plastismi ovvero parole o espressioni divenute - o ritenute - alla moda che spesso vengono usate, gettate e riutilizzate come oggetti di plastica. Si prenda il caso di *alla grande* (Castellani Pollidori 1995, 123-126), locuzione cinquecentesca divenuta plastismo dopo essere stata rilanciata proprio dal linguaggio pubblicitario, in particolare dallo slogan *SPUNTI' = una merenda alla grande*. Di lì, prosegue Ornella Castellani Pollidori, «è stato sollecito il passaggio, per osmosi, al linguaggio dell'intrattenimento (d'ogni genere: televisivo, cinematografico, a stampa). La voga si è poi allargata alla lingua giornalistica nel suo complesso e all'uso comune di varia formalità» (Castellani Pollidori 1995, 124). Va da sé che simili itinerari possano essere ricostruiti anche a partire da altri elementi colloquiali della lingua parlata e non solo: si pensi a versi poetici celeberrimi che hanno fatto la storia della letteratura italiana del Novecento, come *Ed è subito sera* o *M'illumino d'immenso*. Poiché infatti il patrimonio proverbiale è sul viale del tramonto, ci si avvale anche di altri moduli ricalcati su sintagmi e locuzioni diffusi: versi o titoli di successo vengono volentieri riadattati a *claim*. Proprio *Ed è subito sera* sta alla base del plastismo *ed è subito...* (Castellani Pollidori 1995, 135-154; 225-226), che si ritrova in slogan come: «Apiconfort / ... ed è subito caldo!...», definito da Francesco Sabatini «calco sfacciato, a spese di Quasimodo» (Sabatini 1968; Marri 1989, 68; Castellani Pollidori 1995, 136). Anche in questo caso il modulo è penetrato nel linguaggio giornalistico, e si veda il quotidiano «la Repubblica», 1 febbraio 1983: «L'effimero contagia la città della Fiat ed è subito polemica» (Castellani Pollidori 1995, 137). Rivitalizzazione e plastificazione della lingua sono insomma tendenze compresenti nelle dinamiche che hanno coinvolto sia lo slogan sia il proverbio negli ultimi decenni.

È difficile individuare un momento preciso in cui simili fenomeni abbiano avuto luogo. Forse, per il concentrarsi di tanti eventi a breve distanza l'uno dall'altro, come la riforma della Rai (1975), l'avvento del colore nella televisione, la nascita delle tv private e l'affermarsi del duopolio televisivo (Aprile-De Fazio, 19), si possono considerare gli anni Settanta come decennio spartiacque; in particolare il 1973, anno dello slogan fortunatissimo *Chi mi ama mi segua* - ideato da Oliviero Toscani per la campagna dei

“Jeans Jesus” e aspramente criticato da Pasolini negli *Scritti corsari* - possiede una forte valenza simbolica. Sono quelli gli anni in cui la ripetizione si fa seriale anche per il comparire di centinaia e centinaia di ore di programmazione che dovevano in qualche modo essere riempite (Grignaffini 2004, 35). L’espressività dello slogan deve continuamente rigenerarsi e lo fa attraverso tradizioni “di successo”. Nel caso de “Jeans Jesus” è quella evangelica, che viene ripresa e riadattata alle esigenze della vendita di un paio di jeans reclamizzati da un fondoschiena in primo piano, accompagnato dalla scritta: *Chi mi ama mi segua*. Se non proprio «aberrante», come l’ha definita Pasolini (Pasolini 1999 [1973]), che la riteneva la punta massima di una lingua non più «umanisticamente retorica» ma «americanamente pragmatica» (Pasolini 1999 [1973]), l’espressività dello slogan si fa «standardizzata», per dirla con Cesare Segre (Segre 1971 [1966], 443), che pure non risparmiò dure critiche a Pasolini; un’espressività convenzionale che si logora in un martellamento spersonalizzante.

Occorre precisare che quello di cui si sta parlando non è il primo caso di «acculturazione» da parte del potere. Slogan e proverbi sono sempre piaciuti ai ceti colti, amanti dell’asticità del linguaggio formulare, in particolare della rigidità dei proverbi che sono ancora più antichi. Politici, diplomatici, poeti e letterati non hanno esitato a farne largo uso, dotandoli di una patina di ufficialità, di una paternità a volte solo presunta, di una veste istituzionale che segue le pieghe della storia compresa quella drammatica della dittatura. Si pensi al fascismo, sempre sprezzante nei confronti della cultura (di quella che chiamava “dottrina”: De Mauro 1977), eppure abile a giocare con le parole; si pensi al Mussolini “paremiurgo”: *Il tempo è galantuomo, ma qualche volta è necessario andargli incontro, Nulla dies sine linea, Il diritto è la risultante del dovere compiuto* (Monaldi 2011, 160-161); o sloganista, inventore e fruitore di frasi roboanti, chiare perché vuote (De Mauro 1977, 152), come *Si tiene duro e si dura, Bisogna essere o di qua o di là, Il popolo è oggi in piedi come non mai; Noi siamo sempre domani, Bisogna agire, muoversi, combattere e, se occorre, morire*. Altri celebri slogan politici diffusi negli anni del Dopoguerra, sono: *O la Repubblica o il caos; Questa è l’ora dei socialisti; La DC ha vent’anni; Dio, patria, re; Progresso senza avventure; L’uomo è liberale*. Quest’ultimo, uno dei più noti slogan dei liberali, venne parodizzato dal contro-slogan della DC, ideato forse da Bartolo Ciccardini: *L’uomo vegeto è vegetale* che lo disinnescò volgendone in ridicolo il messaggio. Sono esempi tratti dal saggio di Tullio De Mauro, *Decadenza dello slogan*, dove De Mauro ipotizzava la crisi dello slogan politico in un’epoca come quella degli anni Settanta ormai lontana (De Mauro, 1977). Oggi si può dire che lo slogan sia uno strumento a cui la comunicazione politica e pubblicitaria ricorre facilmente, a volte abusato e comunque fortunatissimo. Sono semmai le modalità dell’appropriazione da parte dei nuovi strumenti del potere ad essere inedite; e queste riguardano tanto i proverbi quanto gli slogan.

L’interesse intorno a questi argomenti è, come si vede, vivo da tempo. Proprio da quelle pagine De Mauro lanciava un appello a Mario Medici, «infaticabile studioso di questi fatti» (De Mauro 1977, p. 153), invitandolo a procurare una raccolta completa. Nove anni dopo, nel 1986, Mario Medici pubblicava *La parola pubblicitaria* (Medici 1986), ancora oggi punto di riferimento bibliografico essenziale, dove non solo viene preso in esame il rapporto tra stampa e pubblicità, ma, attraverso analisi linguistiche mirate dei testi pubblicitari, si fornisce un punto di vista particolare sull’evoluzione

della lingua italiana degli ultimi due secoli. Al di là della definizione da cui si vuole partire è un fatto che, all'epoca, il dibattito fosse acceso e animato da autorevolissime firme. Lo stesso Medici parla di “fantalinguaggio”; e ancora “linguaggio subalterno” (De Mauro 2003, 53-58), “linguaggio venduto” (Altieri Biagi 2003, 61-66), “lingua in margine a un'altra lingua” (Migliorini 2003 [1963], 59-60), “lingua in vendita” (Chiantera 1999) e così via. Sul finire degli anni Novanta Alberto Maria Cirese e Luigi Lombardi Satriani lanciarono un allarme contro l'affermarsi dello slogan a scapito dei proverbi (Ajello 1999; De Luca 1999; Cocco 2014-2015, 125, nota 190). In realtà, come abbiamo visto, lo stesso slogan è soggetto a mutamenti significativi che non riguardano il solo linguaggio pubblicitario, ma anche altre componenti della lingua contemporanea di cui fa parte. Per restare alla pubblicità, nelle varie fasi storiche, che vanno dalla paleo-pubblicità puramente informativa del XVII secolo alla *réclame* di fine Ottocento, all'*advertising* e alla *publicity* (Giacomelli 2003, 224), “di acqua sotto i ponti”, come si suol dire, “ne è passata”. I mutamenti, legati alla storia del costume e alla fisionomia del corpo sociale, sono stati profondi, soprattutto nel caso italiano, e sono tuttora in corso.

Proverbi e slogan sono quindi delle piccole chiavi d'accesso che ci possono introdurre nelle ampie stanze di trasformazioni complesse, oggi in atto attraverso modalità inedite. La *desfraseologización* (Blanco Escoda 2017) e la *déproverbialisation* (Schapira 2000) non riguarda soltanto i proverbi o le unità fraseologiche e non si deve allo slogan commerciale. Quest'ultimo è a sua volta oggetto di trattamenti “desloganizzanti” - di modificazioni non solo formali, ma anche contestuali - che implicano l'evoluzione del carattere originario del *gairm* da grido bellicoso e irruente a frase ironica civilizzata, politicamente corretta, dal volto bianco e indefinibile, ineffabile, garbato, abile.

## Bibliografia

- Ajello Nello. *I proverbi uccisi dallo spot*. «La Repubblica», 5 novembre 1999. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/11/05/proverbi-uccisi-dallo-spot.html> (27/12/2017).
- Altieri Biagi Maria Luisa. *Un linguaggio “venduto”*, in Massimo Baldini (ed.), *Le fantaparole. Il linguaggio della pubblicità*. Roma: Armando Editore, p. 61-66.
- Aprile Marcello, De Fazio M. Debora (2010), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*. Lecce: Congedo.
- Barthes Roland (1964). «Rhétorique de l'image», in *Communications*, 4, p. 40-51.
- Bizzarri Hugo Óscar (2017). *Algunos comentarios al margen de las paremias cervantinas*, *Phrasis. Rivista di studi fraseologici e paremiologici*, 1, p. 43-56.
- Bauman Zygmunt (2012). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza (seconda ed.).
- Blanco Escoda Xavier (2017). *Desfraseologización: tipología y ejemplos. El caso de la obra poética de Mario Benedetti*, in *Phrasis. Rivista di studi fraseologici e paremiologici*, 1, p. 57-69.
- Boggione Valter, Massobrio Lorenzo (2004). *Dizionario dei proverbi: i proverbi italiani organizzati per temi: 30.000 detti raccolti nelle regioni italiane e tramandati dalle fonti letterarie*. Torino: Utet.
- Cardona Giorgio Raimondo (1974). *La lingua della pubblicità*. Ravenna: Longo.
- Castellani Pollidori Ornella (1995). *La lingua di plastica: vezzi e malvezzi dell'italiano contemporaneo*. Napoli: Morano.
- Chiantera Angela. *Una lingua in vendita: l'italiano della pubblicità*. Roma: Carocci.

- Cocco Francesca (2014). *Il proverbio cambia il pelo ma non il vizio. Un'introduzione all'alterazione dei proverbi italiani nel linguaggio umoristico, enigmistico e pubblicitario*, in *Paremia*, 23, p. 101-109.
- Cocco Francesca (2014-2015). *La manipolazione creativa del proverbio negli usi comici e pubblicitari della lingua italiana*. Tesi di dottorato (tutor: Maurizio Trifone), Università degli studi di Cagliari.
- Cocco Francesca (2016). *Il proverbio è l'anima della pubblicità. Un viaggio fra slogan proverbiali e riuso paremiologico nella pubblicità di ieri e di oggi*, in Elena Dal Maso - Carmen Navarro (eds.), *Gutta cavat lapidem. Indagini fraseologiche e paremiologiche*. Verona: Universitas studiorum, p. 149-169.
- Corti Maria (1971 [1965]), *La nostra lingua: come funziona*, in Oronzo Parlangeli (ed.), *La nuova questione della lingua*. Brescia: Paideia, p. 332-336.
- De Luca Maria Novella (1999). *Il tramonto dei proverbi oscurati dalla pubblicità*. «La Repubblica», 5 novembre 1999. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/11/05/il-tramonto-dei-proverbi-oscurati-dalla-pubblicita.html> (27/12/2017).
- De Mauro Tullio (1977). *Decadenza dello slogan*, in *Le parole e i fatti. Cronache linguistiche degli anni Settanta*. Roma: Editori Riuniti, p. 151-156.
- De Mauro Tullio, ideato e diretto da (1999). *Grande dizionario italiano dell'uso*. Torino: Utet.
- De Mauro Tullio (2003). *Un linguaggio subalterno*, in Massimo Baldini (ed.), *Le fantaparle. Il linguaggio della pubblicità*. Roma: Armando Editore, p. 53-58.
- Desideri Paola (2011). *L'intertestualità paremiologica nel linguaggio pubblicitario italiano*, in Temistocle Franceschi (ed.), *Ragionamenti intorno al proverbio*. Alessandria: Edizioni Dell'Orso, p. 51-66.
- Eco Umberto. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano: Bompiani.
- Folena Gianfranco (1964). *Aspetti della lingua contemporanea. La lingua e la pubblicità*, in *Cultura e scuola*, 9, p. 53-62.
- Folena Gianfranco (1984). *La lingua coloniale. Colloquio con Gianfranco Folena*, in Alfredo Todisco (ed.), *Ma che lingua parliamo. Indagine sull'italiano di oggi*, Milano, Longanesi, p. 49.
- Franceschi Temistocle (2004). *La formula proverbiale*, in Valter Boggione, Lorenzo Massobrio. *Dizionario dei proverbi: i proverbi italiani organizzati per temi: 30.000 detti raccolti nelle regioni italiane e tramandati dalle fonti letterarie*. Torino: Utet, p. IX-XXII.
- Gerini Giovan Battista (1900). *Gli scrittori pedagogici italiani del secolo XVII*. Torino: Paravia.
- Giacomelli Roberto (2003). *La lingua della pubblicità*, in Ilaria Bonomi, Andrea Masini, Silvia Morgana (eds.), *La lingua italiana e i mass media*. Roma: Carocci, p. 223-248.
- Grignaffini Giorgio (2004). *I generi televisivi*. Roma: Carocci.
- Guglielmi Angelo (1971 [1965], *Come parleremo domani?*, risposta in Oronzo Parlangeli (ed.), *La nuova questione della lingua*. Brescia: Paideia, p. 283-286.
- Jolles Andre (1980). *Forme semplici*. Premessa di Giorgio Dolfini. Milano: Mursia.
- Lapucci Carlo (2006). *Dizionario dei proverbi italiani*. Milano: Mondadori.
- Maraschio Nicoletta, Biffi Marco (2009). *Strumenti digitali dell'Accademia della Crusca*, in Simone Magherini (ed.), *Tradizione e modernità. Archivi digitali e strumenti di ricerca*, Atti del convegno, Firenze, 27-28 ottobre 2006. Firenze: Società Editrice Fiorentina, p. 115-146.
- Marri Fabio (1989). *Riflessioni sul lessico contemporaneo (III)*, in *Lingua nostra*, 50, p. 65-77.
- Medici Mario (1986). *La parola pubblicitaria. Due secoli di storia fra slogan, ritmi e wellerismi*. Venezia: Marsilio.
- Mieder Wolfgang (1982). *Antisprichwörter*, Bd. 1. Wiesbaden: Verlag für deutsche Sprache.
- Migliorini Bruno (2003 [1963]). *Una lingua in margine alla lingua*, in Massimo Baldini (ed.), *Le fantaparle. Il linguaggio della pubblicità*. Roma: Armando Editore, p. 59-61.
- Monaldi Andrea (2011). *Dal proverbio di tradizione al proverbio reinterpretato: Mussolini «paremiurgo»*, in Temistocle Franceschi (ed.), *Ragionamenti intorno al proverbio*. Alessandria: Edizioni Dell'Orso, p. 159-166.

- Pasolini Pier Paolo (1999 [1973]). *Il folle slogan dei Jeans Jesus*, pubblicato con il titolo di *Analisi linguistica di uno slogan* in *Scritti corsari*, ora in Walter Siti, Silvia De Laude (eds.), *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori, p. 278-283.
- Pescetti Orlando (1598). *Proverbi italiani*. Verona: presso Girolamo Discepolo (ripr. an. fuori commercio con un'introduzione di Carlo Lapucci. Messina-Firenze: D'Anna).
- Pignotti Lamberto (1974). *Il supernulla: ideologia e linguaggio della pubblicità*. Rimini-Firenze: Guaraldi.
- Seboul Olivier (1977). *Lo slogan*. Carlo Buscetta (ed.). Roma: Armando Editore.
- Sabatini, Francesco (2003 [1968]). *Il messaggio pubblicitario da slogan a prosa-poesia*, in Massimo Baldini (ed.), *Le fantaparle. Il linguaggio della pubblicità*. Roma: Armando Editore, p. 91-98.
- Schapira Charlotte (1999). *Les stéréotypes en français: proverbes et autres formules*. Paris: Ophrys.
- Schapira Charlotte (2000). «Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation», in *Langages*, 139, p. 81-97.
- Segre (1971 [1966]), *La "nuova questione della lingua"*, ora in Oronzo Parlangeli (ed.), *La nuova questione della lingua*. Brescia: Paideia, p. 433-445.
- Simone Raffaele (2003 [1972]). *Pubblicità e creatività linguistica*, in Massimo Baldini (ed.), *Le fantaparle. Il linguaggio della pubblicità*. Roma: Armando Editore, p. 115-120.
- Sobrero Alberto (1993). *Costanza e innovazione nelle varietà linguistiche giovanili*, in Edgar Radtke (ed.), *La lingua dei giovani*. Tübingen: Narr Verlag, p. 95-108.
- Torelli Donato, Coppola de Vanna Anna (1990). *La realtà inesistente. Le trappole della comunicazione nel parlare quotidiano*. Bari: Dedalo.
- Viviani Andrea (2010). *Slogan*, in Raffaele Simone (dir.), *Enciclopedia dell'italiano (M-Z)*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, p. 1367-1368.

Alessandro ROSSELLI  
(Università degli Studi di Szeged)

**Una canonizzazione mancata.  
La resistenza italiana come guerra  
civile in due romanzi italiani degli  
anni '40 e '50: *Uomini e no* (1945)  
di Elio Vittorini e *Tiro al piccione*  
(1953) di Giose Rimanelli**

**Abstract:** (The italian resistance as a Civil War in two Italian Novels of the Forties and the Fifties: *Uomini e no* (1945) by Elio Vittorini and *Tiro al piccione* (1953) by Giose Rimanelli) The novels of Elio Vittorini and Giose Rimanelli have a common point. the dehumanisation of the protagonists in front of the situation created in Italy into september 1943 and april 1945. The situation was known as the anti-fascist resistance, in reality a true civil war into the partisan movement and the troops of the Italian Social Republic. In the following literature, as well in history, it is possible to see a non canonisation of this period as a civil war: the italian Resistance has been presented as the Second Risorgimento, wich has excluded its dimension of civil war, that is the reality, offered again by the films based on these two novels: *Uomini e no* (1980) by Valentino Orsini and *Tiro al piccione* (1961) by Giuliano Montaldo.

**Keywords:** civil war; resistance; reality; partisan movement: Italian Social Republic

**Riassunto:** I romanzi di Elio Vittorini e di Giose Rimanelli hanno in comune la disumanizzazione dei loro protagonisti di fronte alla situazione che si creò in Italia fra il settembre 1943 e l'aprile 1945, nota come Resistenza antifascista, ma che in realtà fu una vera e propria guerra civile tra movimento partigiano e truppe della Repubblica Sociale Italiana. Tuttavia, nella letteratura successiva – ed anche nella storia – è mancata una canonizzazione di questo periodo come guerra civile: la Resistenza italiana è stata infatti presentata con la denominazione di Secondo Risorgimento, che escludeva la dimensione della guerra civile, cioè la realtà, offerta di nuovo invece dai film tratti dai due romanzi: *Uomini e no* (1980) di Valentino Orsini e *Tiro al piccione* (1961) di Giuliano Montaldo.

**Parole-chiave:** guerra civile; resistenza; realtà; movimento partigiano; Repubblica Sociale Italiana

Nel 1945, poco tempo dopo la fine della seconda guerra mondiale in Italia<sup>1</sup>, Elio Vittorini<sup>2</sup> pubblicava il romanzo *Uomini e no*, importante chiusura del suo primo ciclo narrativo<sup>3</sup>.

Quel che però l'autore non poteva certo pensare era che il suo *libro in presa diretta*<sup>4</sup> avrebbe offerto un'immagine della Resistenza italiana come guerra civile disumanizzante che, fin quasi al termine del '900, sarebbe stata del tutto messa da parte

<sup>1</sup> Sulla fine del conflitto in Italia cfr. B.H. Liddell Hart, *Storia militare della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 936-942 (ed.or.: *History of the second world war*, London, Cassell and Co. Ltd., 1970)

<sup>2</sup> Su di lui cfr. [g.c.] (Gianfranco Crupi), *Vittorini, Elio*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, pp. 577-579.

<sup>3</sup> Cfr. Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945; ora in Id., *Le opere narrative*, I, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974, pp. 711-920, coll. *I Meridiani*, da cui si cita.

<sup>4</sup> Di tale definizione – derivata dal fatto che il libro rielabora avvenimenti di quella Milano dell'autunno 1944 in cui viveva l'autore, dei quali fu testimone o a cui partecipò – sono l'unico responsabile (A.R.).

se non addirittura rifiutata, anche nel campo della storiografia<sup>5</sup>.

Al di là di tutto ciò, il libro di Elio Vittorini si apre con una descrizione della Milano dell'autunno 1944 in cui entra subito in scena il protagonista della storia, poi noto con il nome di *Enne 2*<sup>6</sup>.

Subito dopo, il personaggio principale incontra una donna che ha amato molti anni prima, Berta, ma questo incontro non riporterà l'uomo indietro nel tempo: quello che potrebbe sembrare a prima vista un re-incontro d'amore in realtà non avviene, perché *Enne 2* conduce Berta in un covo di partigiani e neppure il loro lungo dialogo li porta a recuperare, anche quando restano soli, il loro precedente rapporto. Appare chiaro, infatti, che il passato vissuto insieme è ormai morto e sepolto per sempre<sup>7</sup>.

*Enne 2* – che comanda un gruppo di partigiani di città, che fanno parte dei *Gruppi Azione Patriottica (G.A.P.)*, i cui membri sono noti come *gappisti* e che hanno il compito di colpire fascisti e tedeschi proprio dove si sentono più al sicuro, cioè nelle aree urbane – esce dal covo per prendere contatto con i suoi compagni di lotta: tra loro c'è una staffetta, una giovane donna chiamata Lorena, che da subito sembra avere interesse per lui, ma che in quel momento *l'uomo senza nome*<sup>8</sup> vede solo come una compagna di lotta e nulla più, per restare poi solo, in una Milano devastata dalla guerra<sup>9</sup>.

Nonostante che il partigiano, giunto nel suo alloggio-rifugio, venga assalito dai ricordi di una parte del suo passato, neanch'essi servono in qualche modo a farlo tornare un vero uomo. *Enne 2* è ormai entrato in pieno nella spirale della guerra civile, che vede continui atti di morte fra i partigiani ed i fascisti della Repubblica Sociale Italiana (R.S.I.) al servizio dei tedeschi, ed è quindi condannato a restare solo un nome di battaglia o, ancor peggio, una sigla<sup>10</sup>.

Il protagonista è ormai diventato un'arma macchinata per uccidere e non riesce più a tornare ad essere un essere umano, e lo stato in cui si trova è confermato dall'incontro con la staffetta Lorena – venuta a portargli una pisyola per un'azione -, che si è resa conto della sua situazione e che in pratica lo costringe a far l'amore con lei: dopo, però, tutto torna come prima<sup>11</sup>, e l'unico momento di pace che *Enne 2* avrà è quando dorme in attesa dell'azione da compiere in città<sup>12</sup>.

Lo scenario non cambia quando *Enne 2* ha un appuntamento con un altro partigiano, preludio ad una riunione con altri *gappisti* per decidere un incremento dell'attività contro i fascisti con l'attacco al tribunale di Milano in cui deve morire il suo nuovo presidente: anche stavolta, i partecipanti alla riunione non paiono più essere uomini ma solo nomi di battaglia o sigle e sono immersi in una logica di morte<sup>13</sup>, riconfermata da un successivo incontro fra loro ed altri *gappisti*, spezzata solamente

<sup>5</sup> Il recupero di una corretta immagine della Resistenza italiana, vista nelle sue luci ed ombre e, quindi, anche come guerra civile, sarebbe avvenuto con il libro di Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

<sup>6</sup> Cfr. E. Vittorini, *Uomini e no*, cit., pp. 713-714.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, pp. 714-729.

<sup>8</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, pp. 729-734.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 735-740.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, pp. 741-745.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, pp. 746-748.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, pp. 749-754.

dalla dichiarazione di uno di questi ultimi, che afferma di essere entrato nella Resistenza per farla finita presto con la guerra perché ha una ragazza che ama e che vuole sposare<sup>14</sup>.

A tale incontro segue l'azione programmata, che riporta a quel clima di guerra civile finora solo evocato. e che comporta perdite da ambedue le parti ma, oltre a ciò, introduce per la prima volta l'acerrimo nemico di *Enne 2*, il fascista *Cane Nero*<sup>15</sup>.

In un successivo momento, viene rievocato un passato che potrebbe essere reale ma, allo stesso tempo, anche immaginato, nel quale riappare Berta, la donna amata da *Enne 2* prima della guerra<sup>16</sup>, ma che si rivela essere solo un impossibile intermezzo: infatti, quando un giorno la donna cerca il protagonista al covo dove sa che abita e non lo trova, anche lei, tornando in tram verso il centro di Milano, dovrà rendersi conto dello stato di guerra civile che allora esiste, e che le appare nella visione della rappresaglia compiuta dai fascisti in risposta all'attentato *gappista* e che ha fatto cinque morti, magari tutti innocenti ed estranei all'attività dei *G.A.P.* solo perché, oltre ad illudersi di comandare, volevano dare un esempio dell'ormai loro inesistente potere<sup>17</sup>.

Ma questo non basta: fra i morti ci sono anche un vecchio ed una bambina, il che riconduce ad una logica di brutalità pura e semplice, che si rivela poi del tutto insensata: e Berta, tornata a cercare *Enne 2*, scopre con tristezza che per i morti da lei visti non è più permesso neppure piangere<sup>18</sup>; e, quel che è peggio, in un altro passaggio sull'eccidio si può notare come anch'esso sia perfettamente normale poiché i soldati fascisti di guardia ai cadaveri per evitare che siano portati via prima dell'ordine che verrà dato in seguito mangiano senza scomporsi davanti alle salme come se nulla fosse, a riconferma della tragica normalità di tutto quanto accade<sup>19</sup>. E tale presunta *normalità da guerra civile*<sup>20</sup> troverà ulteriore conferma nell'impossibilità, per Berta ed *Enne 2*, di poter riprendere la storia d'amore di un tempo: qualcosa è cambiato per sempre in loro, cui restano solo i ricordi di un passato irripetibile<sup>21</sup>.

La situazione da guerra civile viene riconfermata anche da un altro fatto: uno dei gappisti di *Enne 2*, denominato *Figlio-di-Dio*, è costretto ad assistere, impotente, alla cattura di un uomo da parte dei fascisti che lo sonsegnano, assieme ad altri

<sup>14</sup> Cfr. ivi, pp. 755-772. La dichiarazione del partigiano *Orazio* è ivi, p. 764.

<sup>15</sup> Cfr. ivi, pp. 773-788. Il fascista avversario di *Enne 2*, anche lui un *uomo senza nome*, è citato per la prima volta ivi, p. 778. Il personaggio è indicato come comandante di un raggruppamento di polizia anti-partigiana che assomiglia alla famosa – e famigerata, nella Milano del 1944-'45 – Legione Autonoma *Ettore Muti*, intitolata alla memoria di un gerarca fascista ucciso a Roma la sera del 24 agosto 1943 dai carabinieri, venuti ad arrestarlo perché sospettato come capo di un complotto per riportare al potere il fascismo, caduto il precedente 25 luglio. Sul personaggio cfr. Roy P. Domenico, *Muti, Ettore*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, II: L-Z, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2003, pp. 204-205. Sul raggruppamento di polizia anti-partigiano a lui intitolato, comandato dall'autonominatosi colonnello Franco Colombo, cfr. Massimiliano Griner, *La « pupilla » del Duce. La Legione autonoma mobile Ettore Muti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

<sup>16</sup> Cfr. ivi, pp. 789-797.

<sup>17</sup> Cfr. ivi, pp. 798-805. La logica da guerra civile è confermata dal fatto che, quando Berta chiede cosa è successo poiché vede tanta gente ai lati della strada che guarda qualcosa prima di vedere anche lei gli ostaggi fucilati, si sente rispondere che non è accaduto niente di straordinario: cfr. ivi, p. 803.

<sup>18</sup> Cfr. ivi, pp. 806-818.

<sup>19</sup> Cfr. ivi, pp. 819-827. La scena dei militi fascisti che mangiano tranquillamente mentre sono di guardia ai cadaveri è ivi, pp. 819-821.

<sup>20</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>21</sup> Cfr. ivi, pp. 828-839.

rastrellati, alle tenere cure del capitano nazista Clemm che, per far parlare i prigionieri, si avvale dell'aiuto della cagna pastore tedesco Greta, con conseguenze facilmente immaginabili per i torturati: in ogni caso, tale passaggio del romanzo riconferma tra l'altro la completa sudditanza della Repubblica Sociale Italiana (e delle sue esigue e male armate forze militari) all'occupante nazista<sup>22</sup>, che continua a torturare chi cade nelle sue mani, nell'ormai inutile speranza di fermare un movimento di resistenza sempre più sviluppato ed inafferrabile<sup>23</sup>. Ma neanche ciò riesce a bloccare i *gappisti* di *Enne 2*, che progettano di eliminare *Cane Nero* con un attentato che fallirà e scatenerà rappresaglie fasciste: e l'azione è una conferma del clima di guerra civile che neppure un nuovo incontro fra il protagonista e la staffetta partigiana Lorena riesce in qualche modo a mutare<sup>24</sup>.

Il fallito attentato ha però portato all'identificazione di *Enne 2*, di cui i giornali pubblicano una vecchia foto risalente a prima della guerra, quando era al confino di polizia. Ciò renderebbe necessario un momentaneo allontanamento da Milano del comandante partigiano ma lui, anche se è ormai chiaro che *Cane Nero* lo sta cercando per ucciderlo, decide di restare in città<sup>25</sup>.

Adesso, tutto è pronto per lo scontro finale tra *Enne 2* e *Cane Nero*: e, anche se tutto viene lasciato in sospeso, pare abbastanza evidente che non ci sarà né un vincitore né un vinto e che i due si uccideranno a vicenda<sup>26</sup>. Ma la storia non si chiude qui, con la morte dei due *ormai non più uomini*<sup>27</sup>: infatti, il clima da guerra civile che la pervade è ancora confermato dalla sua vera conclusione, in cui un gruppo di partigiani attacca un distaccamento di tedeschi ed uno di loro, nuovo della banda, sbagliato il bersaglio, si scusa dicendo che imparerà a mirare meglio<sup>28</sup>.

Scritto in prima stesura nel 1945<sup>29</sup>, *Tiro al piccione* di Giose Rimanelli<sup>30</sup>, più volte rielaborato in vista della pubblicazione da Einaudi, apparve per la prima volta presso Mondadori nel 1953<sup>31</sup> dopo essere stato rifiutato, per i tipi della casa editrice torinese, proprio da Elio Vittorini che, come direttore editoriale, lo giudicò inadatto alla pubblicazione da Einaudi<sup>32</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, pp. 840-875.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. 876-883.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, pp. 883-897. L'incontro tra *Enne 2* e Lorena è *ivi*, pp. 885-893.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, pp. 898-908. Un partigiano, *Barca*, rimprovera ad *Enne 2* di non aver lasciato Milano: cfr. *ivi*, p. 902.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, pp. 909-813.

<sup>27</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, pp. 914-920. L'affermazione del neo-arrivato nella banda partigiana è *ivi*, p. 920. Per alcuni giudizi su *Uomini e no* (1945) di Elio Vittorini cfr. Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 81-95; Alessandra Briganti, *La guerra, la prigionia, la Resistenza nella narrativa e nella poesia*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, III, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, 1982, pp. 60-61; Id., *Elio Vittorini*, *ivi*, pp. 149-150; Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, II: *Il Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991, p.398; Cesare Cases, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 55.

<sup>29</sup> Cfr. in proposito Sebastiano Martelli, *Introduzione* a Giose Rimanelli, *Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, 1991, p. IX: da questa edizione si cita.

<sup>30</sup> Su di lui cfr. [f.p.] (Franco Pignatti Morano di Custoza), *Rimanelli, Giose*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 464-465.

<sup>31</sup> Cfr. in proposito S.Martelli, *Introduzione* a G.Rimanelli, *Tiro al piccione*, cit., pp. XV-XVI.

<sup>32</sup> Cfr. in proposito Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 265-266.

Al di là di tali vicende editoriali, pare interessante notare come, nel libro di Giose Rimanelli si respiri quella stessa aria di guerra civile già riscontrata nell'opera di Elio Vittorini, solo che l'autore sceglie di rappresentarla dalla prospettiva dell'altra parte, quella dei soldati della Repubblica Sociale Italiana (R.S.I.), ultimo tentativo del fascismo italiano di sopravvivere pur se a rimorchio del nazismo tedesco.

Protagonista del romanzo è un giovane molisano, Marco Laudato, che alla fine del 1943 vive una doppia crisi con se stesso: da un lato, non sopporta più il clima provinciale e soffocante del paese in cui abita; dall'altro, per lui diventa sempre più pesante e malsano il rapporto d'amore con una ragazza del luogo, Giulia, che non gli dà nessuna gioia. E, proprio per ciò, decide di fuggire verso il Nord sul primo camion tedesco che trova, diretto nella zona di Venezia<sup>33</sup>.

Li giunto, Marco Laudato dovrà ben presto accorgersi che il passaggio ricevuto non era affatto disinteressato: l'autista tedesco lo lascia infatti davanti ad un centro di reclutamento dell'organizzazione *Todt*, che lo manda subito a lavorare<sup>34</sup>.

I suoi guai sono però solo all'inizio: sul luogo di lavoro deve subire il disprezzo e le angherie di un sergente tedesco e di un ufficiale italiano, che lo spingono a cercare di fuggire: il suo progetto pare riuscire quando ottiene un passaggio su un camion italiano a destinazione Milano<sup>35</sup>.

Nel capoluogo lombardo, Marco Laudato non sa però dove andare. Entra quindi in un bar il cui gestore, forse ebreo, che fa anche piccolo commercio di merci rubate o del contrabbando, gli offre un abito civile in cambio della sua uniforme della *Todt*: mentre ciò avviene, rifiuta di comprare gli oggetti che gli vengono proposti da un milite della R.S.I. con il quale in passato ha fatto affari, e ne provoca il malcontento<sup>36</sup>.

Il cambio d'abito non risolve tuttavia i problemi del protagonista, anche se lo rende meno identificabile, poiché ancora non sa dove andare a Milano. Poi, per sfortuna, incontra un milite delle *Brigate Nere*, Kellermann, di evidente origine tedesca, che lo porta ad una trattoria frequentata anche da prostitute. Dopo il pranzo, mentre Marco Laudato è con una di loro, arriva la polizia e lo arresta per aver disertato dalla *Todt*. Proprio Kellermann, che era entrato nel bar quando si cambiava d'abito, ha denunciato lui ed il barista, quest'ultimo colpevole di non aver accettato la merce da lui propositagli<sup>37</sup>.

A questo punto, Marco Laudato ha solo una possibilità per sfuggire alla sicura condanna a morte: arruolarsi nelle forze armate della Repubblica Sociale Italiana, e più precisamente nei Battaglioni *M* (cioè, *Mussolini*). Ma, fin da subito, capisce che non verrà inviato al fronte a combattere gli anglo-americani – anche se per un po' si illude ancora su tale eventualità – e che il suo vero compito sarà quello di partecipare alla repressione del movimento partigiano, che comincia seriamente a preoccupare fascisti e tedeschi<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> Cfr. G. Rimanelli, *Tiro al piccione*, cit., pp. 5-34.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, pp. 35-38.

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, pp. 39-45.

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*, pp. 46-51.

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, pp. 42-61.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, pp. 52-70: Nel capitolo viene citato un personaggio importante della Resistenza, il comandante partigiano Cino Moscatelli, a capo della Divisione *Monte Rosa*. Su di lui cfr. [g.m.] (Giovana, Mario), *Mpscatelli, Vincenzo*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*, II: *Luoghi, formazioni, protagonisti*, a cura

Se quanto già accaduto introduce il tema della guerra civile che poi caratterizzerà tutta la narrazione, essa si manifesta in pieno al primo rastrellamento anti-partigiano, in cui compare l'unico vero amico che i protagonisti avrà tra i suoi compagni, il sergente Elia<sup>39</sup>, che sarà colui che gli spiegherà che tipo di guerra lui e tutti gli altri stanno facendo: veterano di buona parte delle precedenti guerre fasciste, Elia è un uomo che va avanti per una specie di forza di inerzia che lo porta alla fedeltà alla causa del fascismo anche se ormai pare non farsi più troppe illusioni sulla vittoria<sup>40</sup>. Infatti – come appare anche nei discorsi dei soldati durante una pausa dei combattimenti – la presenza dei partigiani, che sembrano aumentare di giorno in giorno, si fa sentire anche senza scontri fra loro e gli uomini della R.S.I.<sup>41</sup>.

Compaiono poi i due ufficiali superiori di Elia e degli altri, il capitano Mattei ed il tenente Prezioso: con lui ed il caporale Brini, Marco Laudato parte per un'operazione anti-partigiana, dalla quale l'amico sergente gli augura di uscire vivo<sup>42</sup>. La missione è infatti molto rischiosa: i tre uomini - e con loro, il soldato Berti – devono entrare, in abiti civili, in un'osteria che è anche un covo di partigiani e prenderli di sorpresa in attesa dell'arrivo dei rinforzi. Tutto sembra andare bene, ma poi i partigiani reagiscono: nella sparatoria che ne segue, il caporale Brini ed il soldato Berti restano uccisi e Marco Laudato, ferito, è portato in ospedale<sup>43</sup>, dove sarà operato, si salverà ed incontrerà anche l'infermiera Anna Toffoli, che all'inizio scambierà per la ragazza che ha lasciato al suo paese<sup>44</sup>.

Durante la degenza, il protagonista riceve la visita del capitano Mattei, che gli annuncia la sua promozione a sergente per meriti di guerra in seguito al successo dell'azione anti-partigiana: e, poiché la R.S.I. ha un gran bisogno di eroi, con il comandante di reparto c'è anche il tenente-giornalista Michele Lopez, che scriverà a fini di propaganda la sua storia. Marco Laudato non è però affatto felice: sa benissimo che i partigiani presi vivi alla fine della sparatoria sono stati poi impiccati e non riesce a darsi pace per quanto è avvenuto: e con ciò di mostra di non essere ancora entrato nella spietata logica della guerra civile in cui, anche se suo malgrado, s'è coinvolto<sup>45</sup>.

Eppure, di tale logica sono già prigionieri il sergente Elia ed alcuni suoi compagni che gli fanno visita in ospedale: infatti, al di là dei loro commenti – virili ed in perfetto stile fascista – su Anna perché hanno capito che Marco ne è innamorato, il sottufficiale, spesa appena una parola sulla morte del caporale Brini e del soldato Berti che gli sembra, data la situazione, del tutto normale, pare per un attimo rendersi conto che la lotta dei soldati della R.S.I. contro i partigiani è persa in partenza perché, oltre ai loro attacchi, devono fronteggiare l'avanzata degli anglo-americani, ma tale consapevolezza dura poco<sup>46</sup>.

Il protagonista dovrà restare ancora qualche tempo in ospedale perché la sua

di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi, 2001, p. 595.

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, pp. 71-78.

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, pp. 79-82.

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, pp. 83-92.

<sup>42</sup> Cfr. *ivi*, pp. 93-98.

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, pp. 99-107.

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, pp. 108-116.

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, pp. 117-121.

<sup>46</sup> Cfr. *ivi*, pp. 122-129.

ferita non è ancora guarita, confortato dall'amore di Anna<sup>47</sup> ma, mentre crede di essere in una specie di oasi di pace, conoscerà anche lì tutta la brutalità della guerra civile: due uomini in divisa tedesca, in realtà partigiani travestiti, penetrano nelle corsie ed uccidono un degente. Anche per ciò Anna, sconvolta da quanto ha visto, decide di portarlo in convalescenza fuori dall'ospedale. In questo momento, Marco Laudato scopre qualcosa in più sulla donna che ama: Anna beve troppo, forse per dimenticare un triste passato di cui non ha mai parlato, e del quale fa parte il figlio Franco, avuto senza matrimonio<sup>48</sup>.

La *breve vacanza*<sup>49</sup> del protagonista e della sua donna termina presto: lui è richiamato in servizio e deve tornare alla *vita dei rastrellamenti*<sup>50</sup>.

Ritornato al suo reparto, col tempo Marco Laudato non riceve più notizie da Anna: ritrova i suoi compagni e gli ufficiali che già conosceva, cui se ne aggiunge un'altro, il tenente Mazzoni: Attende di tornare a combattere, mentre la calma è solo apparente: infatti, attorno alla caserma si aggira un vecchio che forse è in contatto con i partigiani e fornisce loro informazioni<sup>51</sup>.

La guerra tarda ad arrivare, ed al protagonista saltano i nervi: così, finisce con lo sfogare la sua tensione con una recluta, del tutto inesperta, senza alcun motivo; il suo nervosismo pare perciò riflettere il presagio di una fine imminente, condivisa da tutti i militari della R.S.I., e che rispecchia la realtà della situazione<sup>52</sup>.

I partigiani però al momento non danno segno di vita: così, durante un rastrellamento contro di loro, il tenente Mazzoni sfoga la sua rabbia impotente per non averli trovati uccidendo un povero capraio disarmato, la cui unica colpa è quella di non aver risposto al richiamo alla leva militare perché analfabeta<sup>53</sup>.

La fine di tutto si avvicina, come dice al protagonista Simone, un amico del sergente Elia, e ciò pare testimoniato dalla scomparsa – in realtà, solo temporanea – del capitano Mattei, forse allontanatosi con Anna, come mormorano i compagni del protagonista mentre si svolge un'inutile parata del reparto prima di antrare in azione<sup>54</sup>.

La prova del fuoco, attesa e temuta, finalmente arriva ed è mortale per molti di loro, tra i quali il sergente Elia ed il capitano Mattei: i partigiani, sempre più numerosi e ben armati, *tirano al piccione*<sup>55</sup>, ed i soldati della R.S.I. hanno la scelta fra una morte del tutto inutile e per nulla *bella*, come avrebbe voluto la retorica del fascismo repubblicano fra il 1943 ed il 1945<sup>56</sup>, e la resa. Marco Laudato, rimasto solo al comando

<sup>47</sup> Cfr. *ivi*, pp. 130-136.

<sup>48</sup> Cfr. *ivi*, pp. 147-156.

<sup>49</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.)

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, pp. 157-159. L'espressione in corsivo nel testo è ripresa dal romanzo: cfr. *ivi*, p. 159.

<sup>51</sup> Cfr. *ivi*, pp. 160-174. Per la notazione citata nel testo cfr. *ivi*, p. 169. Nel capitolo si trova anche la descrizione della festa di compleanno del capitano Mattei, che si svolge in un clima di dissoluzione imperiale perché i militari della R.S.I., impotenti a fermare il movimento partigiano, si danno ad abbondanti bevute per dimenticare la situazione in cui si trovano: cfr. *ivi*, pp. 166-168.

<sup>52</sup> Cfr. *ivi*, pp. 175-186.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, pp. 187-190

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, pp. 191-200.

<sup>55</sup> La frase giustifica il titolo stesso del romanzo: per i partigiani, in senso dispregiativo, il *piccione* era l'aquilotto che si trovava nella bandiera della R.S.I. e sui berretti dei suoi militari, definiti in blocco dagli avversari *repubblichini* (A.R.).

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*, pp. 201-210. Sul clima generale della Repubblica Sociale Italiana (R.S.I.), che includeva anche

dopo che il tenente Mazzoni si è fatto uccidere da un soldato, sceglie di arrendersi ai partigiani<sup>57</sup>. Scoprirà così tutta la falsità della propaganda della R.S.I. su di loro, che li dipingeva in blocco come una banda di assassini: i partigiani non li fucilano e, anzi, il protagonista fa amicizia con un partigiano, suo coetaneo, ed inizia lentamente a capire di aver combattuto, dalla parte sbagliata, una battaglia persa in partenza<sup>58</sup>.

Marco Laudato ed i suoi compagni finiscono in un campo di concentramento in attesa di essere trasferiti in Africa, e da lì riuscirà a fuggire perché vuole tornare a casa<sup>59</sup>. Ma il tanto desiderato ritorno al paese delude il protagonista: Giulia, la sua ragazza di un tempo, si è sposata ed ha un figlio; il padre ed i suoi amici non capiscono quello che ha passato e cercano di forzarlo a raccontare *mirabolanti ed eroiche avventure di guerra*<sup>60</sup> che non corrispondono affatto alla realtà da lui vissuta; l'unica a capirlo è sua madre, che lo spinge a lasciare il paese dove lui, che non corrisponde al mito dell'eroe immaginato dai suoi abitanti, ha finito per inimicarsi. Lascerà quindi il luogo natale, sempre più conscio di aver combattuto dalla parte sbagliata<sup>61</sup>.

Sia *Uomini e no* (1945) di Elio Vittorini che *Tiro al piccione* (1953) di Giose Rimanelli, pur con le dovute differenze – nel primo caso l'autore, militante del P.C.d'I. clandestino a Milano nel 1944 - 1945, fa sua comunque la causa dei partigiani; nel secondo abbiamo un vero e proprio racconto autobiografico di un'esperienza vissuta in prima persona dallo scrittore nelle file della R.S.I. - stabiliscono una canonizzazione della Resistenza come guerra civile disumanizzante che risulterà mancata perché non si affermerà né in letteratura, anche se tale dimensione è presente in alcune opere di altri scrittori italiani, successivi o coevi a quelle dei due autori qui analizzate, come Arrigo Benedetti<sup>62</sup>, Beppe Fenoglio<sup>63</sup>, Giorgio Soavi<sup>64</sup> e Mario Tobino<sup>65</sup>, né nella storiografia, che appunto codificherà la Resistenza italiana solo come *Secondo Risorgimento*.<sup>66</sup>

---

la retorica sulla *bella morte* cfr. Frederick W. Deakin, *Storia della Repubblica di Salò*, Torino, Einaudi, 1953; Giorgio Bocca, *La Repubblica di Mussolini*, Milano, Mondadori, 1995; Aurelio Lepre, *La storia della Repubblica di Mussolini. Salò: il tempo dell'odio e della violenza*, Milano, Mondadori, 2000.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*, pp. 210-216

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, pp. 217-224. Il protagonista e i suoi compagni vengono catturati da una formazione partigiana – che non li fucila sul posto perché li considera prigionieri di guerra – realmente esistita. i cui membri erano riconoscibile per il fazzoletto verde portato al collo. Su di essa cfr. [s.r.](Sandri, Renato), *Fiamme verdi*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*, II, cit., pp. 197-199.

<sup>59</sup> Cfr. *ivi*, pp. 225-234.

<sup>60</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>61</sup> Cfr. *ivi*, pp. 235-264. Per alcuni giudizi sul libro cfr. A.Briganti, *La guerra, la prigionia, la Resistenza nella narrativa e nella poesia*, cit., p. 77; S.Martelli, *Introduzione* a G.Rimanelli, *Tiro al piccione*, cit., pp. IX-XXIV. Ma cfr. anche Alessandro Rosselli, *La resistenza italiana vista dall'altra parte: Tiro al piccione (1953) di Giose Rimanelli*, in "Miscellanea di Studi romanzi", Firenze 1990, pp. 117-125.

<sup>62</sup> Cfr. Arrigo Benedetti, *Il passo dei Longobardi*, Milano, Mondadori, 1964. Sull'autore cfr. [g.p.] (Graziella Pulce), *Benedetti, Arrigo*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 57.

<sup>63</sup> Cfr. Beppe Fenoglio, *I ventitré giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1952. Per un suo profilo cfr. [l.f.](Luciana Frezza), *Fenoglio, Beppe*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 219-220.

<sup>64</sup>Cfr. Giorgio Soavi, *Un banco di nebbia*, Milano, Mondadori, 1955 (ora Torino, Einaudi, 1991). Sull'autore cfr. [g.p.] (Graziella Pulce), *Soavi, Giorgio*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit. p. 519.

<sup>65</sup> Cfr. Mario Tobino, *Il clandestino*, Milano, Mondadori, 1962. Per un suo profilo cfr. [c.s.] (Cristina Scarpa), *Tobino, Mario*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 542-543.

<sup>66</sup> Di questa interpretazione, non priva di una notevole retorica sul fenomeno analizzato, sono espressione

Pare opportuno, a questo punto, chiedersi il motivo dell'affermazione di tale *immagine univoca*<sup>67</sup>, tutta luci e senza ombre, della lotta armata antifascista in Italia fra il 1943 ed il 1945. La risposta alla domanda è data da quanto avvenne negli anni del secondo dopoguerra quando, con la normalizzazione del paese e l'entrata dell'Italia nella *N.A.T.O.*, iniziò anche un vero e proprio processo alla Resistenza, che perciò doveva essere difesa ad ogni costo, presentandone l'immagine migliore possibile ed escludendone quindi quella dimensione da guerra civile che fu una delle sue componenti, e da cui derivava una visione parziale degli avvenimenti<sup>68</sup>.

Una simile situazione spiega anche come mai, quando uscì il film *Tiro al piccione* (1961) di Giuliano Montaldo, dal romanzo di Giose Rimanelli, l'opera suscitò polemiche per venire poi dimenticata<sup>69</sup> e perché, quasi vent'anni dopo, *Uomini e no* (1980) di Valentino Orsini, dal libro di Elio Vittorini, passò in pratica quasi inosservato<sup>70</sup>: era evidente che la canonizzazione mancata della Resistenza italiana anche come guerra civile disumanizzante presente nelle due opere letterarie influiva in negativo anche sulle loro versioni cinematografiche.

Per un recupero della visione della Resistenza italiana anche come guerra civile, che era già presente in *Uomini e no* (1945) di Elio Vittorini e in *Tiro al piccione* (1953) di Giose Rimanelli, sarà necessario aspettare il 1991 quando, caduti ormai il muro di Berlino ed altri muri, stavolta ideologico-politici, apparirà finalmente un'opera storica che ha il merito di analizzare la lotta armata antifascista in Italia fra il 1943 ed il 1945 in tutti i suoi aspetti, ombre comprese<sup>71</sup>: e, forse per puro caso, nello stesso anno veniva ripubblicato il libro di Giose Rimanelli<sup>72</sup>.

---

i più importanti libri sull'argomento: cfr. in proposito Roberto Battaglia, *Storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1964; Giorgio Bocca, *Storia dell'Italia partigiana (settembre 1943-maggio 1945)*, Milano, Mondadori, 1998 (1<sup>a</sup> ed: Bari, Laterza, 1967). Da tale tendenza dissentiva però, già negli anni '50 del '900, un'opera che si occupava di un episodio locale della lotta partigiana: cfr. Orazio Barbieri, *Ponti sull'Arno. La Resistenza a Firenze*, Roma, Editori Riuniti, 1975 (1<sup>a</sup> ed. 1958).

<sup>67</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>68</sup> Su questo periodo cfr. Giuliano Procacci, *Storia degli italiani*, II, Bari, Laterza, 1972<sup>6</sup>, pp. 543-549 (1<sup>a</sup> ed. 1968); Giampiero Carocci, *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*; Milano, Feltrinelli, 1990<sup>3</sup>, pp. 325-336 (1<sup>a</sup> ed. 1975); Ernesto Ragionieri, *La storia politica e sociale*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, 4,III: *Dall'Unità a oggi*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1976, pp. 2461-2472.

<sup>69</sup> Per la scheda tecnica di *Tiro al piccione* (1961) di Giuliano Montaldo cfr. Roberto Poppi-Mario Pecorari, *Dizionario del cinema italiano*, III: *Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, 2: *M-Z*, Roma, Gremese, 2003, p. 303. Per alcuni giudizi sul film cfr. Goffredo Fofi-Morando Morandini-Gianni Volpi, *Storia del cinema*, III: *Le << nouvelles vagues >>*, Milano, Garzanti, 1990<sup>2</sup>, p. 31 (1<sup>a</sup> ed. 1988); Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Rona-Bari, Laterza, 1991, p. 464; Cristina Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema 1896-1990*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 187-188. Sul suo regista cfr. *Montaldo Giuliano*, in Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 2002, pp. 294-295.

<sup>70</sup> Su *Uomini e no* (1980) di Valentino Orsini non è stato possibile reperire una scheda tecnica. Per alcuni giudizi sul film cfr. G.Fofi-M.Morandini-G.Volpi, *Storia del cinema*, III. cit., p. 28; G.P.Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 466, p. 525. Sul suo regista cfr. *Orsini Valentino*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., pp. 314-315.

<sup>71</sup> Il riferimento è anche stavolta al libro di C.Pavone, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità della Resistenza*, cit. .

<sup>72</sup> Cfr. in proposito nota 29.

## Bibliografia

### Opere letterarie analizzate

- Vittorini, Elio. 1974. *Uomini e no*, in Id., *Le opere narrative*, 1, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, (Coll. *I Meridiani*) (1<sup>a</sup> ed. Milano, Bompiani, 1945).
- Rimanelli, Giose. 1991. *Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, (1<sup>a</sup> ed. Milano, Mondadori, 1953).

### Opere letterarie di riferimento

- Benedetti, Arrigo. 1964. *Il passo dei Longobardi*, Milano, Mondadori.
- Fenoglio, Beppe. 1952. *I ventitrè giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi.
- Soavi, Giorgio. 1991. *Un banco di nebbia*, Torino, Einaudi, (1<sup>a</sup> ed. Milano, Mondadori, 1955).
- Tobino, Mario. 1962. *Il clandestino*, Milano, Mondadori.

### Dizionari

- AA. VV. 1992. *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi.
- AA. VV. 2001. *Dizionario della Resistenza, II: Luoghi, formazioni, protagonisti*, a cura di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi.
- AA.VV. 2003. *Dizionario del fascismo, II: L-Z*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi.
- Poppi Roberto. 2002. *Dizionario del cinema italiano, 1: I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese.
- Poppi Roberto, Pecorari, Mario. 2007. *Dizionario del cinema italiano, III: Tutti i film italiani dal 1960 al 1969, II- M-Z*, Roma, Gremese.

### Saggistica

- Barbieri, Orazio. 1975 (1<sup>o</sup> ed. 1958). *Ponti sull'Arno. La Resistenza a Firenze*, Roma, Editori Riuniti.
- Battaglia, Roberto. 1964. *Storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi.
- Bocca, Giorgio. 1995. *La Repubblica di Mussolini*, Milano, Mondadori.
- Bocca, Giorgio. 1998. *Storia dell'Italia partigiana (settembre 1943-maggio 1945)*, Milano, Mondadori (1<sup>a</sup> ed. 1967).
- Bragaglia, Cristina. 1993. *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema 1895-1990*, Firenze, La Nuova Italia.
- Briganti, Alessandra. 1982. *La guerra, la prigionia, la Resistenza nella narrativa e nella poesia*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, III, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, pp. 51-92.
- Briganti, Alessandra. 1982. *Elio Vittorini*, ivi, pp. 139-156.
- Brunetta, Gian Piero. 1991. *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza.
- Carocci, Giampiero. 1990. *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, Milano, Feltrinelli, (1<sup>a</sup> ed. 1975).
- Cases, Cesare. 1998. *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Deakin, W. Frederick. 1963. *Storia della Repubblica di Salò*, Torino, Einaudi.
- Falaschi, Giovanni. 1976. *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi. Ferretti, Gian Carlo. 1992. *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi.
- Ferroni, Giulio. 1991. *Storia della letteratura italiana, II: Il Novecento*, Milano, Einaudi Scuola.
- Fofi Goffredo, Morando, Morandini-Gianni Volpi. 1990. *Storia del cinema, III: Le « nouvelles vagues »*, Milano, Garzanti.

- Griner, Massimiliano. 2004. *La « pupilla » del Duce. La Legione autonoma mobile Ettore Muti*, Torino, Bollati Boringhieri.
- B.H. Liddell Hart. 1996. *Storia militare della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori.
- Lepre, Aurelio. 2000. *La storia della Repubblica di Mussolini. Salò: il tempo dell'odio e della violenza*, Milano, Mondadori.
- Martelli, Sebastaino. 1991. *Introduzione a Giose Rimanelli, Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, pp. IX-XXII.
- Pavone, Claudio. 1991. *Una guerra civile. Saggio sulla moralità della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Procacci, Giuliano. 1972. *Storia degli italiani*, II, Bari, Laterza, (1ª ed. 1968).
- Ragionieri, Ernesto. 1976. *La storia politica e sociale*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, 4, III: *Dall'Unità a oggi*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi.
- Rosselli, Alessandro. 1990. *La resistenza italiana vista dall'altra parte: Tiro al piccione (1953) di Giose Rinnelli*, in *Miscellanea di Studi romanzi*, Firenze, pp. 117-125.

Oana SĂLIȘTEANU  
(Università di Bucarest)

## L'anti-canone del "parlar esmesurato". Appunti sui percorsi traduttivi di quattro *Laude* di Iacopone da Todì

**Abstract:** (The Anti-Canon of «*Parlar Esmesurato*»). **Translating Strategies in the Romanian Version of Four *Laude* by Iacopone da Todì** The first Romanian rhymed version of the most beautiful *Laude* by Iacopone da Todì is about to be published by Humanitas Publishing House. The idea that could mainly connect the XIIIth century mystical poet to the general topic of this year's Conference is the perpetual tension between theological canon and expressive anti-canon in Iacopone's *Laudarium*. The essay is aimed to reveal some of the difficulties a translator has to deal with when interpreting Iacopone's text which nowadays is absolutely incomprehensible even to Italian specialists in philology without a good critical edition and a good glossary. There are first linguistic difficulties (Umbrian dialectal and archaic forms, Latin and Gallic borrowings, brand new lexical innovations etc.), then semantic difficulties (an anti-canon use of emblem words from the lyrical tradition of Provence and France), then prosodic structures to be maintained (impelling use of rhyme and limited seven or eight units verse) and then historical and cultural XIIIth century *realia* to be deeply understood. Punctual translating options will be provided by the Romanian version of four masterpieces written by the poet of Todì: *O iubelo de core*, *O amor*, *divino amore*, *Quando t'alegri omo de altura* and *O, Signor per cortesia*.

**Keywords:** Iacopone da Todì, *Laude*, Romanian Translation, Verse, Rhyme.

**Riassunto:** Prossimamente le più belle *Laude* di Iacopone da Todì conosceranno per la prima volta in Romania una traduzione in metro e rima. A connettere la figura del poeta mistico della fine del Duecento al tema generale del convegno, si potrebbe parlare di una perpetua tensione fra canone teologico e anti-canone espressivo nel *Laudario* del grande Tudertino. Il presente intervento si propone di svelare alcuni degli ostacoli che il traduttore deve affrontare nell'approfondimento di un tipo di testo assolutamente insondabile anche da parte degli esperti di filologia antica in assenza di un buon apparato critico e di un generoso glossario, partendo dalle difficoltà lessicali (trattamenti fonetici umbro-meridionali, prestiti provenzali, latinismi, coniazioni dell'autore ecc.), semantiche (uso anti-canonico dei termini emblematici per la lirica cortese di origini trovatoriche) e prosodiche (l'obbligo di rispettare il limitatissimo settenario o ottonario e la rima), fino a quelle legate alle *realia* storiche e culturali dell'epoca. Verranno inoltre commentate le strategie traduttive adoperate nella versione romena di quattro capolavori iacoponici: *O iubelo de core*, *O amor*, *divino amore*, *Quando t'alegri omo de altura* e *O, Signor per cortesia*.

**Parole-chiave:** Iacopone da Todì, *Laude*, traduzione rumena, metro, rima.

In quello che segue vorrei parlare di un mio cantiere, aperto un anno e mezzo fa, su cui si legge da lontano la scritta "lavori in corso". Si tratta del progetto entusiasmante ma altamente impegnativo di tradurre in metro e rima 40 delle più belle *Laude* di Iacopone da Todì per l'edizione bilingue della collana dei Classici italiani promossa dalla casa editrice Humanitas. Progetto entusiasmante, consistente nel tentativo di far conoscere anche in Romania quest'autentico poeta mistico del Duecento. Altamente impegnativo per ragioni che vorrei particolareggiare in quello che segue.

Se dovessimo connettere la figura del poeta francescano al tema generale del convegno, potremmo parlare di una perpetua tensione nel *Laudario* tra canone teologico

(immancabilmente vivo in Iacopone, seguito in maniera irreprensibile nei suoi versi che spesso sono riscritture dei passi biblici o degli scritti dei mistici a lui contemporanei) e anti-canone espressivo. Con il Tudertino ci troviamo in terra umbra, e non toscana, una generazione prima di Dante (più di 30 anni prima della nascita del „padre della lingua italiana” e prima degli stilnovisti), e lontano un mezzo secolo (e direi, anche mezza Penisola) dai primordi della letteratura italiana con la Scuola Siciliana. In poche parole in uno spazio privo di qualsiasi tradizione linguistica alle spalle e privo di qualsiasi „norma” da seguire, ma tutta da inventare.

E infatti la lingua del Laudario, ancora molto disomogenea anche per il voluto disinteresse del poeta mistico circa il cesellamento formale, considerato un futile ostacolo nell’espressione immediata dell’autentico vissuto devozionale, sembra piuttosto un impasto lessicale sperimentale, fatto di vocaboli non ancora rinsaldati nella lingua, né formalmente, né semanticamente, tra cui abbondano le voci dotte, le titubanze grafico-fonetiche, i provenzalismi e i gallicismi, i trattamenti centro-meridionali, le sorprendenti coniazioni proprie. Senza una seria edizione critica corredata di spiegazioni, parafrasi e soprattutto di glossari, dobbiamo ammettere che i versi del frate umbro sarebbero difficilmente decifrabili persino per un preparatissimo filologo madrelingua. In un precedente intervento al convegno AIPI di Budapest<sup>1</sup> ho provato una più ampia rassegna delle coordinate linguistiche del Laudario che rendono il linguaggio iacoponico ancora talmente lontano non solo dall’italiano odierno, ma persino dal volgare coniato e consolidato nel Trecento toscano.

Lo stampo umbro del volgare iacoponico, che all’epoca presentava una marcatezza meridionale ancor più evidente, è palese nelle assimilazioni tipiche *-nd->-nn-* (*parlanno* ‘parlando’, *peccanno* ‘peccando’, *granne* ‘grande’, *monno* ‘mondo’, *bannire* ‘proclamare’, *fenno* ‘fendono’, *vivanna* ‘vivanda’), *-mb->-mm-* (*dilommato* ‘affetto da lombaggine’) e *-ld->-ll-* (*castalli* “castaldi”) ecc. Inoltre, come anche nelle parlate laziali e centrali, sono correnti le forme protetiche (*arliquie* ‘reliquie’, *m’armetta* ‘mi rimetta’, *arman* ‘rimango’, *escuprito* ‘palese’, *estare* ‘vivere’, *esguardar* ‘guardare’), aferetiche (*diota* ‘ignorante’, *ntelletto* ‘intelletto’, *resia* ‘eresia’), epentetiche (*conestregne* ‘costringe’), apocopate (*so* ‘sono’, *fe* ‘fede’), metatetiche (*freve* ‘febbre’, *stormento* ‘strumento’), sincopate (*ordo* ‘orrido’) ecc.

I meridionalismi si manifestano anche al livello morfologico. Nel paradigma nominale incontriamo metaplasmici di genere come in *il disciplino*, *la fastidia*, *l’ama* (‘l’amo’), mentre in quello verbale sono frequenti forme come *saccio* per *so*, *veggio* per *vedo*, *deggia* per *debbba*. Diffuse anche le desinenze analogiche del participio passato come *enfenute*, *traduto*, *entenduto*, *finato*, *partuto* per i loro correlativi toscani *infinite*, *tradito*, *inteso*, *finito*, *partito*. Del resto le terribili oscillazioni formali di una lingua non ancora messa in sesto, fra varianti regionali, grafiche, posizionali e metriche pervenuteci dopo tanti secoli per il tramite della mano di tanti copisti, rappresentano serie fonti di confusione omonimica non solo per il traduttore ma anche per il curatore dell’edizione. *Ho*, *fo*, *sto* sono forme del presente singolare che valgono invece anche per i correlativi

<sup>1</sup> Sălișteanu, Oana. 2018. *Alcune considerazioni sulla lingua di Iacopone da Todi e sulle strategie traduttive nella versione rumena delle Laude* in Sosnowski, Roman, Vaccaro, Giulio (a cura di), *Volgarizzamenti: il futuro del passato*, Firenze: Cesati, i.c.s.

del plurale *hanno, fanno, stanno*; *fo* può significare al tempo stesso *faccio, fanno* o *fu* e via dicendo. Inoltre, non mancano le forme di presente, passato remoto o congiuntivo dei verbi con l'enclisi del pronome clitico: *desseise* per *si diede*, *trassemece* per *mi ci trasse*, *mustranse* per *si mostrano* e gli esempi potrebbero continuare.

Quanto al lessico, è indispensabile la chiosa del filologo per le tante voci arcaiche e desuete che i dizionari d'uso registrano come obsolete o addirittura non registrano affatto. È il caso di vocaboli come *raspo* 'rogna', *squinanzia* 'mal di gola', *postema* 'ascesso' per esempio, presenti nella Lauda *O Segnor per cortesia*.

In materia di elementi lessicali mutuati, il primo solido strato di lingua acquisita che trapela dal testo iacoponico è quello del latino. Abbondano i prestiti dotti, crudi o adattati, accanto alle forme fonetico-grafiche latineggianti (come in *ludo* 'gara', *aino* 'agnello', *nihil* 'niente', *loco* 'là', *iocundare* 'rallegrare', *poto* 'bevanda', *allide* 'percuote', *lito* 'sponda', *eiulato* 'lamento', *innesso* 'inserito', *iubelo* 'giubilo', *iace* 'giace', *ultra* 'oltre', *audito* 'udito', *claro* 'chiaro', *enducere* 'indurre' ecc.) e sono frequenti le forme (alcune d'accatto, altre ereditarie) che continuano il neutro plurale latino in *-a* e *-ora* (*Santa Santoro*, *donora* 'doni', *sensora* 'percezioni' ecc.). Anche per ragioni prosodiche, Iacopone fa spesso ricorso a forme sostantivali latineggianti non apocopate (*enfermetate*, *prosperetate*, *libertate*, *vertute*, *umanetate*, *tempestate*, *caritate*, *volontate*, *citade*, *bontade*). In *O Segnor per cortesia* per esempio *cecchetate* e *sordetate* fissano una stabile rima.

Ma in questo periodo pionieristico della lingua letteraria delle Origini, nel processo del prestito linguistico, non sono rare le storpiature fonetiche e i raccostamenti paretimologici che Bruno Migliorini (1973) associava alla categoria delle voci semidotte. Nelle Laude si leggono spesso forme come *bisinteria* per *dissenteria*, *celebro* per *cervello*, *fernosia* per *frenesia*, *parlasia* per *paralisi*, *fistelle* per *fistole* e così via.

La seconda fonte lessicale a cui la lingua di Iacopone attinge abbondantemente è quella dei provenzalismi e dei francesismi. Il vocabolario iacoponico pullula di gallicismi che la prestigiosa moda trovatorica aveva portato in molte terre dell'Europa occidentale del Duecento. Sono numerosi i derivati con suffissi tipici dell'antico francese come *-ore* e *-anza*, *-enza* di cui alcuni continueranno la loro fortuna anche negli autori trecenteschi (*dolzore* 'dolcezza', *lustrore* 'splendore' *vegnanza* 'vendetta', *soperchianza* 'soperchieria', *mustranze* 'manifestazioni pubbliche', *costumanza* 'esperienza diretta', *perdonanza* 'perdono', *amalanza* 'malore', *ennamoranza* 'innamoramento', *trasformanza* 'trasformazione', *mesuranza* 'moderazione', *disianza* 'desiderio', *certanza* 'certezza', *fallenza* 'errore', *temenza* 'timore' ecc.), accanto a prestiti come *dotto* 'temo', *ciambra* 'camera', *argento* 'denaro', *plorare* 'piangere', *bollon* 'chiodo', *ligiere* 'leggero', *garzone* 'fanciullo', *deporto* 'gioia' ecc.

Del tutto sorprendente è la piena disinvoltura con cui il poeta forgia arditi derivati (di cui invece pochi attecchiranno): *figuramento* 'simbolo', *finitura* 'morte', *esvalianza* 'stranezza, follia', *esmesuranza* 'esagerazione, eccesso', *rogaria* 'roveto', *empietura* 'pienezza', *entrapparia* 'rattrappimento delle membra', *voratura* 'il divorar vorace', *enfermaria* 'infermità' ecc.

Ma l'assoluta novità portata da Iacopone consiste nel fatto che, similmente alla sua leggendaria conversione, che lo fece abbandonare la condizione di notaio e marito benestante per quella di frate penitente, il poeta umbro attua una altrettanto spettacolare

“conversione” semantica dei vocaboli che la lirica cortese di stampo trovatorico aveva imposto come “canonici” e di cui Iacopone presumibilmente aveva conoscenza sin dai suoi anni giovanissimi che lo trovarono, secondo la tradizione, nell’ambiente universitario di Bologna.

Il messaggio dei versi di Iacopone ci risulta spesse volte criptico semplicemente perchè il semantismo stesso delle parole, ritenuto scontato e rinsaldato tramite la tradizione poetica trovatorica, viene profondamente alterato se non addirittura ribaltato nel linguaggio del «giullare di Dio». Elena Landoni (1990:34) parla del fatto che Iacopone opera una «risemantizzazione del lessico lirico amoroso» e un «capovolgimento della gerarchia di valori tradizionale», ciò che si nota nelle nuove connotazioni acquisite da voci canoniche come *cortese*, *amore*, *ennamorado*, *donna*, *regina*, *cortese*, *senno*, *pazzia*, *esmesuranza*.

Il Tudertino fa largo ricorso a immagini repertoriali della poesia d’amore a lui contemporanea. Nelle laude *O iubelo de core* e *O amor, divino amore* si parla del *cor ferito*, dell’amore che *fa cantar*, dell’*anema innamorata*, della metafora dell’amore che lo sta *assedando* per tutte le porte dei sensi, dell’amore come *fuoco*, dell’amore *smesurato*. Ciononostante, il referente è tutt’altro che quello della lirica profana. L’unico vero amore non può essere che quello di Cristo e per Cristo. *Donna* e *Regina* sono gli appellativi che non si confanno a nessuna femmina terrena, ma esclusivamente alla Vergine Maria. Similmente, la nozione di *cortese* in Iacopone non ha niente a che fare con le galanterie di corte, ma indica la forma più pura di nobiltà spirituale, mentre l’*esmesuranza* del suo amore non è un eccesso fuori posto e quindi biasimabile, ma rappresenta la misura autentica del suo *raptus* mistico che lo porta a un parlar *esmesurato*.

Uno spettacolare ribaltamento di significato si verifica anche nell’ossessiva immagine di un Iacopone matto, che bisbiglia e balbetta parole incomprensibili, che *clama*, *stride* e *grida* incontrollato il suo *iubelo de core*. Nel suo fervore devozionale, il francescano statuisce questo sorprendente paradosso: *essere pazzo per Dio* altro non è che l’estrema forma di saggezza che si possa raggiungere e al tempo stesso l’unica via che porti alla salvezza. Rosanna Bettarini (1999: 282) nota con un certo disappunto “il quasi esclusivo interesse dei biografi per il tema della «pazzia» che, interpretato realisticamente, e non in termini di teologia mistica, ha fatto a lungo di Iacopone pressocché uno psicopatico ambulante”.

Ma oltre tutte queste difficoltà appartenenti al livello lessicale e semantico, l’elaborazione della versione rumena del testo iacoponico deve affrontare ancora almeno altre quattro categorie di problemi, riscontrabili in gran parte nelle quattro Laude scelte per illustrare tale percorso traduttivo. Le prime due, *O iubelo de core* e *O amor, divino amore, perché m’hai assediato*, sono schiette testimonianze dell’*esmesurato* vissuto mistico del francescano. *Quando t’alegri, omo de altura* si riconnette al tradizionale tema medioevale del dialogo fra un vivo e un morto ad intento moraleggiante, mentre *O Signor, per cortesia, manname la malsania* è un componimento molto sorprendente per la sensibilità del XXI secolo, in cui il frate, in segno di estrema penitenza e umiltà, invoca su di sé tutte le malattie possibili.

Per prima cosa, il traduttore deve tener conto degli aspetti di ordine diafasico del testo iacoponico (va mantenuto il registro del testo originale - a volte solenne, a volte popolare - e va rispettato il lessico specialistico che il più delle volte è quello religioso

cristiano). Per tradurre *Donna del Paradiso*, o *Assai me sforzo a guadagnare*, o *Jesu Cristo se lamenta* o *O Papa Bonifazio eo porto el tuo prefazio* per esempio ci vuole un permanente confronto con il linguaggio della Chiesa e dei passi biblici. In altri due famosi componimenti invece, Iacopone fa largo uso del gergo medico. *O Signor, per cortesia* è un piccolo compendio di medicina duecentesca, in cui vengono elencate tutte le più gravi malattie conosciute all'epoca, mentre in *O regina cortese eo so a voi venuto* si parla delle buone cure che la Madonna offre al peccatore *medicandolo con arte* ('medica') sotto la forma di *dieta, scioppo e decotto*.

Ogni volta che i *realia* invocati appartengono rigorosamente alla tradizione cattolica, ho optato per il loro mantenimento dei prestiti come tali (*ciliciu, indulgențe, ordin, absolvetur*). Ma per poter trasmettere inalterata al lettore rumeno la forza del messaggio devozionale, ho deciso di tradurre le parole del frate francescano con i loro equivalenti del vocabolario liturgico ortodosso. Quindi *a împărăți* per *regnare*, *Maică* per *Madonna*, *a izbăvi* per *salvare*, *osândă* per *pena*, *rob* per *servo*, *duh* per *spirito*, *utrenie* per *matutino*, *vecernie* per *vesperin*, *moaște* per *arlique* e via dicendo.

Non va trascurata né la principale marcatezza del testo, quella diacronica, trasferibile nella versione rumena tramite un'attenta scelta di termini prevalentemente arcaici o di basso uso, per poter suggerire meglio anche a livello espressivo gli oltre sette secoli che ci separano dall'epoca iacoponica. Nella ballata *O, Signor, per cortesia - manname la malsania* mantenere le denominazioni rumene attuali delle malattie che il poeta invoca su se stesso avrebbe fatto del testo duecentesco un inventario di intollerabili neologismi. Ci voleva quindi una ricerca sui loro sinonimi antiquati e la riscrittura con plausibili arcaismi e voci popolari rumene obsolete (*dropică* invece di *hidropizie*, *oftică* invece di *tuberculoză*, *trânji* invece di *hemoroizi*, *podalghie* invece di *podagră*, *stropșeală* invece di *epilepsie*, *bolfe* invece di *fistule*, ecc.) I troppi latinismi, naturali nell'ambito culturale cattolico, suonerebbero troppo squillanti nel testo rumeno e di conseguenza ho scelto di tradurli con i loro sinonimi di origine slava o turca, che stimo più espressivi e più antiquati. Ho preferito quindi *nevolnic* per *anichilato*, *povățuire* per *consiglio*, *post* per *dieta*, *junghiat* per *sacrificato*, *ia seama* per *contempla*, *liman* per *lito*, *nesăbuit* per *folle* ecc. Anche altri mezzi stilistici rumeni come le forme disusate o regionali (*siatene cordogliosa* tradotto con *aibi milă*, le forme arcaiche di plurale *boalele, ranele* invece delle regolari *bolile, rănile*), le inversioni sintattiche (per esempio *farime consumare* reso con *topi-m-aș de langoare* in *O Regina cortese* oppure *datu-l-au lui Pilat, vădi-voi cu dreptate, ieșit-a* in *Donna de Paradiso*), nonché le forme enclitiche dei possessivi (*duhu-ți, sufletu-mi*) possono contribuire alla patina antica del verso. Inoltre ci vuole l'intervento del traduttore per spiegare in nota i nomi dei personaggi, dei papi e dei luoghi, gli avvenimenti storici cui Iacopone fa puntuale riferimento. Ma anche per segnalare al lettore rumeno i versi piuttosto oscuri ed equivocabili, per i quali le sei o sette edizioni consultate offrono interpretazioni ben differenti.

Ma di gran lunga le più vincolanti di tutte le restrizioni annoverate fin qui sono quelle legate alla metrica e al sistema di rime. I componimenti di Iacopone prediligono un verso breve, essendo perlopiù ballate di ottonari e settenari, (mentre l'endecasillabo e il sonetto si stavano ancora elaborando proprio in quell'epoca con molta probabilità nei laboratori della Scuola Siciliana) e uno strofismo chiamato *zagialesco* del tipo *aaax bbbx....*, con o senza ritornello, irradiato dall'ambito occitanico. Non mancano i bruschi

passaggi dal trocheo al giambo e viceversa (si veda *Quando t'alegri omo de altura*), né sono rare le assonanze e le rime imperfette (che, dati i trattamenti meridionali differenti da quelli toscani, si potrebbero assimilare alle cosiddette rime siciliane, come in *fistelle-carvuncilli*, *vendetta - ditta*). Nella versione rumena, abbiamo cercato di attenerci fedelmente al sistema originario di rime, a volte conservando esattamente le stesse parole in posizione finale del verso (*foc-loc*; *zăcut-scut*), ma la camicia di forza del metro restringe drammaticamente il numero delle opzioni lessicali nella traduzione. Di conseguenza le voci con un minor numero di sillabe saranno sempre predilette (*slut* invece di *urât*, *straie* invece di *veșminte*, *fală* invece di *mândrie*, *nadă* invece di *momeală*).

Sono questi solo una modesta parte dei quesiti che tormentano il traduttore di Iacopone da Todi, il magnifico umile frate del XIII secolo, sottoposto a molte ingiustizie per la sua fede incrollabile. Vorrei tanto che la sua voce così fuori canone, così singolare, così aspra e ribelle, ma così autentica si facesse sentire al meglio anche nello spazio culturale del nostro paese.

### O iubelo de core

O iubelo del core,  
che fai cantar d'amore!  
Quanno iubel se scalda,  
si fa l'omo cantare;  
e la lingua barbaglia  
e non sa che parlare:  
dentro non pò celare,  
tant'è granne 'l dolzore.  
Quanno iubel è acceso,  
si fa l'omo clamare;  
lo cor d'amor è appreso,  
che nol pò comportare:  
stridenno el fa gridare,  
e non virgogna allore.  
Quanno iubelo ha preso  
lo core innamorato,  
la gente l'ha 'n deriso,  
pensanno el suo parlato,  
parlanno esmesurato  
de che sente calore.  
O iubel, dolce gaudio  
ched entri ne la mente,  
lo cor diventa savio,  
celar suo conveniente:  
non pò esser soffrente  
che non faccia clamore.  
Chi non ha costumanza  
te reputa 'mpazzito,  
vedenno esvalianza  
com'om ch'è desvanito;  
dentr'ha lo cor ferito,  
non se sente da fore.

### În duh simt bucurie

În duh simt bucurie,  
iar eu cânt de iubire!  
Când bucuria crește,  
un cânt vrea să se nască;  
limba se poticnește,  
neștiind cum să rostească  
și cum să tănuiască  
dulcea însuflețire!  
Când foc ia bucuria,  
în strigăt izbucnești;  
te inundă iubirea  
și n-o mai stăpânești.  
Și gemi, și esti doar țipăt,  
dar nu simți înjosire.  
Iar dacă îți răpește  
inima-ndrăgostită,  
dar lumea îți ocărește  
vorbirea băiguită,  
bezmetic răvășită  
despre calda-ți trăire.  
O, desfătare 'naltă  
ce-n cuget îți pătrunde!  
Inima-ar fi înțeleaptă  
de-ar ști a te ascunde.  
La ea poți doar răspunde  
prin glas și chiuire!  
Cei neatînși vreodată  
văd doar a ta sminteală,  
cu purtarea-ți ciudată  
și-a vorbeii aiureală.  
N-ai ochi pentru afară  
când rana-i de iubire.

## Quando t'alegri, omo de altura

Quando t'alegri, omo de altura,  
va', pone mente a la sepultura.  
E loco poni lo tuo contemplare,  
e pensa bene che tu de' tornare  
en quella forma, che tu vedi stare  
l'omo che iace ne la fossa scura.  
"Or me responde tu, omo sepelito,  
che cusì ratto de sto mondo e' scito!  
o' so i bei panni de que eri vestito,  
ch'ornato te veggio de molta bruttura?"  
"O frate mio, non me rampognare,  
ché lo fatto mio a te può iovare;  
poi che i parente me fiero spogliare,  
de vil cilicio me dier copretura."  
"Or ov'è 'l capo cusì pettenato?  
con cui t'aragnasti che 'l t'ha sí pelato?  
fo acqua bullita che t'ha sí calvato?  
non te c'è oporto piú spicciatura."  
"Questo mio capo ch'avi sí biondo,  
cadut'è la carne e la danza d'entorno;  
nol me pensava quand'era nel monno  
ca entanno a rota faceva portatura."  
"Or ove son gli occhi cusì depurati?  
fuor del lor loco sono gettati;  
credo che i vermi glie son manecati;  
del tuo regoglio non aver paura."  
"Perduto m'ho gli occhi con que già peccanno,  
guardando a la gente, con essi accennanno:  
oimè dolente, or so nel malanno,  
ché 'l corpo è vorato e l'alma en ardura."  
"Or ov'è 'l naso ch'avevi per odorare?  
quegna enfermetate el n'ha fatto cascare?  
non t'èi potuto dai vermi aiutare,  
molto è abassata sta tua grossura."  
"Questo mio naso, ch'avea per odore,  
caduto se n'è con molto fetore;  
nol me pensava quand'era en amore  
del mondo falso pieno de vanura."  
"Or ov'è la lengua tanto tagliente?  
apre la bocca: non hai niente;  
fone troncata o forse fo el dente  
che te n'ha fatta cotal rodetura?"  
"Perdut'ho la lengua con la qual parlava,  
e molta discordia con essa ordenava;  
nol me pensava quand'io mangiava  
lo cibo e lo poto ultra misura."  
"Or chiude le labra per li denti coprire;  
par, chi te vede, che 'l vogli schirnire;  
paura me mette pur del vedere,  
caggionte i denti senza trattura."

## Când vesel tu petreci, plin de-îngâmfare

Când vesel tu petreci, plin de-îngâmfare,  
gândul să-ți fie la înmormântare.  
Spre-acolo ar fi bine să gândești,  
că într-o zi și tu o să sfârșești  
precum acela pe care -l privești  
cum zace în a gropii grea-închisoare.  
"Răspunde-mi dară tu, cel îngropat,  
ce-așa de iute lumea ai lăsat,  
unde-s mândrele strae ce-ai purtat,  
că hâdă ți-e această-nveșmântare?"  
"O, frate, rogu-te, nu mă mostra,  
că de folos ți-o fi povestea mea!  
Vezi, rudele m-au dezbrăcat așa,  
dându-mi jalnic cilicio spre-mbrăcare."  
"Da' unde ți-este capul spilcuit?  
Cu cin' te-ai părut, de ai chelit?  
Sau apa fiartă te-o fi pleșuit,  
de nu-ți mai trebuie acum nicio cărare?"  
"De pe bălaia-mi țeastă-n putrejune,  
desprinsă-i carnea și buclele-ncă june!  
La asta nu gândeam, fiind eu în lume,  
când părul mi-l roteam cu fală mare!"  
"Și ochii unde-ți sunt, așa curăț,  
afară din găvane aruncați?  
Pesemne că de viermi au fost mâncați,  
netulburați de-a ta înfumurare."  
«Ochii am pierdut, cu ei păcătuim,  
privind la lume, zâmbre eu făceam.  
Vai mie acum, ce suferință am:  
trupul mi-e putred, sufletu-mi arde tare."  
"Unde ți-e nasul pentru mirosit?  
Oare ce beteșug l-a prăvălit?  
De viermi văd bine că nu l-ai păzit,  
s-a-mpuținat a ta împănare."  
«Nasul pentru miresme l-am avut  
și-acum eu în duhoare l-am pierdut.  
La asta nu gândeam, căci mi-a plăcut  
deșertăciunea lumii-nșelătoare".  
"Dar limba unde ți-e, așa tăioasă?  
Deschide gura, nu poate să mai iasă.  
Ți-a fost tăiată, sau poate a fost roasă  
de dinți și de măsele strivitoare?"  
«Pierdut-am limba; eu cu ea grăiam,  
cu ea multă zăzanie semănam;  
nu chibzuim la asta, când mâncam  
bucate, băuturi spre-ndestulare".  
"Buzele - închide, dinții să-i ferești  
de-i văd, îmi pare că parcă mă batjocorești;  
simt frica-n oase când privesc cum ești;  
dinții-ți cad singuri, fără de forțare."

“Co chiedo le labra ché unqua non l’agio?  
 poco pensava de questo passagio;  
 oimè dolente, e come faragio  
 quand’io e l’alma starimo en ardura?”  
 “Or o’ son glie braccia con tanta forteza  
 menacciando la gente, mostrando prodeza?  
 rásbate l’ capo, se t’è ageveleza!  
 scrulla la danza e fa portadura!”  
 “La mia portadura giace ne sta fossa;  
 cadut’è la carne, remaste so gli ossa;  
 ed omne gloria da me s’è remossa  
 e d’omne miseria en me è empitura.”  
 “Or levate en piedi, ché molto èi iaciuto;  
 acónciate l’arme e tolli lo scuto;  
 en tanta viltate me par ch’èi venuto,  
 non comportar piú questa afrantura.”  
 “Or co so adagiato de levarme em piede?  
 forse chi l’ t’ode dir, mo lo se crede;  
 molto è pazo chi non prevede  
 en la sua vita la sua finitura.”  
 “Or chiama li parenti che te venga aiutare  
 e guarden dai vermi che te sto a devorare;  
 ma fuor piú vivacce a venirte a spogliare,  
 partierse el poder e la sua mantatura.”  
 “No i posso chiamare, ché so encamato;  
 ma falli venire a veder mio mercato!  
 che me veggia giacer colui ch’è adagiato  
 a comparar terra e far gran chiusura.”  
 “Or me contempla, o omo mondano,  
 mentre èi nel mondo, non esser pur vano  
 pensate, folle, che a mano a mano  
 tu serai messo en grande strettura.”

## O Signor, per cortesia, — manname la malsanía!

O Signor, per cortesia, - manname la malsanía!  
 A mme la freve quartana, - la contina e la terzana,  
 la doppla cotidiana - con la granne ydropesia.  
 A mme venga mal de dente, - mal de capo e mal de ventre,  
 a lo stomaco dolor’ pognenti, - e ’n canna la squinzanzia.  
 Mal dell’ occhi e doglia de fianco e la postema al canto manco  
 tiseco me ionga enn alto - e d’onne tempo ferrosia.  
 Aia l’ fecato rescaldato, - la melza grossa, e l’ ventre enflato,  
 e llo pulmone sia ’mplagato - con gran tossa e parlasiá.  
 A me vengan le fistelle - con migliaia de carvuncilli,  
 e li granci se sian quelli - che tutto replen ne sia.  
 A mme venga la podagra, - (mal de coglia sí me agrava),  
 la bisinteria sia plaga - e le morroite a mme sse dia.  
 A mme venga l’ mal de l’ asmo - ióngasecce quel del pasmo;  
 como al can me venga el rasma, - entro ’n vocca la granciá.  
 A mme lo morbo caduco - de cadere en acqua e ’n foco,  
 e iá mai non trovi loco - che eo afflito non ce sia.

“Cum să-nchid gura, dacă n-o mai am?  
 Că voi trece prin astea nu gândeam.  
 Vai mie, chin și cazne ce-o să am,  
 când eu și sufletul vom arde-n focu-ăl mare!»  
 «Unde-ți sunt brațele ce cu țarie  
 amenințau făloase-n vitejie?  
 la scarpină-te acum pe scăfărlie  
 scutură-ți părul, fă-ți mândră tunsoare!»  
 «Tunsoarea mea în groapă-a putrezit;  
 doar oasele mai sunt, carnea s-a prăpădit;  
 de-orice motiv de fală-s părăsit,  
 simt doar a pătimirilor strânsoare.”  
 “Hai, scoală-te, că mult ai mai zăcut,  
 îmbracă-ți armele și nu uita de scut!  
 Căci mult prea multă silă te-a-ncăput,  
 pentru a răbda atâta rușinare!”  
 “Cum crezi că aş putea să mă ridic?  
 Cin’ te aude mai că te-ar crede-un pic!  
 Smintit e omul care prin nimic  
 nu-și pregătește propria-i îngropare.”  
 “Cheamă-ți deci rudele să vină-ncoace,  
 să te scape de viermi să nu te atace;  
 au fost mai sprinteiori să te dezbrace,  
 moșia să ți-o-mpartă în grabă mare”.  
 “Nu-i pot chema că glasul mi-e pierit;  
 cheamă-i să vadă ce-am agonisit:  
 îndeosebi pe cel care-i chitit  
 să ia pământ, păzindu-l cu gard mare”.  
 “la seama acum, biet om legat de lume,  
 nu-ți fie viața tot deșertăciune!  
 Nu fi nesăbuit. Cu lesnicuine  
 și tu vei fi în astă grea strămtoare”.

## Doamne, rogu-te, fă-mi mie – toate boalele să-mi vie!

Doamne, rogu-te, fă-mi mie – toate boalele să-mi vie!  
 Febră la trei zile o dată – și la patru, neîncetată,  
 și în zi iar înturnată– și dropică dă-mi tu mie!  
 Dă-mi durerile de dinte – și de pântec, și de minte,  
 O duroare grea prin vintre, – buduhoala-n gât să-mi vie!  
 Dor de ochi și șold mă frângă– dă-mi puroi în partea stângă,  
 Ofică-n plămâni dă-mi încă, – și-n tot ceasul - zăluzie.  
 Fă-mi ficatul puhăvit – splină, pântec buhăit,  
 Și bojocul rebegit – de-a tusei slăbănogie.  
 Bolfe, gâlci și spurcăciune – dalac, bube de cărbune,  
 Cu miile să se adune, - să m-acopere-n vrăjbie.  
 Podalghia mă sfârșească - boasele să-mi chinuiască  
 Trânji să mă nevoiască – într-o grea pântecărie.  
 Dă-mi boală cu sufocare– dă-mi chircire, dă-mi strânsoare,  
 Ca la căinele-n turbare – bășici, plesne în gură, o mie.  
 Și stropșeală dă-mi, te rog – să tot cad în apă, în foc  
 Și să nu am niciun loc - unde rău să nu îmi fie.

A mme venga cecchetate, - mutezza e sordetate,  
la miseria e povertate - e d'onne tempo entrapparia.  
Tanto sia 'l fetor fetente - che non sia null' om vivente,  
che non fuga da me dolente, - posto en tanta enfermaria.  
En terrebele fossato, - che Riguerci è nomenato,  
loco sia abandonato - da onne bona compagnia.  
Gelo, grandio e tempestate, - fulgure, troni e oscuritate;  
e non sia nulla aversitate, - che me non aia en sua bailia.  
Le demonia infernali - si mme sian dati a menestrali,  
che m'essercino en li mali, - ch'e' ho guadagnati a mea follia.  
Enfin del mondo a la finita - si mme duri questa vita,  
e poi, a la scivirita, - dura morte me sse dia.  
Allegom 'en ssepultura - un ventr'i lupo en voratura,  
e l'arlique en cacatura - en espineta e rogaria.  
Li miracul' po' la morte - chi cce vene aia le scorte,  
e le deversazioni forte - con terrel fantasia.  
Onn'om che m'ode mentovare - si sse deia stupefare,  
e co la croce sé segnare, - ché reo escuntro non i sia en via.  
Signor meo, non n'è vendetta - tutta la pena ch'e' aio ditto,  
ché me creasti en tua diletta - et eo l'ho morto a villania.

### O amor, divino amore, — perché m'hai assediato

O amor, divino amore, — perché m'hai assediato?  
Pare de me empazato, — non puoi de me posare.  
Da cinque parte veggio — che m'hai assediato:  
audito, viso, gusto, — tatto ed odorato;  
se esco, so pigliato, — non me te pos'ocultare.  
Se io esco per lo viso, — ciò che veggio è amore,  
en onne forma è pentito, — ed en onne colore;  
representime alloro — ch'io te deggia albergare.  
Se esco per la porta — per posarme en audire,  
lo sono e que significa? — Representa te, sire;  
per essa non può uscire — ciò cche odo è amare.  
Se esco per lo gusto, — onne sapor te clama:  
— Amor, divino amore, — amor pieno de brama;  
amor preso m'hai a l'ama — per potere en me regnare. —  
Se esco per la porta — che se chiama odorato,  
en onne creatura — te ce trovo formato;  
retorno vulnerato, — prendime a l'odorare.  
Se esco per la porta — che se chiama lo tatto,  
en onne creatura — te ce trovo retratto;  
amor, e co so matto — de volerte mucciare?  
Amor, io vo fugendo — de non darte el mio core,  
veggio che me trasformi — e fahme essere amore,  
sí ch'io non son alloro — e non me posso artrovare.  
S'io veggio ad omo male — o defetto o tentato,  
trasformome entro en lui — e face 'l mio cor penato;  
amore smesurato, — e chi hai preso ad amare?  
Prendeme a Cristo morto, — traime de mare al lito,  
loco me fai penare — vedendol sí ferito;  
perché l'hai sofferito? — Per volerme sanare.

Să am parte de orbire – de muțenie și surzire,  
de lungă slăbănogire – de nevoi, de sârăcie.  
De-mpuțita mea putoare – cum ar putea vreun om, oare,  
să nu stea la depărtare – speriat de-a mea scârăvie?  
Du-mă-n răpa cea cumplită – ce Riguerci e numită,  
Fie-mi groapă părăsită – de-orșice tovărășie.  
Gerul, grindina, furtuna – bezna-n care tună-ntruna,  
Din stihii nu fie vreuna – să nu mă ție-n robie.  
Demonii din iad, legiune – toți la mine să se adune,  
La osândă m-or supune – întru a mea nebulie.  
Și în veac, până la moarte – astfel să mă chinui foarte.  
Când sufletul se desparte, – slută fie-mi moartea mie.  
Iar mormântul care-mi place – e-o burtă de lup vorace;  
moaștele să mi le cace – prin spini și prin bălărie.  
Mort, oi face și-o minune: – câți la mine-or să se-adune  
simți-vor duhuri nebune, – chin, coșmaruri, grozăvie.  
De-o fi să mă pomenească – toți atunci să se îngrozească,  
până jos să se crucească, – ăl rău calea că le-o ție.  
Nu-i destulă ispășire, – Doamne, în astă schinguire:  
Tu m-ai făcut din iubire, - eu te-omor cu mârșăvie.

### Iubire dumnezeiască, cum de m-ai împresurat?

Iubire dumnezeiască, cum de m-ai împresurat?  
Pari nebună după mine, pacea nu ți-o poți găsi.  
Din cinci laturi deodată sub asediu-s cercuit:  
prin auz, prin văz, prin gust, prin miros și pipăit.  
Prizonier sunt; de ies însă, nu mi te poți tănui.  
Ies prin poarta văzului și ce văd e doar iubire.  
Te găsesc în culori, forme, și-n a firii zugrăvire.  
Prin astă dezvăluire îmi ceri a te găzdui.  
Ies prin poarta auzului s-auscult, pacea să-mi găsesc,  
Auz sunete. Ce-s oare? Doamne, de Tine-mi vorbesc!  
Deci pornind pe astă cale, tot iubire voi găsi!  
Ies prin poarta gustului, și-orice aromă te slăvește:  
« Iubirea dumnezeiască, iubirea ce mă dorește  
spre nadă m-ademenește, în mine spre a-m'părăți ».  
Dacă ies prin altă poartă, ce ține de mirosit  
te găsesc în orice ființă, tănuită iscusit;  
de mă-ntorc, fiind ca pălit, mă-nhați cu miresme mii!  
Dacă ies prin poarta aceea ce ține de pipăit  
eu în orișice făptură te descopăr negreșit.  
Tare-aș fi nesăbuit, Doamne, de te-aș fi ocolit!  
O, iubire, al meu suflet ți-e merit spre dăruire.  
Văd în mine preschimbarea și devin și eu iubire.  
Și atunci sunt rupt de fire și nu mă pot regăsi.  
Dacă văd la om vreun rău, vreun cusur sau vreo ispită,  
tu mă-ngemănezi cu-acela și-mi simt inima măhnită.  
O, iubire nesfârșită, cine vrei a Te iubi?  
Ia-mă-ntru Hristos pe cruce, du-mă la liman din mare  
colo vreau să Îl jelesc, că Îl chinuie și-L doare  
Cum de le-ai îndurat Tu oare? Ai vrut a mă izbăvi.

**Bibliografia**

- Bettarini, Rosanna. 1997. *Iacopone da Todi e le Laude*, in Segre, Cesare, Ossola, Carlo (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino: Einaudi.
- Gubbini, Gaia. 2007. *Ai margini del canone: sull'attribuibilità a Iacopone nella tradizione antica*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi. Atti del convegno di studio*, Todi, 3-7 dicembre 2006, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 489-513.
- Ferri, Giovanni. 1910. *Prospetto grammaticale e lessico delle poesie di Iacopone da Todi secondo l'edizione fiorentina del 1490*, Perugia: Unione Tipografica Cooperativa.
- Da Todi, Iacopone. 2010. *Laude*, a cura di Matteo Leonardi, Biblioteca della «Rivista di storia e letteratura religiosa» - Testi e Documenti, vol. 23, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Da Todi, Iacopone. 2006. *Laude*, a cura di Franco Mancini, Bari: Editori Laterza.
- Da Todi, Iacopone. 1915. *Le Laude: secondo la stampa fiorentina del 1490*, a cura di Giovanni Ferri, Bari: Laterza.
- Lamanna, Pasquale. 1990. *Lirica religiosa italiana dalle origini ai giorni nostri*, Sorrento: Franco Di Mauro Editore
- Landoni, Elena. 1990. *Il «libro» e la «sentenza». Scrittura e significato nella poesia medievale: Iacopone da Todi, Dante, Cecco Angiolieri*, Milano: Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Migliorini, Bruno. 1973. *Le parole semidotte in italiano* in Bruno Migliorini, *Lingua d'oggi e di ieri*, Caltanissetta - Roma: Sciascia, pp. 227-237.



Istorie

---

History

Florina CIURE  
 (Museo “Țării Crișurilor”  
 di Oradea)

## Libri veneziani del Settecento al Museo “Țării Crișurilor” di Oradea

**Abstract:** (Venetian Books of the 18th Century at the “Țării Crișurilor” Museum in Oradea). This paper presents the books printed in Venice or in other cities that were under the control of Serenissima, housed today in “Țării Crișurilor” Museum from Oradea. There are especially religious books, printed in Latin in the 18th Century in the most important printing houses from the territory of St. Mark’s Republic – Remondini, Baglioni, Niccolò Pezzana, Sebastiano Coletti, Giuseppe Bettinelli, Silvestro Gatti, Ex Typographia Seminarii Apud Joannem Manfre. For example, the collection includes the books: Tobias Lohner, *Instructio practica de confesionibus, rite, ac fructuose excipiendis* (Padua, 1731); Luc D’Achery, Jean Mobillon, *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti* (9 volumes published in Venice between 1733 and 1738); *Horae Diurnae Breviarii Romani* (Venice, 1744); Pierre Annat, *Apparatus ad positivam theologiam methodicus* (Venice, 1744); *Andrea Naugerii patricii Veneti oratoris et poetae clarissimi Opera omnia* (Venice, 1754); Honoré Tournély, *Praelectione theologicae de gratia christi*, tomus secundus, tertius and quartus (Venice, 1755); Vincent Houdry, *Bibliotheca concionatoria entices christianae praecipua continens argumenta, ordine alphabetic digesta*, tomus primus, quartus and quintus (Venice, 1764); *Missale romanum ex decreto sacrosanct concilii tridentini restitutum* (Venice, 1772); Gabriel Antoine, *Theologia moralis universa* (Venice, 1792); *Paulini Chelucci a S. Josepho Lucensis, Orationes habitae in eodem Archigymnasio Accessit ejusdem Vita & index rerum Jo: Erhardo Kappio Auctore* (Venice, 1795).

**Keywords:** Venice, “Țării Crișurilor” Museum, old books, Padua, 18th Century

**Riassunto:** La relazione presenta i libri stampati a Venezia o in altre città che erano sotto il controllo di Serenissima custoditi attualmente presso il Museo “Țării Crișurilor” di Oradea. Nella stragrande maggioranza sono libri religiosi, stampati in latino nel XVIII secolo nelle più importanti stamperie sparse sul del territorio della Repubblica di San Marco – Remondini, Baglioni, Niccolò Pezzana, Sebastiano Coletti, Giuseppe Bettinelli, Silvestro Gatti, Ex Typographia Seminarii Apud Joannem Manfre. Fra i libri custoditi nella collezione del museo, possiamo ricordare: Tobias Lohner, *Instructio practica de confesionibus, rite, ac fructuose excipiendis* (Padova 1731); Luc D’Achery, Jean Mobillon, *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti* (9 volumi pubblicati in Venezia fra il 1733 e il 1738); *Horae Diurnae Breviarii Romani* (Venezia 1744); Pierre Annat, *Apparatus ad positivam theologiam methodicus* (Venezia 1744); *Andrea Naugerii patricii Veneti oratoris et poetae clarissimi Opera omnia* (Venezia 1754); Honoré Tournély, *Praelectiones theologicae de gratia christi*, tomus secundus, tertius and quartus (Venezia 1755); Vincent Houdry, *Bibliotheca concionatoria entices christianae praecipua continens argumenta, ordine alphabetic digesta*, tomo primus, quartus e quintus (Venezia 1764); *Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum* (Venezia 1772); Gabriel Antoine, *Theologia moralis universa* (Venezia 1792); *Paulini Chelucci a S. Josepho Lucensis, Orationes habitae in eodem Archigymnasio Accessit ejusdem Vita & index rerum Jo: Erhardo Kappio Auctore* (Venezia 1795).

**Parole chiave:** Venezia, Museo “Țării Crișurilor”, libri antichi, Padova, Settecento

Nella seconda metà del XV secolo, Venezia era una potenza economica di primo piano, che gli ha permesso di diventare un importante centro tipografico e culturale da dove si diffuse, per mezzo dei libri che uscivano dalle botteghe veneziane, la cultura umanistica. Anche Oradea [in italiano: Varadino, Gran Varadino, in ungherese: Nagyvárad; in tedesco: Groswardein] conobbe *una particolare fioritura a partire dal*

*XV secolo, grazie proprio ai rapporti con l'Italia.* Su insistenza del re Ladislao I, fu costruito un monastero, nel periodo 1077-1095, momento in cui fu eretta anche la prima fortezza medievale della località. Il re Ladislao I fondò anche il Capitolo – un collegio di 24 canonici i quali servivano messa nella chiesa eretta all'interno del monastero –, istituzione ecclesiastica presso la quale ha funzionato anche una scuola, attestata documentariamente sin dal 1374. Oradea fu una città privilegiata dalla presenza a capo delle istituzioni ecclesiastiche di alcuni personaggi notevoli, dato che vari gerarchi della chiesa cattolica – di cui alcuni italiani – studiarono presso le università occidentali. *Il vescovo italiano Andrea Scolari (1409-1426) fu il primo a costruire a Oradea uno spazio destinato esclusivamente alla biblioteca; il vescovo di origine croata Jan Vitéz di Zredna (1444-1465), che mandò a studiare nelle università italiane alcuni giovani transilvani, divenne cliente fedele dell'editore e libraio fiorentino Vespasiano da Bisticci (Borcea, Gorun 1995, 104). La biblioteca di Vitéz a Oradea era molto ricca e famosa persino all'estero, poiché riuniva numerosi codici latini e greci, libri di geometria, matematica, astronomia e di altre scienze naturali. Purtroppo, dopo che il vescovo lasciò la città, questa ricchissima biblioteca andò dispersa. L'interesse per i libri caratterizzò anche i suoi successori, per esempio, Szatmári György e Siegmund Thurzo, vescovi di Oradea, primo tra il 1501 e il 1505 e il secondo tra 1506-1512, per arricchire le biblioteche personali stabilirono rapporti di collaborazione con Aldo Manuzio (Banfi 1940, 832). Loro fecero stampare presso la tipografia di Aldo Manuzio il lavoro di Cicerone, *Epistolae familiares* e riuscirono ad acquisire nel 1501 l'edizione tascabile delle opere di Virgilio e di Orazio, realizzata da Aldo Manuzio. Sembra che a questa lettera Manuzio avrebbe risposto con la dedica per Thurzó sul libro di Cicerone – *Familiares* (Veress 1941, 462-466).*

Anche gli studenti di Padova, com'è il caso di Brodarics István, erano in corrispondenza con Manuzio, che probabilmente avevano conosciuto di persona durante il periodo della loro preparazione universitaria. In una lettera del 15 settembre 1512, Brodarics ricorda che sei anni fa avrebbe consegnato il manoscritto di Janus Pannonius al mercante tedesco *Iordano*, probabilmente Jordan von Dinslaken, per essere pubblicato da Aldo Manuzio, senza esito però (Lowry 1983, 184).

Al ritorno a casa, gli studenti portavano con sé libri stampati a Venezia e continuavano a procurarsi altri libri provenienti dalle botteghe venete. Per esempio Janos Henkel, il grande bibliofilo, durante gli studi in Italia, si procurò numerosi volumi su temi giuridici da Venezia, Padova e Bologna e, dopo il rientro a casa, continuò a procurarseli da Buda e Cracovia (Jakó 1977, 63). Gli studenti di Padova avevano preso contatto e apprezzato la letteratura italiana, fatto dimostrato dai libri che essi portarono con loro nel paese. Nel baule di Thurzó c'erano, oltre a Catullo, Orazio, Tibullo, un volume di Petrarca e due copie del famoso *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (Kastner 1922, 53-54). Purtroppo i libri delle loro biblioteche andarono dispersi, ma il loro esempio fu seguito anche da altri studenti o gerarchi della chiesa cattolica. Ma con il movimento protestante della metà' del Cinquecento, fu soppresso Il Capitolo, la cattedrale viene distrutta, la tomba del re devastata e i beni confiscati. Nel 1660 la città fu conquistata dai turchi che vi stabilirono la sede di un pascialato per un periodo di 32 anni. Solo nel Settecento viene riorganizzato il Capitolo, rifatto il patrimonio, che comprendeva le biblioteche personali dei vescovi. Di solito i vescovi lasciavano i loro

libri al Capitolo, ma ci sono alcune eccezioni, come l'esempio di Adam Patachich che viene nominato vescovo a Kalocsa e porta con se 7800 libri. Ad Oradea si stabilirono anche alcuni ordini religiosi, come i capuccini, i francescani, i domenicani ecc., ognuno con il suo fondo di libri. Furono poi iniziative di raccogliere dei libri nelle scuole della città. Alcuni di questi confluirono nelle biblioteche pubbliche, altri furono dispersi.

Il Museo "Țării Crișurilor" di Oradea custodisce una collezione di libri antichi pubblicati a Venezia, tutti nel Settecento. La gran parte proviene dalla Società di Storia e Archeologia della provincia di Bihor e della città di Oradea, fondata nel 1896, ma la collezione si è arricchita soprattutto nel secolo scorso tramite donazioni ed acquisti (Chiriac 2010, 102). La maggior parte sono libri religiosi, pubblicati in latino. Tra questi ricordiamo le *Fabule di Esopo*<sup>1</sup>, precedute da *ÆSOPI Fabulatoris Vita, A MAXIMO PLANUDE Composita, è Græco latina facta* (MTC, 79), esemplare privo di frontespizio, che sarebbe stato stampato da Giovanni Antonio Remondini, attivo a Bassano e a Venezia nel periodo 1650-1711 (Infelise 1980, 1990). La copia di Oradea, piccolo formato (14/8,5 cm), non si trova in ottime condizioni, mancano le prime quattro pagine, tra cui quella con il frontespizio e le pagine 57-260 di quelle 279 numerate. Dalle pagine non numerate della fine del libro, contenente anche l'indice, si conservano solo cinque invece di nove. La copertina è in cartone marrone-grigio e sul dorso si trova un'etichetta che dimostra la provenienza del libro "Biharmegyei és Nagyvárad Regeszeti és történelmi egylet" (Società di Storia e Archeologia della provincia di Bihor e della città di Oradea) e il numero "1244". Sulla controguardia sono stati applicati due timbri, uno con il nome Biro Bela, professore al ginnasio di Oradea ("BIRO BÉLA IV. GYMN. TAN. NAGYVÁRAD"), presente anche sulla quinta pagina, e l'altro con leggenda illeggibile e una firma di un altro proprietario ("Ex libris Francisci Berzik"). Sulla controguardia e sulla quinta pagina si trova un bollo circolare con le lettere "E.B.V.R.V.R.T." e sulla guardia posteriore un segno di matita con "senex q mors 223 partus montium (Wilhelmus Quadram restat) 174 (24)". L'esemplare è privo di illustrazioni; sulle pagine con le capolettere appaiono vignette quadrilatera costituite da elementi decorativi floreali e geometrici stilizzati (p. 5, 53, 55). Altre pagine sono decorate con vignette piccole, con elementi geometrici o vegetali stilizzati (p. 56, 279).

Gli eredi di Giovanni Antonio Remondini pubblicarono nella città dei dogi nel 1754 l'opera del patrizio veneto Andrea Navagero (MTC, 665), dal titolo *Andreae Naugerii patricii Veneti oratoris et poetæ clarissimi Opera omnia: quæ quidem magna adhibita diligentia colligi potuerunt*<sup>2</sup>. La copia del Museo "Țării Crișurilor", formato in 12° (19/12,5 cm) è incompleta ([1] f. + CVI p., mancano le pagine XVII-XXXII, + 413 p.) e priva di copertina. Sul foglio non numerato, sul frontespizio e sulla pagina 177 si trova il timbro della Biblioteca del Museo Regionale Crișana e il numero "4323". La prima fila reca le note "Chuba Mihály városi közgyam NVaradon"

<sup>1</sup> [Aesopi Phrygis, et aliorum fabulae, quorum nomina sequens pagella indicabit, elegantissimis iconibus in gratiam studiosae juventutis illustratae. Pluribusque auctae, & diligentius quam antehac emendatae. Cum indice locupletissimo. – Venetiis, ac Bassani : typis Jo. Antonii Remondini.]

<sup>2</sup> ANDREÆ NAUGERII PATRICII VENETI ORATORIS POETÆ CLARISSIMI OPERA OMNIA, *Quæ quidem magna adhibita diligentia colligi potuerunt* CURANTIBUS JO. ANTONIO J.U.D. ET CAJETANO VULPIIS BERGOMENSIBUS FRATRIBUS DE LITERARIA REPUBLICA OPTIME MERITIS. VENETIIS, MDCCLIV. EX TYPOGRAPHIA REMONDINIANA, SUPERIORUM PERMISSU, ac PRIVILEGIO.

e “29/1890, e il frontespizio “F.I”, “162”, “155”, “Chuba Mihály”, mentre la prima pagina contiene riferimenti sul proprietario del libro e la maniera nella quale è entrato a far parte della patrimonio della Società di Archeologiae Storia: “A Bihar megyei régezeti és tört. Egyesleneli ojändekoyva NVaradon April 13. 1890, Chuba Mihály városi közgyam”; “A Biharmegyei régészeti es történelmi egy let tulaydona. 29/1890”. Il libro è ricco di illustrazioni, sulla seconda pagina una tavola al centro con il ritratto dell’autore circondato dal suo nome “ANDREAS NAVGERIVS” e nella parte inferiore lo scritto “EX AENEA EFFIGIE POSITA PATAVII IN FORNICE AD PONTEM D. BENEDICTI”. Sul frontespizio vi è il marchio tipografico rettangolare, composto da elementi di architettura barocca, con la dea Diana in primo piano, nella mano destra con una lancia, e in quella sinistra con un libro aperto, accanto un globo e due amorini, e in basso il testo “VIVITUR INGENIO CETERA MORTIS ERUNT”. Le capolettere sono rinchiuse in un quadrato, sullo sfondo ritrovandosi dei paesaggi ed edifici (p. V, IX, XIV, 3, 24, 54, 66, 73, 80, 86, 102, 117, 163, 203, 141, 259, 293, 297, 372, 406). Alcune pagine sono decorate con vignette realizzate da elementi vegetali e floreali stilizzati (p. VIII, 23, 53, 65, 72, 85, 101, 109, 160, 198, 203, 238, 256, 294, 311, 371, 405, 413) oppure vegetali stilizzati, d’impronta barocca, al centro con dei paesaggi marini o terrestri (p. 3, 24, 54, 66, 73, 80, 102, 118, 141, 163, 259, 372).

Sempre nella tipografia dei Remondini fu pubblicata l’opera di Vincent Houdry, *Bibliotheca concionatoria ethnicae christianae praecipua continens argumenta, ordine alphabetico digesta*, della quale al Museo “Țării Crișurilor” si ritrova il primo tomo (MTC, 186), e i tomi IV<sup>3</sup> e V<sup>4</sup> riuniti in una miscellanea (MTC, 438). Il primo tomo, formato in quarto (39,5/19 cm), contiene 20 pagine con numeri romani e 552 con cifre arabe, i piatti in cartone avvolto in carta sottile, gialla con sfumature e il dorso e gli angoli in pergamena. Sul dorso vi sono due etichette, una di carta con il numero “2244”, l’altra in cuoio marrone, sulla quale è scritto con lettere dorate, il titolo abbreviato del lavoro “HODVRY BIBLIOTHE T.I. A-D”, delimitato nella parte superiore ed inferiore da due linee parallele dorate. I piatti ed alcune pagine subirono dei danni provocati da insetti. Sul frontespizio si nota un timbro rettangolare con “Biblioteca del Museo Regionale di Oradea” e il numero “4906”, una nota a matita “1764” e una vignetta triangolare, composta da elementi vegetali stilizzati d’impronta barocca, con in mezzo un paesaggio terrestre e marino (alberi, navi ed elementi architettonici religiosi). Vignette di varie forme, costituite da elementi stilizzati zoomorfi o architettonici sono

<sup>3</sup> R. P. VINCENTII HOUDRY E SOCIETATE JESU BIBLIOTHECA CONCIONATORIA Ethicae Christianae praecipua continens argumenta, ordine Alphabetico digesta, *E GALLICO SERMONE IN LATINUM TRANSLATA*. EDITIO NOVISSIMA, CUI NUNC PRIMUM PRÆTER SUPPLEMENTA, QUE ALIAS DEERANT, SUO LOCO APPOSITA, ACCEDIT INTEGER TOMUS QUINCTUS NON ANTEA VULGATUS UNIVERSI FACILIOREM EFFICIENT. TOMUS QUARTUS. R-Z VENETHIS, MDCCLXIV. EX TYPOGRAPHIA REMONDINIANA. *SUPERIORUM PERMISSU*.

<sup>4</sup> R. P. VINCENTII HOUDRY E SOCIETATE JESU BIBLIOTHECA CONCIONATORUM TUM MORALIS EVANGELICÆ, TUM TEOLOGICÆ TOMUS QUINTUS, *CONTINENS DUAS TABULAS QUE USUM OPERIS UNIVERSI FACILIOREM EFFICIENT*. PRIMA nempe indigitat varias Sermonum Adumbrationes, propriae & naturalia Argumenta, quæ congruunt cum Evangeliiis Dominicarum per Annum, omniumque Dierum Quadragesimæ, & praecipuarum Festivitatum, seu Mysteriorum Domini nostri, & Beatae Virginis. ALTERA complectitur plures Sermonum, Argumentorumque Adumbrationes pro variis Adventuum cursibus. EDITIO NOVISSIMA. VENETHIS, MDCCLXIV. EX TYPOGRAPHIA REMONDINIANA. *SUPERIORUM PERMISSU*.

riportate su altre pagine del volume (p. III, X, XIX, XX, 364), e le capolettere sono decorate con elementi architettonici e vegetali.

I piatti della miscellanea contenente i tomi IV (494 pagine) e V (100 pagine) sono in cartone avvolto in carta sottile, gialla con sfumature, e il dorso e gli angoli in pergamena. Sul dorso vi sono due etichette, una di carta con il numero “2244”, l’altra in cuoio marrone, sulla quale è scritto con lettere d’oro, il titolo abbreviato del lavoro “HODVRY BIBLIOTHE T.IV. R-Z”, delimitato nella parte superiore ed inferiore da due linee parallele dorate. I piatti ed alcune pagine subirono dei danni provocati da insetti. Sul frontespizio del primo volume appare un timbro rettangolare con “Biblioteca del Museo Regionale di Oradea” e il numero “4759”. Sul frontespizio di ambedue i volumi e sulla quarta pagina del secondo volume si trova una vignetta triangolare, composta da elementi vegetali stilizzati d’impronta barocca, con in mezzo un paesaggio terrestre e marino (alberi, navi ed elementi architettonici religiosi). Vignette di varie forme, costituiti da elementi stilizzati zoomorfi o architettonici sono riportate su altre pagine (vol. I, p. 4, 423; vol. II, p. 5) e le capolettere sono decorate con elementi architettonici e vegetali.

Nello stesso anno, i sudetti tipografi pubblicarono a Padova il libro di Quinto Orazio Flacco, *Poemata cum commentariis Joh. Minelli*<sup>5</sup>, formato in 16° (17/10 cm), che conta 610 pagine, precedute da 8 fogli non numerati, con il testo su due colonne (MTC, 577). I piatti della copia della Collezione di libri antichi del Museo “Țării Crișurilor” di Oradea sono in cartone avvolto in cuoio marrone, il dorso con 5 nervi, le caselle con ornamenti dorati di linee parallele e fiori stilizzati. In due caselle, sullo sfondo d’oro o verde, si appena osserva il titolo abbreviato del volume, “HORATII” e “POEMATA”. I piatti hanno subito leggeri danni. Sulla controguardia si notano due timbri, uno con la leggenda E.B.V.R.V.R.T, e sul frontespizio il timbro della “Biblioteca del Museo Regionale Oradea” e il numero “4582”. Lo stesso timbro si ritrova sul verso della prima pagina non numerata, sotto la tavola. Sulla guardia viene scritto “Joannis Perzaly 1800”, e sul verso “23 lap 103 șor 1910 ev” e “66 fr.”. Alcune pagine recano dei segni fatti a matita, e sulla pagina 41 viene scritto con la penna “defendit”. Sulle ultime due pagine del libro si registrano, probabilmente, alcuni dei proprietari di questo esemplare “Vass Károly es [...]” e “Szigethy Lörincz tanára volt 1858 tanára”. La copia è riccamente ornata. Sul retro della prima pagina non numerata vi è una tavola nella quale viene rappresentato l’autore, in veste di giovane che suona l’arpa, con sotto le parole “QUINTUS HORATIUS FLACCUS”, circondato da giovani donne ed in alto un cavallo alato. Sul frontespizio è riprodotta una vignetta di forma approssimativamente triangolare composta di elementi vegetali stilizzati, con un medaglione in centro. Illustrazioni simili, con elementi vegetali, floreali o architettonici stilizzati, si ritrovano su altre pagine del volume (sul verso della fila 4, p. 78, 123, 195, 276, 347, 419, 499, 532, 570).

Nel 1731 a Padova, che in quei tempi si trovava sotto il controllo della *Serenissima*, vide la luce il lavoro del teologo gesuita Tobias Lohner (Fisher 1913), *Instructio practica de confessionibus, rite, ac fructuose excipiendis*<sup>6</sup>, grazie ai collaboratori di

<sup>5</sup> QUINTI HORATII FLACCI POEMATA, Cum Commentariis JOH. MIN-ELLII. *Premisso Aldi Manutii de Metris Horatianis Tractatu, & adjuncto Indice Rerum ac Verborum locupletissimo.* PATAVII, MDCCLXIV. IMPENSIS REMONDINIANIS. SUPERIORUM PERMISSU.

<sup>6</sup> INSTRUCTIO PRACTICA DE CONFESSIOIBUS *Rite, ac fructuose excipiendis*, Doctrinas tam generales, quam speciales ad varios Hominum Status accommodatas complectens. AD IUNIORUM

Giovanni Manfré (MTC, 286). Nel 1699, Giovanni Manfré, un giovane libraio, aveva concluso un accordo con la Tipografia del Seminario di Padova, fondata nel 1684 dal vescovo Gregorio Barbarigo, per aprire un negozio a Venezia, al fine di commercializzare i libri impressi nella stamperia padovana (Callegari 2007, 68). La copia, formato in 16° (15/8,5cm), ha 348 pagine e 6 fogli non numerati, e i piatti in cartone rivestito in cuoio nero. Sul dorso, che ha subito dei danni, si vedono 4 nervi. Sul piatto anteriore vi sono due etichette, una quadrata e l'altra rotonda con il numero "27". All'interno del libro si possono leggere alcune annotazioni: "30 Kr" (sulla controguardia), "Botta Quim Szilvasiensis parochus" (p. 1), "Ex libris Iosephi Rátz", "Basillii Botta", "B. M.S. Botta" (sul frontespizio), "Basilius Botta" (p. 9), "Quim Szilvasiensis Parochus 1815/8bris 15<sup>ia</sup>" (p. 347), "Botta" (verso della fila no. 2); "Basillii Botta 1815" (foglio no. 6); "Qui quid agis prudenter agas respice finem" (verso della fila no. 6). La copia, che il museo acquistò il 1° giugno 1979 da Lucian Drimba, non è ricca in illustrazioni, sul frontespizio, sulla pagina 347 e sul verso della fila no. 2 si ritrovano vignette con elementi architettonici, floreali o zoomorfi stilizzati.

Tra i libri religiosi stampati a Venezia troviamo nella Collezione del museo un *Breviarium romanorum ex decreto sacrosancti concilii tridentini*<sup>7</sup>, uscito dalla tipografia dei Baglioni, nel 1715 (MTC, 780). Il volume formato in 12° (22,5 / 15 cm) è composto da 23 fogli non numerati (tra questi mancano i primi 3, incluso il frontespizio) e 1184 pagine (tra quali mancano i numeri 17-18, 31-32, 849-850, 863-864) + CXC VIII + 16 pagine (mancano le pagine 1-2 e 11-16). I piatti del volume sono di legno rivestito in cuoio marrone, decorati con impressioni a caldo. Sul dorso si notano 4 nervi semplici e un'etichetta con "Biharmegyei és Nagyvárad Regeszeti és történelmi egylet", di cui ci si conserva solo un piccolo frammento. Nel volume si nota il timbro della già citata Società di storia e Archeologia con il numero "4547", e alcune tavole, con temi religiosi, quali l'Annunciazione (p. 112), l'Adorazione dei Magi (p. 152), la Resurrezione (p. 394), la Pentecoste (p. 484).

Il Museo custodisce due esemplari di *Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum*, stampati a Venezia presso i Baglioni, uno nel 1749 (MTC, 514) e l'altro nel 1772 (MTC, 452). Nel volume uscito nel 1749, formato in quarto (32,5/23 cm), viene inserita una *MISSÆ IN FESTIS PROPRIIS SANCTORUM PATRONORUM REGNI HUNGARIÆ, Ad formam Missalis Romani recusæ* (20 p.). La copia è incompleta [di quelle XXXV pagine dall'inizio si conservano solo le prime XII + 460 pagine (mancano le pagine 191-270, 324-334) + CI (mancano le pagine LXXXIII-LXXXIV)]. I piatti di legno rivestito in cuoio nero, con tracce di due serrature, sono decorati con impressioni a caldo, al centro si distinguono le lettere "IHS". Non si conserva in ottime condizioni; il dorso, previsto con 5 nervi, e alcune pagine subirono dei danni provocati da insetti. Inoltre altre pagine sono staccate dal

*SACERDOTUM potissimum utilitatem, ac instructionem ex variis Auctoribus collecta* A R. P. TOBIA LOHNER Societ. JESU Sacerdote. *EDITIO SEPTIMA*. PATAVII, MDCCXXXI. Ex Typograph. Semin. Apud Jo: Manfrè Superiorum permissu, & Privilegio.

<sup>7</sup> [Breviarium Romanum Ex Decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII. & Urbani VIII. Auctoritate recognitum; Officiis novissimis SANCTORUM usque ad S.S. D.N. CLEMENTEM XI Summo studio dispositis. VENETIIS, MDCCXV. Sumptibus Pauli Balleonii.]

dorso. Sul frontespizio del primo volume appare un marchio tipografico, di forma rettangolare, con la scena del *Sacrificio di Isacco* e sotto informazioni riguardanti l'autore dell'incisione: "Eq<sup>s</sup> M. Beylbrouck Sculp". Sulle pagine 188, 273, 458 e 460 si ritrovano vignette con elementi architettonici e florali e le capolettere sono decorate con motivi vegetali o architettonici.

Nell'*Ex Typographia Balleoniana* viene pubblicata la miscellanea contenente *Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum*<sup>8</sup> del 1772 [XXXIV + 444 pagine (mancano quelle con i numeri 185-200) + CVII], *MISSÆ IN FESTIS PROPRIIS SANCTORUM PATRONORUM REGNI HUNGARIÆ*<sup>9</sup> (20 p.) del 1771, e *MISSÆ NOVISSIMÆ DE PRÆCEPTO, Ex Decreto SS. D. PP. CLEMENTIS XIV.* (4 p.), senza l'indicazione dell'anno o della tipografia. Si aggiunge una *Missa* (2 p.), stampata sempre dai Baglioni nel 1770<sup>10</sup> e un'altra *Missa* (1 foglio), stampata ad Oradea nel 1773<sup>11</sup>. La miscellanea formato in quarto (32,5/24,5 cm) è priva del piatto posteriore, si conserva solo quello anteriore, di cartone avvolto in cuoio viola. Viene decorato con elementi vegetali, in seguito ad impressioni a caldo, in centro con le lettere "IHS". Il dorso è previsto con 8 nervi e le caselle sono decorate con elementi floreali dorati. Il dorso e alcune pagine hanno subito leggeri danni. Sul frontespizio del primo volume si vede il timbro della Biblioteca del Museo Regionale Crișana con il numero d'inventario "3251", e il numero "1772" scritto a matita, mentre sulla controguardia viene precisato "FF. Misericordiae NVarad". Sul frontespizio del primo volume viene riprodotto il marchio tipografico, con la Basilica San Pietro in mezzo e da una parte ed altra i santi Pietro e Paolo. Altre vignette, di diverse forme e dimensioni, con elementi vegetali e architettonici si ritrovano sulle pagine del primo volume della miscellanea (p. 184, 217, 308, 384, 430, 443, 444), come decorate con motivi simili sono le capolettere. Il frontespizio del secondo volume viene ornato con una vignetta di forma triangolare, costituita di elementi architettonici e vegetali.

Nella città dei dogi furono stampati i volumi di Luc D'Achery e Jean Mabillon, *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti in saeculorum classes distributa*, nel 1733 *Saeculum primum* (MTC 712)<sup>12</sup> (XCVIII + [8] f. + 673 p.) e *Saeculum Secundum* (MTC 713)<sup>13</sup>

<sup>8</sup> MISSALE ROMANUM EX DECRETO SACROSANCTI CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM, S. PII V. PONTIFICIS MAX. Jussu Editum, CLEMENTIS VIII. & URBANI VIII. Auctoritate recognitum, Et Missis Sanctorum Novissimis adauctum. VENETIIS, EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA. MDCCLXXII.

<sup>9</sup> MISSÆ IN FESTIS PROPRIIS SANCTORUM PATRONORUM REGNI HUNGARIÆ, Ad formam Missalis Romani recusæ. VENETIIS, EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA. MDCCLXXI.

<sup>10</sup> DIE XX. OCTOBRIS. IN FESTO S. JOANNIS CANTII CONFESSORIS. MISSA. VENETIIS, MDCCLXX. EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA. *Superiorum Permissu.*

<sup>11</sup> MISSA IN FESTO INVENTIONIS MANUS DEXTRÆ SANCTI STEPHANI REGIS HUNGARIÆ. DIE XXX. MAJI. MAGNO-VARADINI, IMPRES.PER IGN. JOAN. BAPT. BALENT, TYPOGR. EPISC. 1773.

<sup>12</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM PRIMUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI D AD DC. Collegit Domnus LUCAS D'ACHERY, Congregationis Sancti Mauri Monachus, ac cum eo edidit D. JOANNES MABILLON, eiusdem Congregationis, Indicibusque necessariis illustravit. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. MDCCXXXIII. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIVIL.*

<sup>13</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM SECUNDUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI DC AD DCC. Collegit Domnus LUCAS

([2] f. + XXXIV + [9] f. + 1060 p.), nel 1734 *Saeculum Tertium, Pars Prima* (MTC 714)<sup>14</sup> ([2] f. + 60 p. + [6]) e *Pars Secunda* (MTC 383)<sup>15</sup> (XXXVI + 590 p. + 35 p.), ma anche *Saeculum Quartum, Pars prima* (MTC 384)<sup>16</sup> ([2] f. + 112 p. + 739 p.), e nel 1738 *Saeculum Quartum, Pars Secunda* (MTC 711)<sup>17</sup> ([2] f. + C + 636 p.), *Saeculum Quintum* (MTC 709)<sup>18</sup> (LXXXIV + 912 p.), e *Saeculum Sextum, Pars prima* (MTC 710)<sup>19</sup> ([2] f. + XXXVI p. + 676 p.) e *Pars Secunda* (MTC 708)<sup>20</sup> ([2] f. + LX + 896 p.).

I nove volumi realizzati in quarto (35,5 / 24 cm) e stampati in latino, si conservano

---

D'ACHERY, *Congregationis Sancti Mauri Monachus, ac cum eo edidit* D. JOANNES MABILLON, *eiusdem Congregationis, Indicibusque necessariis illustravit*. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. MDCCXXXIII. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIVIL.*

<sup>14</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM TERTIUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI DCC AD DCCC. *Colligit Domnus* LUCAS D'ACHERY, *Congregationis Sancti Mauri Monachus*, D. JOANNES MABILLON, *eiusdem Congregationis, qui & universum Opus Notis, Observationibus, Indicibusque necessariis illustravit*. PARS PRIMA. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. MDCCXXXIV. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIVIL.*

<sup>15</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM TERTIUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI DCC AD DCCC. *Collegit Domnus* LUCAS D'ACHERY, *Congregationis Sancti Mauri Monachus, ac cum eo edidit* D. JOANNES MABILLON, *eiusdem Congregationis, qui & universum Opus Notis, Observationibus, Indicibusque necessariis illustravit*. PARS SECUNDA. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. MDCCXXXIV. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIVIL.*

<sup>16</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM QUARTUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI DCCC AD DCCCC. *Colligere cepit Domnus* LUCAS D'ACHERY, *Congregationis Sancti Mauri Monachus*, D. JOANNES MABILLON, *ejusdem Congregationis absolvit, illustravit, edidit, atque in duas partes distribuit*. PARS PRIMA. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. MDCCXXXIV. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIV.*

<sup>17</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM QUARTUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI DCCC AD DCCCC. *Colligere cepit Domnus* LUCAS D'ACHERY, *Congregationis Sancti Mauri Monachus*, D. JOANNES MABILLON, *eiusdem Congregationis absolvit, illustravit, edidit, atque in duas partes distribuit*. PARS SECUNDA. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. MDCCXXXVIII. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIV.*

<sup>18</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM QUINTUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI CM AD M. *Colligere cepit Domnus* LUCAS D'ACHERY, *Congregationis Sancti Mauri Monachus*, D. JOANNES MABILLON, *eiusdem Congregationis absolvit, illustravit, ediditque, cum Indicibus necessariis*. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIV.*

<sup>19</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM SEXTUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI M AD MC. *Colligere cepit Domnus* LUCAS D'ACHERY, *Congregationis Sancti Mauri Monachus*, D. JOANNES MABILLON & D. THEODERICUS RUINART, *eiusdem Congregationis illustrarunt, edideruntque cum Indicibus necessariis*. PARS PRIMA. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIV.*

<sup>20</sup> ACTA SANCTORUM ORDINIS S. BENEDICTI IN SÆCULORUM CLASSES DISTRIBUTA. SÆCULUM SEXTUM, QUOD EST AB ANNO CHRISTI M AD MC. *Colligere cepit Domnus* LUCAS D'ACHERY, *Congregationis Sancti Mauri Monachus*, D. JOANNES MABILLON & D. THEODERICUS RUINART, *eiusdem Congregationis illustrarunt, edideruntque cum Indicibus necessariis*. PARS SECUNDA. VENETIIS, Apud SEBASTIANUM COLETI, & JOSEPHUM BETTINELLI. *SUPERIORUM PERMISSU, AC EXCELLENTISS. SENATUS PRIV.*

in buone condizioni. I piatti sono in cartone avvolto in cuoio marrone, e il dorso è previsto con 6 nervi. Le caselle sono decorate con elementi floreali dorati; in due di queste, su uno sfondo marrone, viene scritto il titolo abbreviato del volume “ACTA SANCTORUM O. S. BEN.” e il numero corrispondente. In un'altra viene incollata un'etichetta con “Biharmegyei és Nagyvárad Regeszeti és történelmi egylet” e il numero assegnato nella collezione, scritto in inchiostro nero. Sulle guardie del primo e del quinto volume, come pure sui frontespizi dei volumi I-II, V-VII e IX riappare il timbro della già citata Società di Storia e Archeologia. Inoltre, sui frontespizi di tutti i volumi è presente il timbro della Biblioteca del Museo Regionale Oradea, accanto ai numeri di registrazione per ogni volume.

Le copie di *Acta sanctorum* sono decorate con molte illustrazioni. Sui loro frontespizi si trova il marchio tipografico con elementi vegetali, un personaggio centrale con la mano destra appoggiata su un libro e con un uccello nella mano sinistra, dietro il Palazzo dei Dogi e il Campanile di San Marco. I volumi sono decorati con altre vignette con elementi vegetali o animali; il leone, il simbolo di Venezia, o degli amorini. Nel quarto e nel quinto volume vi sono delle tavole con edifici religiosi.

Nel 1744 furono stampati i 2 esemplari custoditi nella biblioteca di *Horae Diurnae Breviarii Romani*, grazie a Sebastiano Coletti e Giuseppe Bettinelli (MTC 175, 413). La copia registrata al numero 413, formato in quarto (25/16,5 cm), ha 24 pagine (numeri romani), più 482 pagine con cifre arabe e altre 166 pagine con numeri romani, alla fine un foglio non numerato, e il testo su due colonne. La copertina è in cartone avvolto in cuoio marrone. I piatti sono decorati con impressioni a caldo e il dorso è previsto con 5 nervi. Le caselle sono decorate con elementi dorati. In una casella fu incollata un'etichetta della Società di Storia e Archeologia e il numero “932”, scritto con inchiostro nero. Un timbro della stessa società si trova sul frontespizio, accanto a quello della Biblioteca del Museo Regionale Oradea, con il numero “4622”. In quanto allo stato di conservazione, il dorso di questo volume ha subito dei danni causati da insetti e alcune pagine sono rotte o mal ridotte. La copia è ricca di illustrazioni. Sul frontespizio si trova il marchio tipografico composto da elementi architettonici, antropomorfi e cristiani, al centro con un personaggio femminile con ali che tiene nella mano destra una croce papale e nella sinistra una corona papale, in alto l'occhio della conoscenza e da una parte ed altra il Vaticano e il Castel Sant'Angelo. Vi sono anche alcune tavole con argomenti religiosi, come l'Annunciazione (p. 168), l'Adorazione dei Magi (p. 188), la Resurrezione (p. 266). Vignette di forme e dimensioni diverse, composte da elementi vegetali o antropomorfi, si ritrovano su altre pagine del volume (p. 167, 187, 211, 296, 301, 319, 465, XXXII, LXVII, CLVI). Nella parte finale del libro, sul foglio non numerato e sulla guardia viene scritto a mano un testo religioso.

La copia con il numero di registrazione 175 ([2] file + XXII + 482 p. + CLXVI) viene stampata in latino, con lettere nere e rosse, ed ha il testo disposto su 2 colonne (pp. 1-482 e I-CLXVI). A differenza dell'altro esemplare, sul piatto anteriore, al centro degli ornamenti sono visibili le lettere “IHS” e l'etichetta della Società di Storia e Archeologia viene accompagnata dal numero “931”. Nella pagina con il titolo appare il timbro della Biblioteca del Museo Regionale di Oradea con il numero “4616”. Viene decorata con le stesse illustrazioni, tranne quella della pagina 24 che manca qui, e il manoscritto religioso viene collocato all'inizio del libro.

Nel 1744 uscirono dalle stamperie veneziane il primo<sup>21</sup> ([10] f. + 511 p.) e il secondo<sup>22</sup> (383 p.) tomo dell'opera di Pierre Annat, *Apparatus ad positivam theologiam methodicus*, riunite in una miscellanea (MTC, 184).

Il volume, formato in ottavo (24,5/18 cm), ha la copertina in cartone avvolto in cuoio marrone e il dorso previsto con 5 nervi e decorato con ornamenti dorati. Ha subito leggeri danni. Nella caselle viene scritto il titolo abbreviato del volume "ANNATI, APPARATUS AD THEOLOGIA.", e il numero del volume "TOM.I ET. II.". Inoltre viene incollata un'etichetta di carta con il numero "475". Sulla guardia e sul frontespizio si trova il timbro della Società di Archeologia e Storia. Sempre sul frontespizio sono scritti a matita i numeri "4778" e "1744", accanto al nome "Josephus Szilagyyi", probabilmente uno dei suoi vecchi proprietari. La miscellanea viene decorata con vignette di vari forme e dimensioni, composte da elementi vegetali, architettonici o antropomorfi.

Il teologo francese Honoré Tournély (Dégert 1912) è presente nella collezione di libri antichi del Museo "Țării Crișurilor" di Oradea con *Praelectiones theologicae de gratia christi, tomus secundus*, prima<sup>23</sup> e seconda parte<sup>24</sup> riunite in una miscellanea (MTC 177), e con *tomus tertius*<sup>25</sup> e *quartus*<sup>26</sup>, in un'altra miscellanea (MTC 176), ambedue stampate a Venezia nel 1755. La prima miscellanea, formato in quarto (23/18 cm), ha i piatti in cartone avvolto in cuoio marrone e decorati con impressioni a caldo.

<sup>21</sup> APPARATUS AD POSITIVAM THEOLOGIAM METHODICUS, *In quo jam reviso multumque ditato*, CLARA, BREVIS, & EXPEDITA DELINEATUR Idea positivæ & scholasticæ Theologiæ, Scripturæ sacræ, Traditionis divinæ, sanctorum Ecclesiæ Patrum, sacrorum Ecclesiæ Conciliorum, Pontificiarum Ecclesiæ Decisionum, nec non variis temporibus & variis in locis ortatum in Ecclesia hæresum. AUCTORE R.P. PETRO ANNATO, Congregationis Doctrinæ Christianæ Generali Præposito. Editio septima expurgata, accuratior & auctior. TOMUS PRIMUS. VENETIIS, MDCCXLIV. Ex Typographia Balleoniana. SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIIS.

<sup>22</sup> APPARATUS AD POSITIVAM THEOLOGIAM METHODICUS, *In quo jam reviso multumque ditato*, CLARA, BREVIS, & EXPEDITA DELINEATUR Idea positivæ & scholasticæ Theologiæ, Scripturæ sacræ, Traditionis divinæ, sanctorum Ecclesiæ Patrum, sacrorum Ecclesiæ Conciliorum, Pontificiarum Ecclesiæ Decisionum, nec non variis temporibus & variis in locis ortatum in Ecclesia hæresum. AUCTORE R.P. PETRO ANNATO, Congregationis Doctrinæ Christianæ Generali Præposito. Editio septima expurgata, accuratior & auctior. TOMUS SECUNDUS. VENETIIS, MDCCXLIV. Ex Typographia Balleoniana. SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIIS.

<sup>23</sup> PRÆLECTIONES THEOLOGICÆ DE MYSTERIO SANCTISSIMÆ TRINITATIS, Quas in Scholis Sorbonicis habuit HONORATUS TOURNELY Sacræ Facultatis Parisiensis Doctor, *Socius Sorbonicus, Regius & Emeritus Professor, Sacrosanctæ Capelæ Regii Palatii Parisiensis Canonicus*. TOMUS SECUNDUS. VENETIIS, Apud NICOLAUM PEZZANA. MDCCCLV. SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO.

<sup>24</sup> PRÆLECTIONES THEOLOGICÆ, DE ANGELIS DE OPERE SEX DIERUM & DE LOCIS THEOLOGICIS. Quas in Scholis Sorbonicis habuit HONORATUS TOURNELY Sacræ Facultatis Parisiensis Doctor, *Socius Sorbonicus, Regius & Emeritus Professor, Sacrosanctæ Capelæ Regii Palatii Parisiensis Canonicus*. TOMI SECUNDI PARS SECUNDA. VENETIIS, Apud NICOLAUM PEZZANA. MDCCCLV. SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO.

<sup>25</sup> PRÆLECTIONES THEOLOGICÆ DE GRATIA CHRISTI, Quas in Scholis Sorbonicis habuit HONORATUS TOURNELY Sacræ Facultatis Parisiensis Doctor, *Socius Sorbonicus, Regius & Emeritus Professor, Sacrosanctæ Capelæ Regii Palatii Parisiensis Canonicus*. TOMUS TERTIUS. VENETIIS, Apud NICOLAUM PEZZANA. MDCCCLV. SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO.

<sup>26</sup> PRÆLECTIONES THEOLOGICÆ, DE INCARNATIONE VERBI DIVINI, Quas in Scholis Sorbonicis habuit HONORATUS TOURNELY Sacræ Facultatis Parisiensis Doctor, *Socius Sorbonicus, Regius & Emeritus Professor, Sacrosanctæ Capelæ Regii Palatii Parisiensis Canonicus*. TOMUS QUARTUS. VENETIIS, Apud NICOLAUM PEZZANA. MDCCCLV. SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO.

Sul dorso si notano 5 nervi. Le caselle sono decorate con ornamenti di linee parallele. In una casella è stata incollata un'etichetta, della quale si conserva solo un frammento, e in altre due viene scritto il titolo abbreviato del volume "TOURNELY DE TRINITATE", e il numero del volume "TOM II PARS I. II". I piatti e il dorso hanno subito dei danni causati da insetti. Il primo volume ha 300 pagine, precedute da 8 fogli non numerati, e il secondo 447, sempre precedute da 6 fogli non numerati. Sul frontespizio del primo volume si vede il timbro della Biblioteca del Museo Regionale Oradea, con il numero "8327", e sulla contraguardia le annotazioni "15" e "N<sup>ro</sup>=79". Sul frontespizio di ambedue i volumi si nota il marchio tipografico composto da elementi architettonici e vegetali, con 2 amorini che suonano la tromba. Altre vignette composte da elementi architettonici (edifici veneziani), vegetali e animalieri si ritrovano su altre pagine dei volumi. Le capolettere sono decorate con ornamenti vegetali.

L'altra miscellanea, che riunisce i tomi tre e quattro del lavoro del teologo francese, dello stesso formato (22,5/17 cm) è priva di copertina. Il terzo tomo ha 669 pagine, precedute da 10 fogli non numerati, e il quarto tomo ha 8 fogli non numerati e 424 pagine. Sul frontespizio del primo volume si nota il timbro della Biblioteca del Museo Regionale di Oradea, con il numero "8339". Viene decorata con le stesse illustrazioni; sui frontespizi si nota il marchio tipografico composto da elementi architettonici e vegetali, con 2 amorini che suonano la tromba; sulle altre pagine vi sono vignette composte da elementi architettonici (edifici veneziani), vegetali e animalieri e le capolettere sono decorate con ornamenti vegetali.

Paul Gabriel Antoine è presente nella collezione di libri antichi del Museo Țării Crișurilor con *Theologia moralis universa*, una miscellanea pubblicata nel 1792 a Venezia nella stamperia dei Baglioni (MTC 419), che riunisce i tomi quattro<sup>27</sup>, cinque<sup>28</sup> e sei<sup>29</sup>. Formato in ottavo (25/18,5 cm), contiene un numero totale di 499 pagine (vol.

<sup>27</sup> THEOLOGIA MORALIS UNIVERSA. R.P. GABRIELIS ANTOINE A REVERENDO PATRE PHILIPPO DE CARBONEANO PRIDEM NOTIS ET APPENDICIBUS; DEIN NOVIS ACCESSIONIBUS AR.P. BONAVENTURA STAIDEL AUCTA ET, ILLUSTRATA. ACCEDUNT. TRIA OPUSCULA EX AUREO MELCHIORIS CANI DE LOCIS THEOLOGICIS LIBRO DESUMPTA, ET DISCEPTATIO PROEMIALIS DE LEGE DIVINA. EDITIO ABSOLUTISSIMA A JO: DOMINICO MANSI ARCHIEPISCOPO LUCENSI Medullitus inspecta, permultis aliis additionibus ex operibus BENEDICTI XIV. ET CLEMENTIS XIII & XIV. *Literis Apostolicis locupletata, correctata*, ET IN SEX TOMOS DISTRIBUTA. CUI IN HAC NOVA EDITIONE DISSERTATIO THEOLOGICA DE PRAXI ADMINISTRANDI SACRAMENTUM POENITENTIAE JO: OPSTRAET ACCEDIT TOMUS QUARTUS. VENETIIS, EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA. MDCCXCII. SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIIS.

<sup>28</sup> THEOLOGIA MORALIS UNIVERSA. R.P. GABRIELIS ANTOINE A REVERENDO PATRE PHILIPPO DE CARBONEANO PRIDEM NOTIS ET APPENDICIBUS; DEIN NOVIS ACCESSIONIBUS AR.P. BONAVENTURA STAIDEL AUCTA ET, ILLUSTRATA. ACCEDUNT. TRIA OPUSCULA EX AUREO MELCHIORIS CANI DE LOCIS THEOLOGICIS LIBRO DESUMPTA, ET DISCEPTATIO PROEMIALIS DE LEGE DIVINA. EDITIO ABSOLUTISSIMA A JO: DOMINICO MANSI ARCHIEPISCOPO LUCENSI Medullitus inspecta, permultis aliis additionibus ex operibus BENEDICTI XIV. ET CLEMENTIS XIII & XIV. *Literis Apostolicis locupletata, correctata*, ET IN SEX TOMOS DISTRIBUTA. CUI IN HAC NOVA EDITIONE DISSERTATIO THEOLOGICA DE PRAXI ADMINISTRANDI SACRAMENTUM POENITENTIAE JO: OPSTRAET ACCEDIT TOMUS QUINTUS. VENETIIS, EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA. MDCCXCII. SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIIS.

<sup>29</sup> THEOLOGIA MORALIS UNIVERSA. R.P. GABRIELIS ANTOINE A REVERENDO PATRE PHILIPPO DE CARBONEANO PRIDEM NOTIS ET APPENDICIBUS; DEIN NOVIS

I: IV + 184 p.; vol. II: IV + 164 p.; vol. III: IV + 76 + 63 p.). Su alcuni fogli si vedono delle macchie e il dorso ha subito leggeri danni. I piatti sono in cartone avvolto in cuoio marrone, il dorso con 4 nervi e le caselle con decorazioni floreali dorati. Sul frontespizio del primo volume si nota un timbro con legenda illeggibile e il numero "A III16". Sul frontespizio si trova il marchio tipografico composto da elementi vegetali, al mezzo con l'aquila bicipiti, e all'interno del libro della tavole soprattutto con argomenti religiosi (La discesa dello spirito santo; pellegrini in visita al Santo Padre).

Domenico Chelucci (Baldini 1980) con *Paulini Chelucci a S. Josepho Lucensis, Orationes habitae in eodem Archigymnasio Accessit ejusdem Vita & index rerum Jo: Erhardo Kappio Auctore*, volume a cura del filologo J.E. Kapp uscito nel 1795 nella tipografia di Silvestro Gatti (MTC 362) conclude la presentazione degli stampati veneziani custoditi nella collezioni di libri antichi del Museo "Țării Crișurilor" di Oradea. Il libro di Chelucci, formato in quarto (18, 5/12 cm) e diviso in due tomi, *primus*<sup>30</sup> (16 pagine con numeri romani e 130 con cifre arabe) e *alter*<sup>31</sup> (8 pagine con numeri romani 124 con cifre arabe) si conserva in generale in buone condizioni. La pagina di guardia è rotta e il testo sul frontespizio del primo volume è solo parzialmente leggibile. La copertina, in cartone avvolto in cuoio marrone, ha subito leggeri danni. Sul dorso, decorato con ornamenti dorati formati di linee parallele, sono state incollate due etichette, una rossa, con il titolo "PAULIN ORATIO", e l'altra verde con il numero del volume, "TOM 1.2.". Il frontespizio reca il timbro della Biblioteca de Museo Regionale di Oradea, con il numero "4305" e una vignetta triangolare composta da elementi vegetali.

Dalla presentazione dei libri veneziani custoditi presso il Museo "Țării Crișurilor" risulta un numero di 32 titoli registrati a 25 numeri di inventario, di cui due stampati a Padova e un volume in due copie. La maggior parte sono libri religiosi, pubblicati in latino nel XVIII secolo, nelle più importanti tipografie della Serenissima, presso i Remondini, Baglioni, Niccolò Pezzana, Sebastiano Coletti, Giuseppe Bettinelli, Silvestro Gatti, nell'*Ex Typographia Seminarii Apud Joannem Manfre* (Benzoni 1998).

Non possiamo ricomporre con esattezza il lungo viaggio compiuto da un libro

---

ACCESSIONIBUS AR.P. BONAVENTURA STAIDEL AUCTA ET, ILLUSTRATA. ACCEDUNT. TRIA OPUSCULA EX AUREO MELCHIORIS CANI DE LOCIS THEOLOGICIS LIBRO DESUMPTA, ET DISCEPTATIO PROEMIALIS DE LEGE DIVINA. EDITIO ABSOLUTISSIMA A JO: DOMINICO MANSI ARCHIEPISCOPO LUCENSI Medullitus inspecta, permultis aliis additionibus ex operibus BENEDICTI XIV. ET CLEMENTIS XIII & XIV. *Literis Apostolicis locupletata, correctata*, ET IN SEX TOMOS DISTRIBUTA. CUI IN HAC NOVA EDITIONE DISSERTATIO THEOLOGICA DE PRAXI ADMINISTRANDI SACRAMENTUM POENITENTIAE JO: OPSTRAET ACCEDIT TOMUS SEXTUS. VENETIIS, EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA. MDCCXCII. *SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIIS.*

<sup>30</sup> PAULINI CHELUCCI A S. JOSEPHO LUCENSIS Cler. Reg. Scholarum Piarum & in Archigymnasio Romanæ Sapientiae Publici Eloquentiae Professoris, *ORATIONES HABITAE IN EODEM ARCHIGYMNASIO Accessit ejusdem Vita & index rerum JO: ERHARDO KAPPPIO AUCTORE*, EDITIO [SECUNDA] VENETA [TOMUS PRIMUS]. VENETIIS, APUD SILVESTRUM GATTI *SUPERIORUM PERMISSU*. MDCCXCIV.

<sup>31</sup> PAULINI CHELUCCI A S. JOSEPHO LUCENSIS Cler. Reg. Scholarum Piarum & in Archigymnasio Romanæ Sapientiae Publici Eloquentiae Professoris, *ORATIONES HABITAE IN EODEM ARCHIGYMNASIO Accessit ejusdem Vita & index rerum JO: ERHARDO KAPPPIO AUCTORE*, EDITIO SECUNDA VENETA TOMUS ALTER. VENETIIS, APUD SILVESTRUM GATTI *SUPERIORUM PERMISSU*. MDCCXCIV.

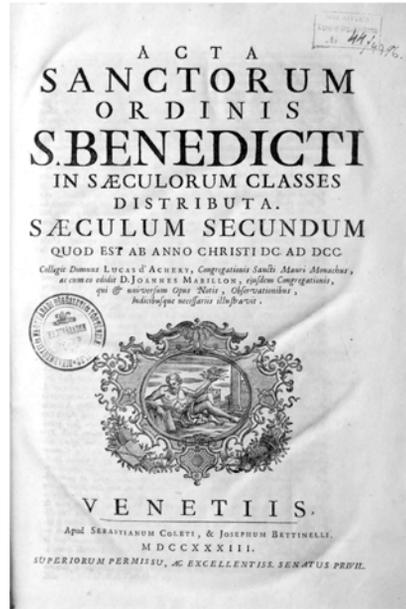
attraverso i secoli, né individuare l'epoca nella quale i relativi scritti hanno influenzato la vita culturale di una città, molti volumi entrando a far parte del circuito culturale solo nei secoli successivi. È rilevante, però, il grande interesse dimostrato dall'*intelligenciya* oradiana per le grandi opere della civiltà europea, le loro biblioteche costituendo il nucleo di base per le attuali collezioni custodite nelle istituzioni di cultura.

## Bibliografia

- Baldini, Ugo. 1980. *Chelucci Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 24 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-chelucci\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-chelucci_(Dizionario-Biografico)/)).
- Banfi, Florio. 1940. *Salve, Varadino Felice!... La Città di S. Ladislao nei rapporti italo-ungheresi*, in *Corvina*, III, 12, 1940, pp. 825-842.
- Benzoni, Gino. 1998. *L'ultima fase della Serenissima - Cultura e civiltà: la stampa, la circolazione del libro*, in *Storia di Venezia*, 1998 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ultima-fase-della-serenissima-cultura-e-civilta-la-stampa-la-circolazione-del-libro\\_\(Storia-di-Venezia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ultima-fase-della-serenissima-cultura-e-civilta-la-stampa-la-circolazione-del-libro_(Storia-di-Venezia)/)).
- Callegari, Marco. 2007. *Manfrè Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-manfre\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-manfre_(Dizionario_Biografico)/)).
- Chiriac, Aurel. 2010. *De la Muzeul Societății de Istorie și Arheologie a județului Bihor și orașului Oradea la Muzeul Țării Crișurilor*, in *A Békésvármegyei Régészeti és Művelődéstörténelmi Társulat Évkönyve 2010*, Békéscsaba-Gyula, pp. 102-127.
- Dégert, Antoine. 1912. *Honoré Tournély*, in *The Catholic Encyclopedia*, 14 (<http://www.newadvent.org/cathen/14800a.htm>).
- Fisher, John Harding. 1913. *Tobias Lohner*, in *The Catholic Encyclopedia*, 9 ([https://en.wikisource.org/wiki/Catholic\\_Encyclopedia\\_\(1913\)/Tobias\\_Lohner](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Tobias_Lohner)).
- Infelise, Mario. 1980. *I Remondini di Bassano*, Bassano.
- Infelise, Mario. 1990. *I Remondini. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano.
- Borcea, Liviu, Gorun, Gheorghe. 1995. *Istoria orașului Oradea*, Oradea.
- Jakó, Zsigmond. 1977. *Philobiblon transilvan*, București.
- Kastner, Eugenio. 1922. *Cultura italiana alla corte transilvana nel secolo XVI*, in *Corvina*, II, pp. 53-54.
- Lowry, Martin. 1983. *Aldus Manutius and Benedetto Bordon: in search of a link*, in *Bulletin of the John Rylands Library*, 66 (1), pp. 173-197.
- MTC. Museo „Țării Crișurilor” di Oradea, *Collezione di libri antichi*.
- Veress, Andrei. 1941. *Matricula et acta Hungarorum in universitatibus Italiae studentium, 1221-1864. Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai, 1221-1864*, Budapesta.



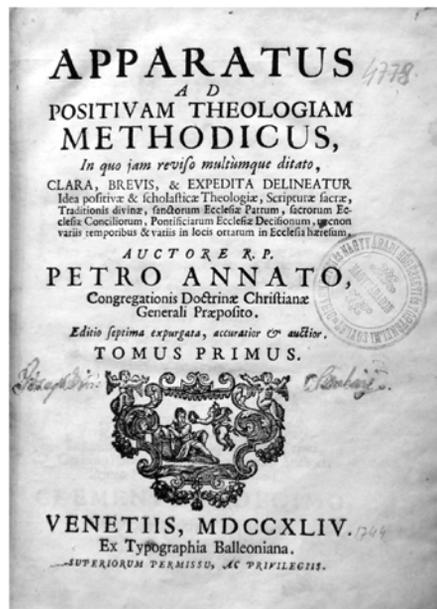
Tobias Lohner, *Instructio practica de confesionibus, rite, ac fructuose excipiendis*, Padova 1731 – frontespizio



Luc D'Achery, Jean Mobillon, *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti in saeculorum classes distributa, Saeculum primum*, Venezia 1733 – frontespizio



*Horae Diurnae Breviarii Romani*, Venezia 1744 – frontespizio



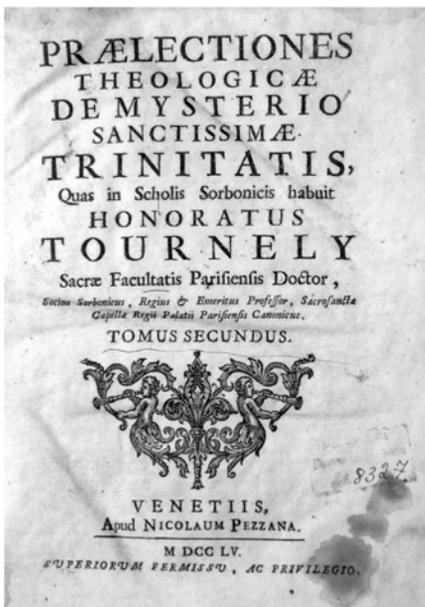
Pierre Annat, *Apparatus ad positivam theologiam methodicus*, I, Venezia 1744 – frontespizio



*Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum*, Venezia 1749 – frontespizio



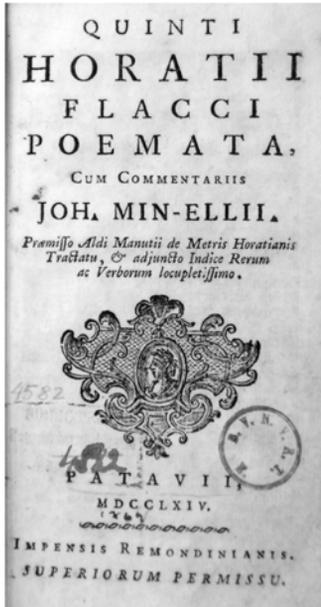
Andrea Navagero, *Opera omnia*, Veneția, 1754 – frontespizio



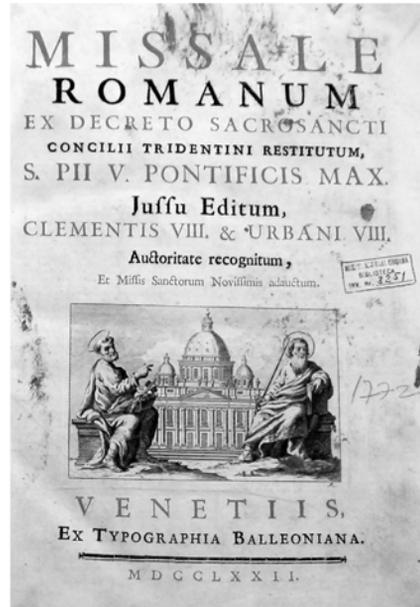
Honoré Tournely, *Praelectiones theologicæ de gratia christi*, II, Venezia 1755 – frontespizio



Vincent Houdry, *Bibliotheca concionatoria*, vol. I, Venezia 1764 – frontespizio



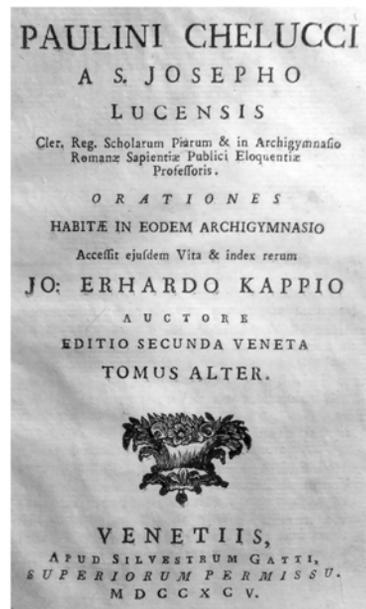
Quintus Horatius Flaccus, *Poemata cum commentariis Joh. Minelli*, Padova 1764 – frontespizio



*Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii tridentini restitutum*, Venezia 1772 – frontespizio



Paul Gabriel Antoine, *Theologia moralis universa*, Venezia 1792 – frontespizio



Domenico Chelucci, *Orationes habitae in eodem Archigymnasio Accessit ejusdem Vita & index rerum Jo: Erhardo Kappio Auctore*, Venezia 1795 – frontespizio

Sergiu-Gabriel ENACHE  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Femeia romană, femeia greacă. De la excludere la libertinaj. Asemănări și diferențe

**Abstract: (The Greek and Roman women in antiquity. From seclusion to libertinism)** In the antique literature and historiography, the woman is less discussed or is not necessarily the center of the events. Instead she is often used by historiographers, comedy and tragedy authors, satirists or antique philosophers for negative or positive examples or just as a pedagogical instrument for the women of that time. The historic tradition and sources show us a Greek woman with very few rights and the same roman woman, but with some ideas of independence. This short study has the purpose to identify the common and different points of the two feminine entities, especially before the roman conquest of Greece, as to clarify the proof of the women libertinism after this conquest.

**Keywords:** gender, The Other, subordination, *exempla*, collective memory

**Rezumat:** Atât în literatură, cât și în istoriografia antică greacă și latină, femeia este un subiect dezbătut mai puțin sau nu este neapărat centrul relatării anumitor evenimente. În schimb, ea este folosită atunci când istoriografii, autori de tragedii și de comedii, satiriști sau filozofii antici încearcă să dea exemple pozitive și negative pentru a scoate în evidență fie grandoarea propriului popor, fie decadența sa sau pur și simplu ca instrument pedagogic pentru femeile epocii. Tradiția și izvoarele istorice ne arată o femeie greacă foarte îngădită în libertăți și o femeie romană la fel de subordonată, dar cu o oarecare idee de independență. Acest scurt studiu are scopul de a identifica punctele comune și diferite ale celor două entități feminine, mai ales în perioada anterioară cuceririi romane a coloniilor grecești, precum și de a lămuri problema libertinajului femeilor după această cucerire.

**Cuvinte cheie:** gen, Celălalt, subordonare, *exempla*, memorie colectivă

Femeile au fost întotdeauna diferite, iar cele din lumea antică nu fac excepție. Există bineînțeles un model sau un așa-zis *pattern*, dar și nenumărate nuanțe prezente la fiecare popor antic. Până la cucerirea romană a Greciei când obiceiurile devin similare, în epoca arhaică și clasică greco-romanele au avut atât asemănări, cât și diferențe.

Începem doar prin a prezenta celebrele mituri matriarhale ale ambelor populații, ele fiind deja infirmate prin nenumărate articole. La greci, ele încep cu Potnia, a civilizației minoice și continuă cu mitul amazoanelor și al femeilor din Lesbos. Toate acestea ne arată o lume exclusiv feminină, fără bărbați descrisă ca o societate bolnavă și incompletă<sup>1</sup>. Figura romană analogă lui Potia, a fost etrusca Tanaquil, una dintre zeitățile preluate de romani de la antecesorii lor<sup>2</sup>. Ea și Lavinia au fost prezentate atât ca *exempla*, cât și ca antiexemple pentru celelalte femei romane. Deși Titus Livius o prezintă ca având grijă cu abilitate de tronul lui Ascanius<sup>3</sup>, fiul lui Eneas, aceasta nu arată un episod ala matriarhatului, ci mai degrabă o strategie dinastică. Alte

<sup>1</sup> Cantarella, 1985, p. 29-32.

<sup>2</sup> Sallisbury, 2001, p. 304.

<sup>3</sup> Titus Livius, *Ab urbe condita*, I, III.

”argumente,, ale matriarhatului au fost obiceiul tatălui de a simula durerile nașterii, aceasta fiind o explicație a dorinței de a participa la un eveniment important pentru întreaga colectivitate, cultul lui *Mater matuta*, în care mătușile se rugau pentru copiii surorilor lor, ele devenind îngrijitoarele copiilor dacă mamele ar fi murit sau măturii ale lui Herodot și Strabon care sunt de multe ori contradictorii sau pur simbolice reprezentând o antiteză între greci și ceilalți<sup>4</sup>.

Putem observa stereotipurile antichității și misoginismul masculin pentru greci la autori precum Euripide, Sofocle, Eschil, Aristofan sau Tucidide, dar adevărate sau false, fantezie sau realitate, poemele homerice rămân mărturia cea mai completă a societății grecești și în special a condiției femeii din acea epocă. Femeia homerică este un instrument de reproducere și conservare a grupului familial având ca principală virtute frumusețea, asemănându-se astfel cu zeițele. Alte virtuți relevante erau aspectul fizic, îmbrăcămintea și muncile domestice. Femeia potentă era periculoasă și temută, fiind rare cazurile în care femeile au fost complet respectate de bărbați. Există o singură excepție la greci, Atena, dar fiind zeița războiului ea nu-și etala niciodată feminitatea având mai degrabă caracteristici masculine<sup>5</sup>. Penelopa homerică a fost creată fie ca model de subordonare, fie ca încarnare a perfecțiunii feminine. Deși la prima vedere femeia homerică pare liberă, ea nu este nici liberă, nici respectată, fiind exclusă total din viața publică și privată, subordonată figurii paterne sau maritale și segregată ideologic sau chiar fizic. Relatările lui Hesiod și Hemonides despre nașterea primei femei, Pandora o arată ca o pedeapsă îndreptată împotriva bărbaților având mereu caracteristici negative. Până și zeițele erau subordonate reprezentațiilor masculine ai aceleiași tagme având aici exemplul Persefonei subordonată lui Hades. Există în literatura antică greacă ideea soției bune ca figură pasivă și a soției rea ca femeie agresivă, pentru greci femeile cu inițiativă fiind considerate periculoase. Ifigenia și Penelopa au fost considerate exemple pozitive, în timp ce Clitemnestra și Elena erau opusul femeilor virtuozose. Soțiile rele erau considerate desfrânate, răzbunătoare și rebele. Dar o dată cu Euripide, mai precis în tragediile sale apare femeia care se sacrifică, condiție absolut necesară pentru ca o femeie să devină exemplu.

În ceea ce privește poporul roman cele mai importante surse vin din piesele de teatru ale lui Plaut, din *Eneida* lui Vergilius și din *Ab urbe condita* a lui Titus Livius. Toate personajele Eneidei precum Lavinia, Didona, Iunona, Venus, Iuturna sau amazoana Camill au analogii cu personajele homerice. Totodată, vorbind strict literar experiența vergiliană este mult mai vehementă și mai vie ilustrând modul de gândire roman împreună cu acel *levitus animi* feminin și cu femei văzute doar ca „purtătoare de regalitate”<sup>6</sup>. Lavinia mai este văzută de asemenea și ca *hospita* sau *regia coniux*<sup>7</sup>. Lumea vergiliană este mult mai bogată în personaje feminine, decât cea homerică de unde derivă probabil și peisajul mult mai colorat al Eneidei.

Titus Livius ne prezintă două femei responsabile de nașterea și dezvoltarea Romei: Vestala Rhea Silvia și Larentia, soția lui Faustulus<sup>8</sup>. Este curioasă asocierea între lupoaică și denumirea de *lupa* (prostituată), dată uneori Larentiei. Deși ambele

<sup>4</sup> Cantarella, 1985, p. 137-149.

<sup>5</sup> Cantarella, 1985, p. 44-46.

<sup>6</sup> Publius Vergilius Maro, *Eneida*, I.

<sup>7</sup> Walde, 2014, p. 29.

<sup>8</sup> Titus Livius, I, IV.

femei ar putea fi considerate importante, ele dispar după nașterea și creșterea celor doi gemeni Romulus și Remus<sup>9</sup>. Nu știm dacă cele două sunt adevărate prototipuri ale femeii romane<sup>10</sup>, dar observăm din nou cum femeile sunt considerate doar simple „purtătoare de regalitate” care sunt uitate după ce își îndeplinesc rolul. Alte figuri feminine sunt sabinele<sup>11</sup> considerate reprezentantele simbolice ale *pudicitiei*<sup>12</sup>. Un fel de antiexemplu îl reprezintă povestea Tarpeiei, reprezentând o amenințare la adresa altor femei care ar vrea să trădeze Roma<sup>13</sup>. Tot la Titus Livius găsim violul Lucretiei, violul sau răpirea reprezentând aproape mereu în literatura romană trecerea la o altă etapă politică<sup>14</sup>. Lucretia a fost imaginea perfecțiunii feminine (*casta, pia, pudica, lanifica, domiseda*, dar cel mai important-pregătită să se sacrifice) cel puțin pentru prima jumătate a perioadei republicane. Există aici mai multe diferențe între relatările lui Titus Livius și Cassius Dio. În timp ce primul o consideră *exempla*, cel de-al doilea o vedea ca *sophrosyna*, corespondentul grec al *castitas* și *pudicitia*, dar mai flexibil și mai dinamic. *Sophrosyna este o virtus feminarum* care pentru Cassius Dio implică un anumit autocontrol. Acest fapt este mai important pentru el decât acela că Lucretia este o femeie, ea fiind chiar schimbarea politică, în timp ce pentru Titus Livius Lucretia este doar o reprezentantă a comportamentului feminin onorabil<sup>15</sup>.

În ceea ce privește copilăria, ambele popoare aveau destul de multe similitudini, dar obiceiul expunerii copilului la naștere nu făcea parte din ceea ce se poate numi condiție feminină, ci doar din exercitarea puterii de *pater familias*<sup>16</sup>.

Religia era singurul loc în care femeia își putea exprima importanța. Atât grecii, cât și romanii au avut o religie bogată în figuri mitologice feminine precum Menadele, Bacanalele sau Vestalele.

Fazele de inițiere sunt numeroase pentru bărbați, în timp ce pentru femei exista o singură fază: aceea de *parthenoi* – fecioară, până la căsătorie ele nefiind considerate cetățene ale *polisului*. Un ritual inițiativ este prezentat de Aristofan în *Lysistrata*<sup>17</sup> precum *areforele* – fecioare care țeseau *peplumul* Atenei, *aretride* – cele care măcinau grâul pentru zeiță, *arktos* (*ursoaicile*) – însărcinate cu un ritual pentru a-și ispăși pedeapsa dată de Artemis și *caneforele* sau cariatidele care duceau ofrandele în templul sărbătorilor panatenaice. Fiecare ritual reprezenta un grad de inițiere până la cel de al treilea de *arktos* și *canefore* care simbolizau moartea și învierea – trecerea de la fată la femeie, de multe ori fetele ieșind din „moarte” printr-o sărbătoare orgiastică<sup>18</sup>.

Pentru romani existau mai multe zeițe clasificate pe grupe de vârstă sau clase sociale. Virginele o aveau pe *Fortuna verginalis*, dar cel mai cunoscut cult era cel al Vestei și al preoteselor vestale. Ele reproduceau cel mai fidel imaginea matroanei romane fiind considerate atât mame, cât și fecioare în același timp (*tellus mater*). Un

<sup>9</sup> Achard, 2009, p. 7.

<sup>10</sup> Cantarella, 1985, p. 164.

<sup>11</sup> Titus Livius, I, IX.

<sup>12</sup> Achard, 2009, p. 18.

<sup>13</sup> Titus Livius, I, XI.

<sup>14</sup> Strunk, 2014, p. 127.

<sup>15</sup> Mallan, 2014, p. 765-766, 768.

<sup>16</sup> Cantarella, 1985, p. 157-158.

<sup>17</sup> Aristofan, *Lysistrata*, 392.

<sup>18</sup> Cantarella, 1985, p. 37-40.

alt cult al romanilor era cel al Pudicitiei, zeița purității<sup>19</sup>. Ritualurile de inițiere ale celor două popoare au un rol important și reprezintă esența lor religioasă.

Căsătoria consta în aproximativ aceleași obiceiuri, fata fiind promisă de tată și uneori chiar necunoscându-și mirele până în momentul nunții, urmând apoi ritualul din noaptea nunții. Romanii aveau mai multe tipuri de căsătorie printre care și câteva idei originale precum *emit mulierem* reprezentând un fel de chitanță dată martorului căsătoriei (*libripens*) care consta chiar în dovada cumpărării miresei. *Trinocium* se folosea la căsătoria *per usum* și îi dădea posibilitatea femeii de a ieși de sub autoritatea *sub manu* în cazul în care lipsise de acasă mai mult de trei zile.

În timp ce soția romană avea mai multă libertate de mișcare și se putea expune restului populației având și o viață publică, viața soției grecoace era plictisitoare, ea fiind izolată în *gynaicon*, o parte a casei în care bărbații nu aveau permisiunea de a intra. Cele din clasele inferioare erau puțin mai libere mergând la cumpărături și la muncile câmpului, pentru celelalte singura ocazie de a se întâlni și cu altcineva decât propria familie erau ceremoniile religioase sau funeraliile.

Divorțul grecesc cu mai multe forme (repudierea *apopempis* o *ekpempis*, abandonul căminului conjugal- *apoleipsis* sau decizia tatălui de a rupe căsătoria – *aphairesis*<sup>20</sup>) se putea realiza printr-o petiție, dar rămânea totuși mai mult teoretic<sup>21</sup>, spre deosebire de cel roman cu mai multe forme și tipuri (pierderea libertății-*capitis deminutio maxima, media* sau *minima*, divorțul de comun acord – *divortium comuni consensu*, *divortium bona gratia* – divorț bazat pe motive personale, divorț provocat din vina unei singure persoane – *divortium ex iusta causa*, infertilitate sau impotență – *divortium sine causa* și divorțul *sine justa causa*, fără o cauză justă, acesta fiind pedepsit de statul roman<sup>22</sup>), dar care era frecvent.

Sărbătorile femeilor căsătorite în Grecia erau diverse printre ele numărându-se și cele ale lui Adonia, unde conform lui Aristofan<sup>23</sup> și Meneandru<sup>24</sup> puteau participa toate categoriile de femei și chiar și bărbații. Existau multe motive pentru care femeile doreau să participe: dorința de a-și plânge morții, libertatea sexuală, fantezia, divertismentul și socializarea<sup>25</sup>. Tesmofora era considerată o sărbătoare agrară printre misteriile zeiței Demetris și Kore, atestând condiția de cetățean a femeii. Conform lui Aristofan<sup>26</sup>, participantele erau femei căsătorite și respectate, deși unii cercetători au preluat ideea lui Lucian, care spune că acestea ar fi fost de condiție inferioară<sup>27</sup>. Această sărbătoare dădea ocazia femeilor să participe la viața socială a *polisului* ajutând la o recoltă mai bogată<sup>28</sup>. Menadele sunt poate cele mai cunoscute culte feminine ale grecilor, corespondentele cultelor bahice fiind cunoscute și sub numele de *tyade* – preotese ale lui Dyonisos. Foloseau printre ritualurile secrete și pe cel al *maniei* – ritual de intrare

<sup>19</sup> Achard, 2009, p. 29.

<sup>20</sup> Cantarella, 1985, p. 70-71.

<sup>21</sup> Drâmba, 2003

<sup>22</sup> Negrescu, Motica, 2012.

<sup>23</sup> Aristofan, *Lysistrata*, 392.

<sup>24</sup> Menandru, *Samia*, 25-50.

<sup>25</sup> Tomkins, 2011, p. 4-10.

<sup>26</sup> Aristofan, *Thesmoforiazuse*, 330-1.

<sup>27</sup> Lucian, *Dialogurile curtezanelor*, 2.1.

<sup>28</sup> Tomkins, 2011, p. 10-15.

în transă prin muzică și dans. Fiind unul dintre misteriile grecilor nu se cunosc multe lucruri despre el, ci doar că îndatoririle *parthenoi* erau diferite de cele ale femeilor măritate. Se crede că acest cult a fost făcut pentru femeile elitelor, motivul pentru care participau fiind acela al ieșirii din izolarea obișnuită<sup>29</sup>.

La romani pe lângă sărbătorile obișnuite pentru matroane și femei măritate existau Lupercaliile, cultul lui Mater Matuta și al Fortunei Primigenia, o altă clasă socială fiind femeile cu copii, ele fiind ca ierarhie peste cele doar căsătorite. Un cult interesant este cel al Bonei Dea sau Fenta Fauna, fiind considerat exclusiv feminin și secret, bărbații neavând voie să cunoască ritualurile acesteia. Lucru curios din moment ce toate informațiile despre ea provin de la ei. Motivul pentru popularitatea cultului era probabil superioritatea feminină temporară peste cea masculină. Același lucru se întâmpla și cu Bacanalele, cult orgiastic unde se bea vin și se practicau relații hetero și homosexuale manifestându-se o anumită desfrânare și libertate sexuală, fără eroticism sau iubire, uneori inversându-se rolurile, bărbații fiind îmbrăcați precum femeile<sup>30</sup>.

Din toate cele relatate mai sus se observă cum femeile erau văzute atât ca *Celălalt* cât și ca proprii, fiind necesare dezvoltării orașului, mai ales din punct de vedere demografic<sup>31</sup>.

Moștenirea la greci era un drept pe care îl posedau doar bărbații, situația schimbându-se doar în cazul în care nu existau moștenitori masculini, femeia devenind *epiproikos* sau *epikleros* tradus greșit ca moștenitoare ci mai degrabă ca „împreună cu moștenirea”, aceasta fiind transmisă la cel mai apropiat moștenitor masculin, ea fiind doar un instrument genealogic pentru păstrarea moștenirii pe linie masculină<sup>32</sup>. Putea fi denumită proprietară, dar fără a avea un real control<sup>33</sup>. Singurul bun al femeii erau așa-numitele *himatia kai khrisia* sau *paraphernia* de unde mai târziu va deriva latinescul *paraphernalia*<sup>34</sup> – bunuri precum obiectele ei de toaletă.

La romani dota reprezenta compensarea pierderii aspectului ereditar, precum și diferența dintre mariaj și concubinaj. După Augustus femeile și-au putut controla singure bunurile<sup>35</sup>, dar înainte acestea erau controlate de soț, care era pedepsit dacă cheltuia din zestrea soției. Pentru proprietatea feminină sau creat mai multe sintagme precum *quasi patrimonium* sau *patrimonium proprium* și *pacta dotalia* în conexiune cu *acta rei uxoriae* și *permutatio dotis* – anumite modificări într-un contract arătând cine trebuia să-și asume răspunderea în anumite situații. Acest lucru este dovada faptului că bărbații aveau anumite limitări în ceea ce privește folosirea zestreii<sup>36</sup>.

Se știe atât din literatură, cât și din filozofie că grecii aveau trei femei: *gune* sau *damar* – soția, *pallake*-concubina și *hedones heneka sau hetaira* – dama de companie. Prostituatele comune erau numite *pornai*, iar cele sacre, care ar fi fost „inviolabile”, *hierodulai*. *Porneion* este tradus în general ca bordel, iar *pornoboskai* ca proxenet. Fiind legală, grecii nu aveau o problemă cu prostituția și a plăti pentru sex, ci doar cu

<sup>29</sup> Tomkins, 2011, p. 15.

<sup>30</sup> Cantarella, 1985, p. 174.

<sup>31</sup> Guia, 2007, p. 211-214

<sup>32</sup> Griffith Williams, 2016, p. 116

<sup>33</sup> Blundell, 1995, p. 115.

<sup>34</sup> Lyons, 2016, p. 187.

<sup>35</sup> Cantarella, 1985, p. 187.

<sup>36</sup> Ellart, 2016, p. 123-126.

a plăti prea mult<sup>37</sup>.

Și la Roma, prostituția era considerată legală, cele mai multe prostituate găsiindu-se în interiorul *domusului*, dar aici era văzută ca expresie a libertății bărbatului. Atât Cato, cât și Horațiu recomandau vizitele la lupanar. Asemănarea cu grecii stă în impozitarea lor, iar diferența în faptul că *meretrix* nu a însemnat niciodată compania bărbatului, ci doar muncitoare plătită. Indiferent de statutul social avut înainte, o dată devenite prostituate ele intrau în categoria *infames* și nu mai puteau reveni la poziția inițială. Cu toate că era legală, romanii considerau prostituatele exhibiționiste, fără scrupule și imorale<sup>38</sup>.

Virtuțile femeii grecoice erau frumusețea, îmbrăcămintea, aspectul fizic și săvârșirea muncilor domestice, reproducerea și conservarea grupului familial. La acestea se adaugă ideile filozofice ale lui Socrate, Platon și Aristotel conform cărora femeia trebuia să fie subordonată nu doar soțului, dar și statului, tăcută și de asemenea ca alții să păstreze tăcerea în ceea ce o privește (după cum se poate observa în discursul dat de Tucicide lui Pericle din care reiese că femeia nu trebuia să iasă în evidență nici prin laude, nici prin blamări)<sup>39</sup>. În timp de război aceste virtuți se schimbau pentru greci reducându-se la trei elemente esențiale: maternitate, frumusețe și căsătorie, ele devenind sclavele sau concubinele învingătorului<sup>40</sup>. De asemenea răzbunarea femeilor era privită ca o deviație comportamentală, ci nu ca merit feminin<sup>41</sup>.

Virtuțile femeilor romane se cunosc mai mult din inscripțiile funerare, problema fiind aceea a formulelor standardizate neștiind astfel dacă ele reflectă adevărul. Am enumerat mai sus calitățile necesare femeii romane. Aceste calități au fost folosite pentru a le transforma în femei *exempla* și modele pedagogice pentru viitoarele cetățene romane<sup>42</sup>. Singurul autor latin la care se observă alte concepții decât cele tradiționale este Ovidiu.

Atât la romani, cât și la greci, bătrânețea este reprezentată cel mai adesea în artă, dar mult mai rar decât celelalte etape ale vieții<sup>43</sup> și mult mai des decât în literatură pentru greci, ceea ce demonstrează o evoluție neuniformă a limbajului literar și al celui iconografic<sup>44</sup>. Pentru grecoice bătrânețea însemna o mărginire socială devenind inutile pentru societate<sup>45</sup>, iar la romane deși uneori ele puteau fi foarte respectate și deține mai multă influență, în mare parte deveneau „invizibile”. Diferența dintre cele două era că în artă ele își păstrau o anumită severitate, ca semn al virtuților, iar deși sunt nenumărate referiri literare marea lor majoritate sunt peiorative (*vetulae*) așa cum vedem la Horațiu sau Marțial. Probabil că scriitorii încercau aceste scrieri injurioase pentru a se distinge de *Celălalt* – femeile și mai ales femeile bătrâne. De altfel și sexualitatea la vârste înaintate le provoca repulsie, nefiind considerată tabu, dar obscenă. Din nou singurul care face excepție este Ovidiu<sup>46</sup>.

<sup>37</sup> Glazebrook, 2011, p. 34-55

<sup>38</sup> Uya, 2012, p. 40-42.

<sup>39</sup> Blundell, 1995, p. 128.

<sup>40</sup> Bernardez, 2008, p. 319.

<sup>41</sup> Arsenaul, p. 6-9.

<sup>42</sup> Casamayor Mancisidor, 2015, p. 18-19.

<sup>43</sup> Birchler Emery, 2004, p. 368.

<sup>44</sup> Birchler Emery, 2004, p. 389.

<sup>45</sup> Birchler Emery, 2003, p. 105-107

<sup>46</sup> Casamayor Mancisidor, 2016, p. 1-9.

În literatură, femeile sunt menționate destul de des, poate mai des în cea romană decât în cea greacă. Dar se vorbește întotdeauna despre cele care s-au făcut remarcate prin fapte fie pozitive, fie negative, restul sunt doar „femei fără nume” sau cele despre care se povestește cu „cea care”. La Euripide ea este considerată o năpastă atât timp cât nu își recunoaște inferioritatea și încearcă să o depășească<sup>47</sup>. Aristofan descrie femei vulgare, jucăușe sau răzbunătoare, în timp ce Teocrat arată femei diferite față de alți autori. După cucerirea Greciei de Alexandru cel Mare se naște Comedia Nova, un nou stil literar unde interesul pentru personaje feminine era evident, dar și aici la fel ca la romani, ele devin *exempla*<sup>48</sup>. Deși literatura romană este foarte falocratică, uneori primul plan este lăsat femeii, de obicei scrierea având atunci caracter politic. Tucidide arată o istorie feminină marginalizată și în anonim, iar Plutarh în *Mulierem Virtutes* lasă mai mult spațiu acțiunilor memorabile ale femeilor, dar evidențiază diferența dintre sexe. Pentru Plutarh există întotdeauna două stereotipuri feminine: *virago* și *meretrix*<sup>49</sup>. Majoritatea descrierilor literare o reprezintă mărturiile ale virtuților precum *lanificium* sau *silentium* la fel ca cea a lui Plaut din *Rudens*: *tacitast melior semper quam loquens*<sup>50</sup>. Sunt mereu aceleași teme și aceleași acuze în poezia și literatura latină<sup>51</sup>.

Cu toate că există nenumărate reguli, nu toate femeile le-au urmat în ambele literaturi existând câteva excepții. Unele dintre ele sunt personajele lui Sallustius în *De coniuratione Catilinae*. Încă din prefață găsim exprimări precum *corpus animumque virilem effeminat*<sup>52</sup> și *virii muliberia pati*<sup>53</sup> de unde se pot observa defectele considerate de Sallustius feminine, urmând apoi prin  *pudorem, pudicitiam, divina atque humana promiscua, nihil pensi neque moderati habere*<sup>54</sup> să prezinte calitățile care după părerea lui au dispărut.

Pe lângă cele două vestale și Aurelia Orestilla, soția lui Catilina, unul dintre personajele feminine salustiene este Fulvia, soția lui Quintus Curius prezentată ca *muliere nobili*, dar folosită pentru a evidenția defectele lui Curius prin care iese la lumină un alt defect considerat de multe ori feminin: acela al *luxuriei*.

Personajul feminin principal al lui Sallustius este Sempronia. Descrierea ei începe prin sintagma *virilis audacia*, substantivul *vir* atribuit unei femei, fiind mai mult sau mai puțin negativ, chiar și *audacia*, care este un *vix media* este folosit aici cu conotație negativă. Acești doi termeni au scopul de a reflecta lipsa autocontrolului și datorită faptului că sunt puși apoi împreună cu substantivul *facinus*. Deși Sallustius nu se folosește niciodată de *fors* – hazard, în descrierea Semproniei face apel la *fortuna* pentru a pune în contradicție faptul că aceasta era o femeie împlinită ca matroană, de asemenea *matrona docta- litteris Graecis et Latinis docta*, dar care folosea toate aceste lucruri ca *instrumenta luxuriae*. Folosirea grecismului *psallere* poate fi și el peiorativ, autorul conservator considerând dansul și cântecul, împrumuturi elenistice care au făcut să se piardă virtuțile tinerilor. Totodată Sempronia avea un caracter inteligent, scria versuri,

<sup>47</sup> Di Meo, 2012/2013, p. 11.

<sup>48</sup> Nogueira, 2006, p. 94-98.

<sup>49</sup> Mattaliano, 2011, p. 77-104.

<sup>50</sup> Plaut, *Rudens*, 1114.

<sup>51</sup> Cantarella, 1985, p. 198-199.

<sup>52</sup> Sallustius, *De coniuratione...*, 11.3.

<sup>53</sup> Sallustius, *De coniuratione...*, 13.3.

<sup>54</sup> Sallustius, *De coniuratione...*, 12.2.

glumea, vorbea când cu modestie, când cu tandrețe, când cu obraznicie. Era o matroană fascinantă, seducătoare, chiar și autorul care a vorbit despre ea având sentimente mixte, sfârșitul descrierii rămânând pozitiv. Nu știm foarte multe lucruri despre ea, deci putem să ne întrebăm dacă ea este cu adevărat un personaj salustian sau rezultatul unui autor și a unei societăți conservatoare, plină de stereotipuri și exagerat de masculinistă. Putem să presupunem totuși că este prima femeie care reușește să aibă o implicare în politică. Se mai observă la Salustius și folosirea femeilor pentru preamărirea Republicii romane, accentuând decadența actuală: *ad hoc mulieres, quibus rei publicae magnitudine belli timor insolitus incesserat, afflictare sese, manus supplices ad caelum tendere, miserari parvos liberos, rogare omnia, omni rumore pavere, superbia atque deliciis omissis sibi patriaeque diffidere*<sup>55</sup>. De asemenea și în discursurile lui Caesar și Cato se vorbește despre *virgo* și *matres familiarum*, respectiv despre slăbiciunea femeilor folosindu-se un sinonim pentru *levitas animi* – *mollitia animi e suplicii muliebris*, folosit cu sens peiorativ pentru bărbați.

Folosind literatura mai târzie putem observa și cum femeile cu toate că erau neglijate rămân în memoria colectivă mult mai mult timp decât bărbații. Astfel în corespondența dintre Ausonius și Paulinus există câteva referiri la nevasta celui de-al doilea în momentul în care acesta nu mai răspunde scrisorilor lui Ausonius. Prima dintre ele ar fi:

*si prodi Pauline, times nostre que vereris  
crimen amicitia. Tanaquil tua nesciat istud;  
tu contemne alios nec dedignare parentem  
affari verbis. Ego sum tuus altor et ille  
praeceptor primus, primus largitor honorum,  
primus in Aonidum qui te collegia duxi*<sup>56</sup>

Aici, soția lui Paulinus, Theresia, este denumită de Ausonius, Tanaquil, o Tanaquil ce putea fi inspirată atât de Titus Livius, cât și de Iuvenal. Răspunsul lui Paulinus a devenit faimos el invocând-o pe Lucretia:

*non anxia Bellorhontis  
Mens est nec Tanaquil mihi,  
Sed Lucretia coniunx.*<sup>57</sup>

Aceste femei mai mult sau mai puțin mitologice au constituit pentru cei doi învățați romani, imagini ale binelui și răului. Teoria lui Ausonius privind-o pe Therasia ca Tanaquil se bazează pe *libertas* și *intemperantia* considerate a fi caracteristice femeilor. Răspunsul lui Paulinus în care se amintește de Lucretia reprezintă dovada că idealurile masculine în ceea ce privește femeia au rămas aceleași. Astfel, femeile sunt utilizate ca instrumente retorice fie pozitive, fie negative și vedem și o tradiție care își are rădăcinile la începuturile Republicii romane și continuă până la sfârșitul Imperiului, chiar printre scriitorii creștini.

Excepția de la virtuțile tipice feminine la greci o găsim în *Lysistrata* a lui

<sup>55</sup> Sallustius, *De coniuratione...*, 31.3.

<sup>56</sup> Ausonius, *Epistole*, 23.

<sup>57</sup> Paulinus, *Epistole*, 135.

Aristofan. De această dată nu mai avem de-a face cu femei care sunt active politic, ci femei chiar implicate într-o oarecare măsură militar. Utilizând un limbaj aluziv și vulgar, Aristofan nu include doar o singură femeie în activități masculine, ci cel puțin unsprezece din fiecare categorie socială. Avem și aici înșiruirea virtuților și a viciilor, doar că virtuțile sunt enumerate de o femeie (Caloniki), în timp ce viciile de un bărbat. Deși în mare parte ironică, piesa de teatru ne arată femeile într-o poziție de putere. Precum romanii și Aristofan folosește ocazional atribute masculine pentru femei și inversarea rolurilor ca indicator al decadentei grecești. Chiar dacă, comedia este o caricatură a unui alt final al războiului peloponesiac, iar femeile sunt fictive, povestea arată o posibilă emancipare a acestora.

Găsim asemănări între cele două popoare mai ales în ceea ce privește legislația căsătoriei și a divorțului și în general în sfera familială și diferit în ceea ce privește ritualurile practicate. Putem spune că femeile Greciei sunt mai puțin independente, fiind considerate doar mijloc de reproducere față de femeia romană căreia i se permitea expunerea publică tocmai datorită faptului că aceasta avea și un rol pedagogic urmând să formeze viitorii cetățeni romani.

În concluzie, indiferent de legislația greacă sau romană, femeia a avut întotdeauna puțină putere de unde s-a dezvoltat mai târziu mult mai largă lor influență. Această influență adevărată, imaginară sau presupusă a avut un rol major în transferul femeii de la viața privată către cea publică.

## Bibliografie

- Achard Guy, *Femeia romană*, Ed. Prietenii Cărții, București, 2009.
- Arsenault Sarah-Anne, *Le sort des femmes en temps de guerre dans l'Antiquité*, ms.
- Bernárdez-Antella Borja, *Vencidas, Violadas, Vendidas: mujeres griegas y violencia sexual en asedios romanos* în *Klio*, 90, 2008.
- Birchler Emery Patrizia, *L'iconographie de la veillesse en Grèce archaïque*, teză de doctorat, Univ. Genève, 2004.
- Birchler Emery Patrizia, *L'image de la veillesse et la société grecque archaïque* în *Griechische keramik im kulturellen kontext*, Scriptorium, 2003.
- Birchler Emery Patrizia, *Veillard et vieilles femmes en Grèce archaïque: de la clivité et de rides* în *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Press Universitaire des Rennes, 2008, p. 61-66;
- Blundell Sue, *Women in Ancient Greece*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.
- Cantarella Eva, *L'ambiguo malanno. Condizione e imagine della donna nell'antichità greca e romana*, Ed. Riuniti, II, Roma, 1985.
- Casamayor Mancisidor Sara, *Casta, pia, lanifica, domiseda. Modelo ideal de feminidad en la Roma tardorrepública (ss. II-I a. Chr.)* în *Ab initio*, 11, 2015.
- Casamayor Mancisidor Sara, *Vejez e sexualidad femenina en la antigua Roma: un acercamiento desde la literatura* în *Journal of Feminist, Gender and Women studies*, 4, Septembrie, 2016.
- Casamayor Mancisidor Sara, *Women's old age and physical appearance in Ancient Rome* în *Roda da Fortuna*, 4, nr. 2, 2015.
- Di Meo Francesco, *Lanificium e silenzio: testimoninaze letterarie di due virtù del "modello matronale romano"*, teză de licență, ms., Università Ca'Foscari Venezia, 2012/2013.
- Drimba Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 3, Ed. Saeculum, București, 2001.

- Ellart Sánchez-Moreno Carlo, *The principle of not lessening the rights of the wife in the Pacta dotalia in The material side of Marriage, Women and domestic economies in Antiquity, Acta instituti romani finlandiae Roma*, 2016.
- Glazebrook Allison, *Porneion in Greek prostitutes in the ancient Mediterranean 800 BCE- 200 CE*, The University of Wisconsin Press, 2011.
- Griffith Williams Brenda, “*She was treated abominably, gentlemen. Women in the Athenian inheritance system. The material side of Marriage, Women and domestic economies in Antiquity, Acta instituti romani finlandiae Roma*”, 2016
- Guía Miriam Valdes, *La situación de las mujeres en la Atenas del s. VI a. C.: ideología y práctica de la ciudadanía in Gerion*, vol. Extra, 2007.
- Lyons Deborah, *Female goods in the ancient greek domestic and symbolic economies in The material side of Marriage, Women and domestic economies in Antiquity, Acta instituti romani finlandiae Roma*, 2016.
- Mallan Catharine, *The rape of Lucretia in Cassius Dio’s roman history in The classical quarterly*, vol 64, 2014.
- Mattaliano Francesca, *Donne e drammi in politica tra Grecia e Roma in Ricerche di storia antica*, nr. 3, 2011.
- Motica Radu, Negrescu Dan, *Lexicon juridic latin-român*, Ediția a II-a, Ed. Univers juridic, București, 2012.
- Nogueira Freire Adriana, *Mulheres na literatura grega antiga: recursos estilísticos in A antiguidade clássica e nos. Herança e identidade cultural*, Braga, 2006.
- Strunk Thomas, *Rape and revolution: Livia and Augustus in Tacitus’ Annales in Latomus*, 73, 2014.
- Tomkins Jessica, *Women’s festival experiences in Ancient Greece*, teză de dizertație, ms., University of Oxford, 2011.
- Uya Marco, *Las trabajadoras del placer in Stylus*, 40, 9, 2012.
- Walde Christine, *Le tante facce di Lavinia in Atti del XVIII certamen vergilianum, XX Premio Tramontano*, Nocera, 2014.

Remus Mihai FERARU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## ***Acrivie și iconomie bisericească în concepția Sfântului Teodor Studitul***

**Abstract:** (*Akribeia and ecclesiastical Oikonomia according to Saint Theodore the Studite*) The object of our study is Saint Theodore the Studite (759-826) and his take on the concepts of “akribeia” (ἀκριβεία) and ecclesiastical “oikonomia” (οἰκονομία). Our pursuit starts from the premise that, in Byzantine canon law, *akribeia* (accuracy, rigor) and *oikonomia* (exception, waiver, accommodation, adjustment) create a dynamic couple of canonic principles. Our research is based on the analysis of Theodore the Studite’s treaty on *oikonomia*, and of his bountiful correspondence. In the name of *akribeia*, Theodore the Studite dismisses all forms of *oikonomia*. In his opinion, *oikonomia* can temper the rigor of canon law enforcement, but cannot suspend it altogether. Emperors are not granted special privileges in regards to the enforcement of *oikonomia*. *Oikonomia* cannot be used as an excuse or a free pass to commit abuse of power. One single bishop cannot decide on the enforcement of an *oikonomia*; the decision must be taken by an ecumenical council or by summoning the authority of a saint.

**Keywords:** *akribeia, oikonomia, Theodore the Studite, canon, Church.*

**Rezumat:** Studiul nostru are ca obiect concepția Sfântului Teodor Studitul (759-826) cu privire la problematica *acriviei* (ἀκριβεία) și *iconomiei* bisericești (οἰκονομία). Demersul nostru pornește de la premisa că, în dreptul canonic bizantin, *akribeia* (exactitate, rigoare) și *oikonomia* (excepție, dispensă, derogare, acomodare, ajustare) formează un cuplu dinamic de principii canonice. Cercetarea noastră se bazează pe investigarea tratatului despre *iconomie* a lui Teodor Studitul, precum și a bogatei corespondențe a eminentului monah. În numele *acriviei* (*akribeia*), Teodor Studitul respinge toate formele de *iconomie* (*oikonomia*). În opinia Studitulului, *oikonomia* poate să tempereze rigoarea aplicării canoanelor, însă nu poate să suspende aplicarea dispozițiilor canonice. Împărații nu beneficiază de un drept special în privința aplicării *iconomiei*. Nu este permis să se acopere un abuz de putere prin aplicarea *iconomiei*. Un singur episcop nu poate să hotărască aplicarea unei *iconomii*; în acest sens este necesară fie o decizie luată de un sinod fie, pentru aplicarea *iconomiei*, se impune invocarea autorității unui sfânt.

**Cuvinte cheie:** *acrivie, iconomie, Teodor Studitul, canon, Biserică.*

Cuvântul *kanón* are sensurile de *regulă, măsură, îndreptar, model, principiu*<sup>1</sup>. În terminologia bisericească, termenul în cauză are în esență două sensuri: „*listă de cărți, persoane, elemente cu autoritate și respectiv regulă, îndreptar, standard de credință și viață*” (Ică Jr. 2006-2007, 17). Folosit cu primul sens, cuvântul *kanon* desemnează *lista cărților acceptate* de către Biserică ca fiind scrise sub inspirația Sfântului Duh, și anume *Canonul Sfintei Scripturi*. Utilizat cu al doilea sens, termenul în discuție desemnează orice *hotărâre* promulgată de autoritatea bisericească în materie de disciplină, cult și organizare ecleziastică care va căpăta valoare de *regulă* sau de *lege* (*canon bisericesc*)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Din punct de vedere etimologic, grecescul *kanón* provine din ebraicul *qaneh*, „trestie”, vezi, Lampe, 1961, 701-702, (s.v. *kanón*). În opinia lui Pierre Chantraine, *kanón* derivă din grecescul *kávva* care la origine avea sensul de tulpină de trestie, vezi Chantraine, II, 1970, 493 (s.v. *kanón*).

<sup>2</sup> Pe lângă aceste două accepțiuni, termenul de *kanon* va căpăta ulterior și altele noi. De exemplu, în ritul bizantin, cuvântul *canon* va desemna un anumit tip de compoziție imnografică; este vorba despre *canoanele utreniei*, „o serie de imnuri bazate pe cele nouă cântări biblice care se cântă la *Laude* (a doua

Mai precis, canoanele alcătuiesc legislația bisericească care constituie obiectul dreptului canonic. Biserica folosește canoanele în funcție de condițiile și necesitățile ei pastorale (L'Huillier, 2006-2007, 10-11; Bria, 1994, 77-79).

În privința aplicării canoanelor, mai ales începând din secolul al IV-lea, Biserica s-a călăuzit după două principii canonice importante: pe de o parte, ἀκρίβεια (*exactitate, rigoare*), care presupune observarea strictă și aplicarea riguroasă a prevederilor canonice, pe de altă parte, οἰκονομία (*excepție, dispensă, derogare, acomodare, ajustare*)<sup>3</sup> care implică scăderea rigorii dispozițiilor canonice sau chiar suspendarea aplicării canoanelor de către autoritatea bisericească, ținând seama de interesul Bisericii și de cel al credincioșilor (Dagron et alii, 1993, 199; Dagron, 1990, 3). Cu alte cuvinte, *acrivia*<sup>4</sup> implică respectarea cu strictețe de către Biserică a normelor canonice. Prin opoziție cu *acrivia*, termenul de *iconomia*<sup>5</sup> „evocă ideea de *condescendență* și de *clemență* (συγκατάβασις, ἐπιείκεια), implicând, într-un caz precis, o suspendare cu titlu de excepție a aplicării dreptului canonic” (L'Huillier, 2006-2007, 14). Mai precis, *iconomia* „exprimă atitudinea plină de bunăvoință a autorității bisericești față de membrii Bisericii care încalcă dispozițiile acesteia, sau față de creștinii din afara ei, care doresc să devină membri ai *Ecclesiei*” (Gheorghescu, 2001, 148). Prin aplicarea *acriviei* și *iconomiei*, Biserica urmărește același scop, și anume *mântuirea oamenilor* (Gheorghescu, 2001, 148). Așadar, *acrivia* și *iconomia* nu se exclud reciproc, deoarece aplicarea *iconomiei* nu presupune niciodată abrogarea definitivă a canoanelor și implicit, încălcarea *acriviei* (Gheorghescu, 2001, 158-159).

## 1. *Acrivie și iconomie în Noul Testament și la Părinții Bisericii din secolele IV-IX*

Noul Testament ne furnizează un exemplu, devenit clasic, care pune în lumină *iconomia*, în sensul de *acomodare*. După ce afirmase în fața galatenilor că „de vă veți tăia împrejur, Hristos nu vă va folosi la nimic” (*Ga* 5, 2), Apostolul Pavel poruncește la circumcizia ucenicului său Timotei, înfăptuită la Listra „din pricina iudeilor care erau în acele locuri” (*FA* 16, 1-3). Sfântul Pavel îl circumcide pe Timotei, deși declarase că circumcizia în sine nu are nicio utilitate. Cu alte cuvinte, Pavel *se acomodează* așteptărilor și cerințelor evreilor pentru a-i atrage spre dreapta credință (Duchatelez, 1970, 287).

Părinții Bisericii au recomandat atât practicarea *acriviei* cât și a *iconomiei*; ei înșiși au pus în aplicare cele două principii canonice. Origen și Clement din Alexandria folosesc deja *oikonomia* cu sensul de *indulgență, restricție mentală* sau *disimulare* (Raï, 1973, 263-264). Același termen este utilizat de către Sfântul Vasile cel Mare cu sensul de *excepție* de la rigoarea dreptului<sup>6</sup>. De asemenea, Sfântul Grigorie de Nazians folosește *oikonomia* cu sensul de *excepție* de la rigoarea dreptului, atunci când se referă

---

parte a slujbei utreniei care cuprinde psalmii 148, 149 și 150), a căror creație i-a fost atribuită Sfântului Andrei Criteanul (secolele VII-VIII)”, Bria, 1994, 79, (s.v. *canon*).

<sup>3</sup> Lampe, 1961, 940-943, (s.v. οἰκονομία).

<sup>4</sup> Termenul de *acrivia* s-a impus în terminologia religioasă prin uz. Dacă în greaca veche litera *b* se pronunța [b], în greaca *koine*, prin *betacism*, litera *b* se va pronunța [v].

<sup>5</sup> De asemenea, termenul de *iconomia* s-a impus în terminologia religioasă prin uz.

<sup>6</sup> În canoanele 1 și 47, Vasile cel Mare utilizează termenul *oikonomia* cu sensul de *excepție* de la rigoarea dreptului, vezi Floca, 1992, 339-340 (canonul 1); 374-375 (canonul 47).

la exemplul Sfântului Apostol Pavel care l-a supus circumciziei pe Timotei<sup>7</sup> (Raï, 1973, 264). Sfântul Chiril al Alexandriei (412-444) admite că *iconomia* se opune *acriviei*. În opinia lui, *iconomia* reprezintă o *deviere* de moment de la regula obișnuită a dreptului, ținând seama de un scop de ordin public, însă cu condiția de a se evita orice prejudiciu adus canoanelor a căror integritate trebuie salvată cu orice preț. Întrucât, potrivit Sfântului Chiril, *iconomia* reprezintă o *excepție*, ea nu trebuie să fie aplicată decât în circumstanțe excepționale care se disting prin gravitatea lor (Raï, 1973, 265-266, 268; Duchatelez, 1970, 289). Patriarhul Evloghie al Alexandriei (580-607) afirmă că nu poate exista *iconomie* în materie de dogme. În schimb, el recomandă folosirea *iconomiei* pentru un timp limitat, în cazul în care circumstanțele o impun, însă cu condiția ca dogmele să nu fie afectate (Dagron, 1990, 4-5; Raï, 1973, 270-271; Duchatelez, 1970, 290).

La începutul secolului al IX-lea, conceptul de *oikonomia* își află definiția sa cea mai riguroasă. Învățătura despre *iconomia* bisericească apare pe deplin cristalizată sub pana Sfântului Teodor Studitul (759-826)<sup>8</sup>. Acesta din urmă face noi precizări referitoare la *iconomie* căreia îi consacră tratatul *Despre universala iconomie* (Περὶ τῆς καθόλου οἰκονομίας); din păcate, tratatul s-a pierdut, însă ideile cuprinse în acesta sunt rezumate în corespondența Studitului<sup>9</sup> (Dagron, 1990, 6-7). Sfântul Teodor definește *iconomia* bisericească, raportându-se la chestiunile bisericești ale vremii sale. Mai precis, Studitul combate toate derogările făcute în numele *iconomiei*, atunci când este vorba de: recăsătorirea împăratului Constantin al VI-lea (780-797) cu Theodota (795) și reprimirea în comuniunea Bisericii a preotului Iosif care o oficiase<sup>10</sup>, numirile unor patriarhi proveniți din rândurile laicilor, precum fusese cazul ierarhilor Tarasie și Nichifor<sup>11</sup>, condamnarea la moarte, la cererea patriarhului Nichifor, a ereticilor pavlicieni și manihei care nu se căiseră pentru greșelile lor și, nu în ultimul rând, orice *acomodare* cu adversarii icoanelor în 814-815 (Dagron, 1990, 6).

Studiul nostru are ca obiect concepția Sfântului Teodor Studitul cu privire la problematica *acriviei* și *iconomiei* bisericești. Demersul nostru pornește de la premisa

<sup>7</sup> FA 16, 1-3; în acest sens, vezi comentariul, *supra*.

<sup>8</sup> Monahul Teodor Studitul a fost un eminent teolog. El s-a născut la Constantinopol. Sub influența unchiului său, Platon, starețul mănăstirii Sakkoudion – situată lângă muntele Olimp, în Bithynia – Teodor a îmbrățișat viața monahală. În 787 / 788, monahul Teodor fusese hirotonit preot de către patriarhul Tarasie. În 794, el ajunge egumen al mănăstirii Sakkoudion în locul unchiului său care se retrăsese în favoarea lui. În 799, Teodor împreună cu obștea pe care o păstorește se mută la mănăstirea Studion din Constantinopol, care tocmai era pe punctul de a fi închisă. Datorită neobositei sale activități, Sfântul Teodor Studitul transformă mănăstirea Studion într-un centru spiritual și cultural de referință al creștinismului răsăritean, vezi Rus, 2003, 817 (s.v. *Teodor Studitul*); Kazhdan, III, 1991, 2044-2045, (s.v. *Theodore of Stoudios*).

<sup>9</sup> Vezi, Sfântul Theodor Studitul, *Scrisoarea 49: Fiului Naucratie*, traducere de Pr. Marcel Hancheș, (2006), p. 56: „Căci așa a scris și cel ce a pomenit acestea, cel întru sfinți Evloghie, arhiepiscopul Alexandriei, în cuvântul lui *Despre iconomie*, de care ne-am și folosit în lucrarea scrisă de noi cu multă osteneală și intitulată *Despre universala iconomie*”; de asemenea, vezi și Sf. Theodor Studitul, *Epistulae* I, 43: *Lui Iosif*, in PG 99, (1903), col. 1064-1065.

<sup>10</sup> Recăsătorirea împăratului Constantin al VI-lea cu concubina sa, Theodota a contribuit la declanșarea *disputei mihiene*, vezi, *infra*. Punerea în practică a *iconomiei* în 795 a permis binecuvântarea căsătoriei lui Constantin al VI-lea de către preotul Iosif, apoi ridicarea sancțiunii aplicate acestuia din urmă.

<sup>11</sup> În 25 decembrie 784, secretarul imperial Tarasie – un laic cu o înaltă pregătire teologică – a fost hirotonit și întronizat (784-806) pe scaunul patriarhal al Constantinopolului. După moartea lui Tarasie, împăratul Nichifor I l-a numit în funcția de patriarh pe Nichifor (806-815), un fost secretar imperial, la fel ca predecesorul său Tarasie (Chifăr, 2015, 503-504; 520, n. 174).

că, în dreptul canonic bizantin, *acrivia* (*akribeia*) și *iconomia* (*oikonomia*) formează un cuplu dinamic de principii canonice. Analiza conceptului de *oikonomia* implică raportarea sa la *akribeia*. Cercetarea de față se bazează pe investigarea tratatului despre *iconomie* a lui Teodor Studitul, precum și a bogatei corespondențe a eminentului monah.

## 2. Sfântul Teodor Studitul și crizele bisericești ale epocii sale

Sfântul Teodor Studitul s-a implicat atât în conflictul dintre Biserică și stat, cât și în disputele din sânul Bisericii, care au izbucnit la sfârșitul secolului al VIII-lea.

Împăratul Constantin al VI-lea a declanșat *disputa* sau *schisma mihiană* („a adulterului”)<sup>12</sup> prin recăsătorirea cu concubina sa, Theodota. În ianuarie 795, basileul a izgonit-o din palatul imperial pe soția sa legitimă, Maria, pentru a se putea recăsători cu Theodota, o doamnă de onoare din suita mamei sale; Constantin al VI-lea a forțat-o pe soția sa să intre în mănăstire. Patriarhul Tarasie (784-806) a criticat dur gestul împăratului, amenințându-l că îl va opri de la Sfânta Împărtășanie; Tarasie considera drept *adulter* căsătoria lui Constantin al VI-lea cu Theodota și nu era dispus să o officieze. La rândul său, împăratul l-a amenințat pe patriarh că va reinstaura iconoclasmul, în cazul în care acesta din urmă n-ar fi făcut uz de *iconomie* (*derogare*) în favoarea recăsătoririi sale cu Theodota (Chifăr, 2015, 520).

În aceste condiții, Constantin al VI-lea a apelat la preotul Iosif care a acceptat să officieze cununia sa cu Theodota (august-septembrie 795). După căsătorie, împăratul a proclamat-o *Augusta* pe noua sa soție. Deși patriarhul Tarasie refuzase să celebreze a doua căsătorie a lui Constantin al VI-lea, el n-a luat atitudine împotriva preotului Iosif, oficiantul cununii, de teamă să nu-l întărească pe împărat; așadar, pentru a evita un și mai mare rău care putea afecta atât Biserica, cât și pe el însuși, patriarhul a făcut uz de *iconomie*: el s-a abținut să-l excomunică pe împăratul adulter și nu l-a pedepsit pe preotul Iosif vinovat de încălcarea autorității episcopale și a dispozițiilor canonice<sup>13</sup>. *Iconomia* săvârșită de către Tarasie „constă într-un fel de indulgență, justificată probabil de considerații de ordin superior și printr-o constrângere imperială” (Rai, 1973, 297).

Starețul Platon de la mănăstirea Sakkoudion și egumenul Teodor Studitul de la mănăstirea Studion din Constantinopol au criticat cu asprime atitudinea tolerantă a patriarhului Tarasie care nu dorise să-l excomunică pe Constantin al VI-lea și întârzia să-l depună pe preotul Iosif, oficiantul căsătoriei basileului; ba chiar Teodor Studitul a condamnat tunderea forțată în monahism a împărătesei Maria, cu toate că el era rudă cu Theodota. Fără să se lase intimidat de amenințările împăratului, cei doi monahi au întrerupt comuniunea cu patriarhul Tarasie<sup>14</sup>, îndemnându-i pe preoții și monahii din Constantinopol să protesteze împotriva adulterului săvârșit de către împărat și tolerat de patriarh (Chifăr, 2015, 520; Dagron et alii, 1993, 138). Deoarece i-au instigat la revoltă

<sup>12</sup> Numele *mihiană* provine de la grecescul *μοιχεία* – *adulter*.

<sup>13</sup> Potrivit afirmațiilor Sfântului Teodor Studitul, patriarhul Tarasie a recunoscut că a făcut uz de *iconomie* în favoarea împăratului Constantin al VI-lea. Tarasie afirmă: „... M-am folosit de *iconomie* și îl împărtășesc până la o vreme”, vezi Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 30: Patriarhului Nichifor*, trad. de Pr. M. Hanches, (2006), p. 28.

<sup>14</sup> Potrivit propriei sale mărturii, Sfântul Teodor Studitul a reluat în scurt timp comuniunea cu patriarhul Tarasie, ceea ce arată că el acceptase *iconomia* făcută de către patriarh, vezi Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 30: Patriarhului Nichifor*, trad. de Pr. M. Hanches, (2006), p. 28.

pe monahii din capitală, cei doi stareți, Platon și Teodor Studitul au fost întemnițați împreună cu alți călugări; în 797, Sfântul Teodor a fost exilat la Tesalonic. De-abia după detronarea împăratului Constantin al VI-lea și preluarea puterii de către mama sa, Irina (15 august 797), patriarhul Tarasie l-a destituit pe preotul Iosif care binecuvântase căsătoria împăratului cu Theodota. Astfel, Tarasie a pus capăt pentru moment schismei mihiene. (Chifăr, 2015, 520 și n. 174).

Împăratul Nichifor I (802-811) a redeclanșat schisma mihiană. După moartea patriarhului Tarasie (786), basileul l-a desemnat ca patriarh pe Nichifor (806-815), un fost secretar imperial, la fel ca predecesorul său. În numele *acriviei*, monahii studiiți au criticat decizia împăratului de a numi un laic în funcția de patriarh; în opinia lor, starețul Teodor Studitul era persoana cea mai potrivită să ocupe această înaltă demnitate bisericească. Împăratul a perceput protestul studiiților ca unul menit să-i submineze autoritatea în materie de jurisdicție bisericească. În replică, în 806, Nichifor I a convocat un sinod la Constantinopol care a recunoscut legitimitatea căsătoriei fostului împărat Constantin al VI-lea cu Theodota. La solicitarea împăratului, sinodalii au dispus reabilitarea preotului Iosif – oficiantul celei de-a doua căsătorii a lui Constantin al VI-lea – prin aplicarea principiului *iconomie* și implicit, reprimirea lui în comuniunea Bisericii<sup>15</sup> (Leb, Bidian, 2015, 530-531).

Potrivit propriei sale mărturii, Sfântul Teodor Studitul participă la sinodul ținut în 806. Însă, el nu protestează în niciun fel împotriva reabilitării preotului Iosif, preferând tăcerea. În scrisoarea 25 adresată patriarhului Nichifor<sup>16</sup>, Sfântul Teodor își motivează atitudinea:

„Pentru că atunci când s-a făcut acea mică adunare<sup>17</sup> ... eram ieșit din închisoare. Și când i-am văzut pe aceștia adunați laolaltă – care și mai înainte au fost de acord cu adulterul și au îmbrățișat pe cel ce a săvârșit cununia adulteră –, mi-am adus aminte de acel prorocesc [cuvânt] că «cel înțelept va tăcea în acea vreme, fiindcă este vreme rea» (Amos 5, 13). Dar fiindcă [n.a. prorocul] zice: «Am tăcut. Oare voi tăcea pururea?» (Is 42, 14), de aceea la vreme potrivită, fiindcă sunt clevetit, am dat la iveală cele înfățișate. Căci eu m-am păzit pe mine în tot chipul în acești doi ani ca să nu scot la iveală subiectul ... »<sup>18</sup>.

S-ar putea spune că prin tăcerea sa, Sfântul Teodor a făcut un compromis, deși el nu a fost niciodată omul compromisului; este foarte probabil că avea motive întemeiate să nu se opună în acel moment reabilitării preotului Iosif. Însă, tot la fel de bine, am putea înțelege că Teodor a acceptat reabilitarea lui Iosif printr-o *iconomie* pe care el însuși a perceput-o ca fiind limitată în timp, fără ca aceasta să afecteze canoanele (Leb, Bidian, 2015, 532; Dagron 1990, 6 și n. 21).

Conflictul între Sfântul Teodor Studitul și împăratul Nichifor a fost reluat undeva între sfârșitul anului 807 și primăvara anului 808. Studitul a decis să protesteze

<sup>15</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 25: Patriarhului Nichifor*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), p. 25.

<sup>16</sup> Această scrisoare îi este adresată patriarhului Nichifor, după anul 808. Deoarece fusese acuzat că nu-i prezentase patriarhului motivele pentru care nu fusese de acord cu deciziile sale în privința preotului Iosif, Teodor Studitul își justifică atitudinea.

<sup>17</sup> Este vorba despre sinodul ținut în anul 806 la Constantinopol.

<sup>18</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 25: Patriarhului Nichifor*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), pp. 25-26.

în mod public împotriva reabilitării preotului Iosif pe care o acceptase în prealabil, în 806; între timp, Sfântul Teodor aflase că Iosif slujise Sfânta Liturghie împreună cu patriarhul Nichifor<sup>19</sup>. În opinia Studitului, reabilitarea preotului Iosif fusese una necanonică; de aceea, principiul *iconomiei* nu poate fi aplicat în cazul său (Leb, Bidian, 2015, 533-534, 536; Dagron 1990, 6 și n. 21). Călugării studiiți în frunte cu starețul lor Teodor, cărora li se alăturaseră arhiepiscopul Iosif al Tesalonicului, fratele Studitului și Platon, au rupt comuniunea cu patriarhul Nichifor<sup>20</sup>.

Schisma care a zdruncinat Biserica a fost, de această dată, chiar mai violentă decât cea din anul 806. În ianuarie 809, împăratul Nichifor I a convocat un sinod la Constantinopol, care a validat a doua căsătorie a împăratului Constantin al VI-lea; totodată, sinodul a dispus pe baza aplicării *iconomiei* (derogare de la dispozițiile canonice) reprimirea în comuniunea Bisericii a preotului Iosif. Sinodalii s-au pronunțat pentru excomunicarea, depunerea și anatemizarea celor care nu acceptaseră *iconomia* în cazul lui Iosif. Călugării studiiți au fost exilați<sup>21</sup>; stareții Teodor Studitul, Platon și arhiepiscopul Iosif al Tesalonicului au fost exilați în insulele Prinkipo (insulele Prinților) situate în Marea Marmara; Iosif fusese depus în prealabil din scaunul patriarhal al Tesalonicului (Leb, Bidian, 2015, 534-537).

Schisma mihiană s-a încheiat în timpul domniei împăratului Mihail I Rangabe (811-813). Călugării studiiți au fost rechemăți din exil. Patriarhul Nichifor a anulat deciziile sinodului din 809; totodată, el l-a caterisit pe preotul Iosif care binecuvântase a doua căsătorie a împăratului Constantin al VI-lea. După întoarcerea din exil, Teodor Studitul s-a stabilit la mănăstirea Studion din capitala imperială; el s-a împăcat cu patriarhul Nichifor împreună cu care va înfrunta iconoclasmul reinstaurat în Imperiu de către împăratul Leon al V-lea, la începutul anului 815 (Leb, Bidian, 2015, 543, 546-548).

În primii ani ai secolului al IX-lea, Bizanțul s-a confruntat cu o proliferare a ereziilor mai ales în provinciile sale din Asia Mică. Sfântul Teofan Mărturisitorul consemnează înmulțirea alarmantă a sectelor în Asia Mică în timpul împăratului Nichifor I<sup>22</sup>. La propunerea patriarhului Nichifor, împăratul Mihail I Rangabe a decis să-i condamne la moarte pe ereticii care nu se pocăiseră; este vorba despre maniheii, pavlicienii și athinganii din Frigia și Licaonia. La sfârșitul anului 811 sau începutul lui 812, patriarhul Nichifor declara că acești eretici sunt imposibil de convertit și recomanda să fie condamnați la pedeapsa capitală<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 30: Patriarhului Nichifor*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), p. 28: „Și întru nimic nu e vreo nedumerire [în ce te privește] decât numai pentru iconom, care, caterisit fiind în multe chipuri de sfințele canoane și mai cu seamă după afurisirea de nouă ani, el iarăși slujește cele sfinte și nu oriunde (căci atunci ar fi putut fi suferit acest lucru, de vreme ce noi nu aveam părtașie cu el în fapt), ci, ca să spun de-a dreptul, în însuși izvorul preoției noastre, intrând și liturghisind pururea împreună cu tine, cel cu viețuirea curată”.

<sup>20</sup> Sfântul Teofan Mărturisitorul, *Cronografia*, trad. De Mihai Țipău. (2012), 7.1.13.4, p. 462: „Teodor, egumenul de la Studion, Iosif, fratele său, arhiepiscop al Tesalonicului, împreună cu Platon zăvorâtul și cu ceilalți monahi ai lor au întrerupt împărtășirea cu Nichifor, preasfințitul patriarh, din cauza iconomului Iosif care îi cununașe în chip nelegiuit pe Constantin și pe Teodote”.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 462: „Împăratul Nichifor, folosindu-se de acest prilej, a adunat mulți episcopi și egumeni și a poruncit să se reunească un sinod împotriva acelora [n.a. a monahilor studiiți]. Astfel, au fost scoși afară din mănăstire și din oraș, fiind trimiși în exil în luna ianuarie, indictionul al II-lea”.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 9.3.15.6., p. 466.

<sup>23</sup> *Ibidem*, (anii lumii 6304), p. 472: „Mișcat de râvna pentru Dumnezeu și la propunerea preasfințitului

Sfântul Teodor Studitul nu împărtășea punctul de vedere al patriarhului Nichifor în privința pedepsirii ereticilor manihei, pavlicieni și athingani, deși el era împotriva acestor erezii care afectau grav Biserica. Teodor consideră că uciderea ereticilor este în contradicție cu învățătura Evangheliei; în opinia Studitului, nici pumnalul, nici biciul nu trebuie folosite împotriva ereticilor, căci „cine scoate sabia de sabie va pieri” (Mt. 26, 52)<sup>24</sup>. Așadar, Teodor Studitul nu admite nicio derogare de la învățătura Evangheliei, făcută în numele unei false *iconomii*.

Odată cu reinstaurarea iconoclasmului (815) de către împăratul Leon al V-lea Armeanul (813-820), principiul *iconomiei* va fi adesea evocat. De altfel, a doua fază a iconoclasmului (813-843) se prezintă ca o problemă de *iconomie* (Dagron, 1990, 14). Încă de la începutul anului 814, Leon al V-lea Armeanul a început să facă demersuri pentru reinstaurarea iconoclasmului. Patriarhul Nichifor și numeroși monahi în frunte cu Teodor Studitul formau acum opoziția iconodulă. În decembrie 814, împăratul l-a convocat la palatul imperial pe patriarhul Nichifor, un adversar declarat al iconoclasmului; basileu i-a spus patriarhului că poporul „este scandalizat din cauza icoanelor” și i-a cerut să aplice o *iconomie* care ar consta în înlăturarea icoanelor „plasate jos” în biserici, care constituie obiectul cultului (Dagron, 1990, 14, n. 57; Dagron et alii, 1993, 141). Teodor Studitul a combătut iconoclasmul, elaborând o veritabilă teologie a icoanei<sup>25</sup>. De asemenea, Studitul a combătut orice acomodare cu adversarii icoanelor în 814-815<sup>26</sup>.

### 3. *Iconomia* bisericească în concepția lui Teodor Studitul

Învățătura despre *iconomia* bisericească apare pe deplin cristalizată sub pana Sfântului Teodor Studitul. El tratează problematica *iconomiei* în multe dintre scrisorile sale adresate prietenilor sau adversarilor săi. De asemenea, Studitul a elaborat un tratat despre *iconomie*, *Despre universala iconomie* (Περὶ τῆς καθόλου οἰκονομίας), care din păcate s-a pierdut; ideile acestui tratat se regăsesc în corespondența Sfântului Teodor. Studitul expune succint învățătura despre *iconomie*, raportându-se mai ales la tratatul cu același subiect al patriarhului Evloghie al Alexandriei<sup>27</sup>.

În opinia lui Teodor, *iconomia* se opune *acriviei*. *Iconomia* constă într-o abatere aproape imperceptibilă de la rigoarea dreptului; această abatere este acceptată pentru moment cu condiția de a se evita orice prejudiciu adus canoanelor. Sfântul Teodor adaugă că aplicarea *iconomiei* se impune doar în circumstanțe grave; în egală măsură, folosirea *iconomiei* se justifică mai ales atunci când este vorba de binele public al Bisericii<sup>28</sup>.

---

patriarh Nichifor și a altor oameni evlavioși, preaevlaviosul împărat a hotărât pedeapsa capitală împotriva maniheilor, cei [numiți] acum pavlicieni, și a athinganilor din Frygia și Lykaonia ... deși era cu neputință ca cei cuprinși de acea rătăcire să se pocăiască”.

<sup>24</sup> Sf. Teodor Studitul, *Epistulae* I, 23: *Lui Simeon monahul*, in PG 99, (1903), col. 979-982.

<sup>25</sup> În acest sens, vezi Chifăr, 2010, 231-254.

<sup>26</sup> Vezi, Sf. Teodor Studitul, *Epistulae* II, 211: *Lui Eftimie de Sardes*, in PG 99, (1903), col. 1636-1637.

<sup>27</sup> Sf. Teodor Studitul, *Scrisoarea 49: Fiului Naucratie*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), p. 56: „... Căci așa a scris și cel ce a pomenit acestea, cel întru sfinți Evloghie, arhiepiscopul Alexandriei, în cuvântul lui despre *iconomie*, de care ne-am și folosit în lucrarea scrisă de noi cu multă osteneală și intitulată *Despre universala iconomie*”.

<sup>28</sup> Sf. Teodor Studitul, *Scrisoarea 24: Lui Teoctist magistrul*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), p. 18: „Căci definiția *iconomiei*, precum știi, este a nu anula nicidecum ceva din cele statornicite, nici măcar când se

La fel ca patriarhul Evloghie al Alexandriei, Teodor Studitul distinge două tipuri de *iconomie*: cea care se utilizează pentru un timp limitat și cea permanentă:

„Unele dintre economii s-au făcut de către Părinți «pentru o vreme», altele «pentru totdeauna». «Pentru totdeauna» este când Sfântul Atanasie s-a folosit pentru cei din Italia de termenul «persoane» în loc de «ipostasuri». «Pentru o vreme» este cazul Apostolului cu tăierea împrejur (Fapte 16, 3), al Marelui Vasile cu Duhul Sfânt și cea de acum a dumnezeiescului Chiril. Acestea se fac până la o vreme, neavând nimic vrednic de învinuire, nici nu sunt cu ceva în afara legii, ci coboară ștacheta mai jos și nu țin de *acrivia* cea peste măsură. Căci aceasta este *iconomia* «pentru o vreme». Fiindcă nici doctorul nu este în stare să-l izbăvească mai degrabă pe cel neputincios din boală, nici calul neînfrânat nu poate fi pus cu ușurință în frâu, nici lemnul tare nu poate fi ușor tăiat, dacă cel cu multă experiență în asemenea lucruri nu se folosește câte puțin de fluierături și lingușiri, de mângâieri și chemări blânde»<sup>29</sup>.

Primul tip de *iconomie* – care durează un timp limitat – nu prezintă nimic condamnat și ilegal. Părinții Bisericii au recurs adesea la acest tip de *iconomie*; „ea ține mai degrabă de prudența care îi recomandă medicului să dorească să extirpe cu orice preț rădăcinile răului și, deopotrivă, dresorului să redreseze pe câmp un cal nărvaș. În aceste cazuri este de recomandat să se folosească procedee adaptate și la intervale scurte de timp” (Rai, 1973, 274). Pentru ilustrarea acestui tip de *iconomie*, Teodor Studitul menționează exemplul, devenit clasic, al Apostolului Pavel care *se acomodează* așteptărilor și cerințelor evreilor pentru a-i atrage spre dreapta credință. Teodor acceptă aceste principii întrucât el însuși fusese nevoit să le aplice; astfel, el se abține pentru puțin timp să rupă comuniunea cu preot Iosif care binecuvântase unirea adulteră a împăratului Constantin al VI-lea cu verișoara sa, Theodota. Însă, Studitul nu-i recunoaște aceeași legitimitate celui de-al doilea tip de *iconomie* – cea permanentă – deși aceasta fusese folosită de către Sfântul Atanasie cel Mare în dezbaterile teologice referitoare la terminologia trinitară; se pare că Teodor respinge *iconomia permanentă*.

Teodor Studitul admite că *iconomia* poate fi utilizată de către credincioșii și preoții ortodocși care, prin forța împrejurărilor, au relații cu ereticii sau cu cei care au intrat în comuniune cu aceștia din urmă<sup>30</sup>. În aceste situații, utilizarea *iconomiei* este permisă doar în caz de necesitate și în anumite condiții. Astfel, în niciun chip nu este îngăduită împărtășirea cu ereticii prin *iconomie* care înseamnă *lepădare de Hristos*<sup>31</sup>. Sfântul Teodor îi recomandă preotului ortodox, care, de teama prigoanei, îl pomenește pe episcopul său suspectat de erezie, să accepte comuniunea cu acesta din urmă prin *iconomie*, însă să nu se împărtășească cu el: „... *despre preotul ortodox, dar care pomenește din frică de prigoană, pe episcopul eretic, ...* [îți răspund] iarăși: «dacă nu va liturghisi împreună cu un eretic și nu se va împărtăși cu unii ca aceștia, trebuie primit

îngăduie puțin pogorământ la vremea cuvenită și pentru un anumit motiv ...”.

<sup>29</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 49: Fiului Naucratie*, trad. de Pr. M. Hanceș, (2006), p. 57.

<sup>30</sup> Sf. Theodor Studitul, *Epistulae II, 63: Fiului Naucratie*, in PG 99, (1903), col. 1281 D, 1284 A.

<sup>31</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 452: Egumenului Nichita*, trad. de Pr. M. Hanceș, (2006), pp. 134-135: „Așa stând lucrurile, oare nu tot cel ce are părtășie, adică se împărtășește de pâinea otrăvitoare *se leapădă de Hristos, fiind departe [de El] și necuvios*, afară numai dacă și-a revenit cumva prin pocăință?”.

unul ca acesta când e vorba de mâncat împreună și de psalmodiere și de binecuvântarea bucatelor (și aceasta prin *iconomie*), dar nu la dumnezeiasca împărtașanie »<sup>32</sup>. De asemenea, Studitul îi îndeamnă pe credincioși să se împărtașească prin *iconomie* la un preot al cărui episcop îl pomenește pe mitropolitul său eretic; însă este absolut obligatoriu ca acel preot să nu slujească liturghia el însuși împreună cu ereticii: „... dacă deci trebuie să ne împărtașim de la un preot al [acelui] episcop ortodox am răspuns și în alte [dăți], în scrisorile către Evodie, că: « pentru *iconomie*, trebuie [să ne împărtașim], numai el [acel preot] să nu liturghisească împreună cu ereticii. Căci nu e nimic, de vreme ce îl pomenește pe episcopul ortodox, chiar dacă acela, de frică, îl pomenește pe mitropolitul său eretic »<sup>33</sup>. În opinia Studitului, credinciosul ortodox care este întemnițat poate primi prin *iconomie* hrana necesară de la temnicerul său eretic: „Nu știu decât că de la paznicii de temniță [darurile] se primesc nu ca binecuvântări, ci ca trebuințe [necesități] sau din pricina *iconomiei*”<sup>34</sup>.

Studitul consideră că unul dintre cele mai chibzuite tipuri de *iconomie* este *tăcerea prudentă*. Teodor recurge la tăcere cu ocazia sinodului ținut la Constantinopol în 806; el nu protestează în niciun fel împotriva reabilitării preotului Iosif<sup>35</sup>. Tăcerea este indicată, atunci când este inutil și chiar periculos să-ți prezinți punctul de vedere: „... mi-am adus aminte de acel prorocesc [cuvânt] că «cel înțelept va tăcea în acea vreme, fiindcă este vreme rea» (Amos 5, 13)”<sup>36</sup>.

De asemenea, Sfântul Teodor vorbește despre cei care acordă *iconomia*. În 809, patriarhul Nichifor îi anatimizase, pe cei care nu doreau sub pretextul *iconomiei* să accepte reprimirea preotului Iosif în comuniunea Bisericii. Prin această măsură, patriarhul părea să-și rezerve dreptul de a utiliza *iconomia* și de a o impune enoriașilor săi. Sfântul Teodor lasă să se înțeleagă că *iconomia*, cel puțin în unele cazuri, este decisă într-un cadru sinodal și nu exclusiv de către un ierarh bisericesc. Un singur episcop nu poate să hotărască aplicarea unei *iconomii*; în acest sens este necesară fie o decizie luată de un sinod<sup>37</sup> fie, pentru aplicarea *iconomiei*, se impune invocarea autorității unui sfânt<sup>38</sup>, deoarece sfințenia oferă garanția unei *iconomii* legitime oricărei măsuri derogatorii. De asemenea, împărații nu beneficiază de un drept special în privința aplicării *iconomiei*<sup>39</sup> (Dagron, 1990, 7).

Teodor însuși, din proprie inițiativă, a utilizat *iconomia* pentru o scurtă perioadă de timp față de preotul Iosif și tot el i-a pus capăt, din proprie inițiativă, la momentul oportun<sup>40</sup>. Mai precis, Teodor contestă în mod categoric, puterea episcopului sau a patriarhului de a scuti pe cineva de obligația de a respecta dispozițiile canoanelor<sup>41</sup>, deoarece, afirmă Studitul: „... puterea nicidecum nu a fost dată ierarhilor ca să poată

<sup>32</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 40: Fiului Naucratie*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), p. 49.

<sup>33</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 49: Fiului Naucratie*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), p. 59.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>35</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 25: Patriarhului Nichifor*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), pp. 25-26.

<sup>36</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 25: Patriarhului Nichifor*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), pp. 25-26.

<sup>37</sup> Sf. Theodor Studitul, *Epistulae I*, 33: *Papei Leon al Romei*, in PG 99, (1903), col. 1017-1021.

<sup>38</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 30: Patriarhului Nichifor*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), p. 27: „Dar suntem de acord și cu *insuflatele iconomii făcute de sfinți* la vremea potrivită”.

<sup>39</sup> Sf. Theodor Studitul, *Epistulae I*, 33: *Papei Leon al Romei*, in PG 99, (1903), col. 1017-1021.

<sup>40</sup> Sf. Theodor Studitul, *Epistulae I*, 22, in PG 99, (1903), col. 1009 A.

<sup>41</sup> *Ibidem*, col. 985 C.

face vreo călcare de canon, ci numai ca să urmeze cele dogmatizate și să calce pe urmele celor care le-au primit înaintea lor ; nu știu decât că ceva necanonic este și trecerea cu vederea [a canoanelor]<sup>42</sup>. Episcopul singur sau împreună cu sinodul are puterea de a lega sau de a dezlega, nu în mod arbitrar, ci conform adevărului și strictei dispoziții a canoanelor și doar pentru un timp limitat<sup>43</sup>. Teodor Studitul contestă decizia patriarhului Nichifor de a-l reprimi în comuniunea Bisericii pe preotul Iosif. În opinia lui, decizia patriarhului este reprobabilă deoarece acesta comite abuzuri în domeniul *iconomiei*. El își argumentează punctul de vedere, afirmând că interdicția adulterului, precum a oricărui lucru care este interzis într-un mod absolut, nu admite nicio excepție<sup>44</sup>. „De vreme ce *iconomia* constituie o derogare de la regula comună și obișnuită a dreptului, trebuie ca aceasta să fie pusă în aplicare doar în caz de necesitate extremă și cu condiția să se urmărească un scop legitim” (Raï, 1973, 276).

## Concluzii

În numele *acriviei*, Sfântul Teodor Studitul respinge toate formele de *iconomie*. Învățătura despre *iconomie* formulată de către Sfântul Teodor evidențiază rigoarea și rigiditatea acestuia. În opinia sa, *iconomia* poate să tempereze rigoarea aplicării canoanelor, însă nu poate să suspende aplicarea dispozițiilor canonice. Însă, Sfântul Teodor contestă și faptul că utilizarea *iconomiei* constituie un drept exclusiv al ierarhiei bisericești care nu poate să decidă în mod discreționar atunci când este vorba de canoanele Bisericii. De asemenea, nu este permis să se acopere un abuz de putere prin aplicarea *iconomiei*. În privința aplicării *iconomiei*, Studitul nu face distincție între domeniul dogmatic și cel al disciplinei bisericești, fapt care îi conferă teoriei sale o rigoare și o rigiditate mult mai accentuate decât cele ale predecesorilor săi.

## Bibliografie

### Izvoare scripturistice și patristice

*Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, București: Societatea Biblică Interconfesională din România, 1988.

PG = *Patrologia Graeca; Patrologiae cursus completus, series graeca*, éd. Jacques-Paul Migne, t. 1-161, Paris, 1857-1866;

Sfântul Teodor Studitul, [Scrisori]. 2006. *Dreapta credință în scrierile Sfinților Părinți. Sfântul Theodor Studitul, Sfântul Ioan Gură de Aur, Sfântul Amfilohie de Iconium*, vol. I, traducere din limba greacă veche de Pr. Marcel Hancheș, București: Editura Sophia;

Sfântul Teofan Mărturisitorul, *Cronografia*. 2012. traducere din limba greacă, studiu introductiv și note de Mihai Țipău, București: Editura Basilica a Patriarhiei Române.

<sup>42</sup> Sf. Theodor Studitul, *Scrisoarea 24: Lui Teoctist magistrul*, trad. de Pr. M. Hancheș, (2006), pp. 20-21.

<sup>43</sup> Sf. Theodor Studitul, *Epistulae* I, 50, in PG 99, (1903), col. 1088 C.

<sup>44</sup> Sf. Theodor Studitul, *Epistulae* I, 44, in PG 99, (1903), col. 1077 D.

### Lucrări, studii și articole

- Bria, Ion. 1994. *Dicționar de teologie ortodoxă (A-Z)*, ediția a II-a revizuită și completată. București: Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române;
- Chifăr, Nicolae. 2010. *Iconologie și Iconoclasm. Studii privind disputa iconoclastă în secolele VIII-IX*, Sibiu: Editura Andreiana;
- Chifăr, Nicolae. 2015. *Sacerdotium et Imperium de la Hieria la Niceea (741-802)*, în Chifăr, Nicolae, Boicu, Dragoș (coord.), *Imperium et Sacerdotium. Dinamica raporturilor Biserică-Stat în Imperiul romano-bizantin (306-867)*, Sibiu: Astra Museum, pp. 482-523;
- Chantraine, Pierre. 1968-1977. *Dictionnaire étimologique de la langue grecque. Histoire des mots*, I-IV, Paris: Les Éditions Klincksieck;
- Dagron, Gilbert. 1990. *La règle et l'exception. Analyse de la notion d'économie*, în Dieter Simon (ed.), *Religiöse Devianz. Untersuchungen zu sozialen, rechtlichen und theologischen Reaktionen auf religiöse Abweichung im westlichen und östlichen Mittelalter*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, pp. 1-18;
- Dagron, Gilbert, Riché, Pierre, Vauchez, André (coord.). 1993. *Histoire du Christianisme des origines à nos jours*, vol. IV: Évêques, moines et empereurs (610-1054). Paris : Desclée;
- Duchatelez Kamiel, o. praem. 1970. *La notion d'économie et ses richesses théologiques*, în „Nouvelle revue théologique”, 92 / 3, pp. 267-292;
- Floca, Arhidiacon Prof. Dr. Ioan N.. 1992. *Canoanele Bisericii Ortodoxe. Note și comentarii*. Sibiu;
- Gheorghescu, Arhim. Chesarie. 2001. *Învățătura ortodoxă despre iconomia divină și iconomia bisericească* (teză de doctorat în teologie, ediția a II-a), Mănăstirea Dintr-un lemn – jud. Vâlcea;
- Kazhdan, Alexander P. 1991. *Theodore of Stoudios*, în Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. III. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 2044-2045;
- Lampe, G. W. H. 1961. *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford: At The Clarendon Press;
- Leb, Ioan-Vasile, Bidian, Mircea. 2015. *Relația Biserică-Stat în Imperiul Bizantin de la înlăturarea Irinei până la domnia lui Mihail al III-lea (802-842)*, în Chifăr, Nicolae, Boicu, Dragoș (coord.), *Imperium et Sacerdotium. Dinamica raporturilor Biserică-Stat în Imperiul romano-bizantin (306-867)*, Sibiu: Astra Museum, pp. 524-560;
- L'Huillier, Pierre. 2006-2007. *Duhul dreptului canonic ortodox*, în „Anuarul academic”, SN, VII, 32, pp. 7-16;
- Raï, Pierre. 1973. *L'économie dans le droit canonique byzantine des origines jusqu'au XIe siècle. Recherches historiques et canoniques*, în „Istina”, 18, pp. 260-326;

Laurențiu NISTORESCU  
(Centrul de Studii  
DacoRomanistice Lucus)

## Alianțe și parteneriate romano- barbare în spațiul daco-moesic din secolele III-VI.

### II: Relațiile dintre elitele daco-romane și cele vizigote

**Abstract: (Roman-Barbarian Alliances and Partnerships in the Dacian-Moesic Area throughout the third and sixth centuries AD<sup>1</sup>)** The relationships between the Roman Empire and Barbaricum had almost always, but especially after the Military Anarchy, a third, and important political piece: frontier societies and the elites generated by these. Between the III<sup>rd</sup> and VI<sup>th</sup> centuries, frontier societies no longer limited themselves to passively witness the alliances and confrontations between the Imperial centre and the barbarians, but demonstrated huge potential for political initiative, generating elite that played a decisive role in historical evolution. The Daco-Roman frontier society from the Lower Danube area has interacted, in the first part of this interval, with the visigoth ensemble, generating the cultural-political reality designated as Gothia in ancient sources.

**Keywords:** elites, Daco-Romans, Visigoths, Late Roman Empire

**Rezumat<sup>2</sup>:** Relațiile dintre Imperiul Roman și Barbaricum au avut întotdeauna, dar mai ales după epoca anarhiei militare, și un alt treilea actor politic de anvergură: societățile de frontieră, respectiv, elitele generate de acestea. În secolele III-VI, societățile de frontieră nu s-au limitat să asiste pasiv la episoadele de confruntare și alianțe dintre centrul imperial și barbari, ci au demonstrat un uriaș potențial de inițiativă politică, generând elite care au avut adesea un rol decisiv în evoluția istorică. Societatea de frontieră daco-romană de la Dunărea de Jos a interacționat amplu și complex, în prima parte a acestui interval, cu ansamblul vizigotic, generând realitatea cultural-politică desemnată în izvoarele antice drept Gothia.

**Cuvinte-cheie:** elite, daco-romani, vizigoți, Imperiul Roman Târziu

Încorporat Imperiului Roman cu prilejul cuceririi Daciei de către Ulpius Traian, însă atașat provinciei Moesia – susținem noi, în virtutea unui *status quo ante* al ordinii teritorial-politice din regiune – teritoriul Geției nord-dunărene<sup>3</sup> a fost externalizat o generație mai târziu, în cadrul amplei operațiuni de grănițuire a suprastatului Romei, întreprinsă de succesorul cuceritorului la tronul imperial, Publius Hadrian. Dacă, inițial, această externalizare (care, subliniem, n-a însemnat ieșirea teritoriului în cauză din sfera influențelor romane nemijlocite) a fost însoțită de politica încredințării ”mandatului imperial” de administrare către foederatii roxolani, în contextul creat de prăbușirea

<sup>1</sup> Prima parte a prezentului studiu a fost publicată în „Quaestiones Romanicae” nr. IV (2016), pg. 701-710 (Nistorescu 2016).

<sup>2</sup> Studiu cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cod contract POSDRU/159/1.5/S/140863 – Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice, Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

<sup>3</sup> În termeni geografici moderni, este vorba de zonele Munteniei de la răsărit de *limes Alutanus/Transalutanus*, bazinul Siretului mijlociu-inferior, bazinul Prutului inferior și sudul Basarabiei, contiguu gurilor Dunării, cu extensie până la Olbia (Protase 2010, pg. 41).

dinastiei Severilor și declanșarea așa-numitului regim de anarhie militară<sup>4</sup>, factorul hegemon al Geției nord-dunărene a devenit gruparea occidentală a valului migrator gotic<sup>5</sup>. Relațiile stabilite între nou-veniți, autohtonii angrenați deja în procesul de romanizare și populațiile efectiv integrate în Imperiul Roman au fost, de-a lungul celor circa 150 de ani de hegemonie regională<sup>6</sup>, complexe și oscilante, elementul constant fiind intensitatea ridicată a acestor interdependențe.

### O „avangardă” gotică în secolul I d.Hr.?

Ne atrage atenția, din perspectiva pe care o analizăm, faptul că goții își fac apariția în regiunea Dunării de Jos, de la început, ca aliați ai autohtonilor. Marea invazie anti-romană din iarna anului 239/240 îi prezintă pe migratorii est-germanici în compania carpilor<sup>7</sup>, ba chiar ca element secundar al coaliției cu aceștia (pe care, de altfel, o vor părăsi după ce diplomația imperială, prin guvernatorul Moesiei Inferior le plătește unele stipendii), pentru ca la următoarele operațiuni de anvergură împotriva Romei să-i regăsim asociați cu sarmații și tyrageții (în 242, acțiune în urma căreia autoritățile imperiale vor apela la angajarea unor contingente de mercenari goți pentru confruntările cu perșii<sup>8</sup>), respectiv, din nou cu carpii, dar și cu taifalii, bastarnii (peucinii) și vandalii (hasdingii), în marea campanie din 248<sup>9</sup>, condusă de principii Argaith și Guntheric. Nu vom prezuma, simplificator, că, în prima jumătate a secolului III – interval larg în care trebuie să luăm în considerare stabilirea unor relații de contact permanent ale goților cu ansamblul populațiilor traco-getice din nordul Dunării – între acest neam est-germanic și, respectiv, carpi, tyrageți și geții propriu-ziși n-ar fi existat decât legături de vecinătate pașnică și cooperare militară împotriva inamicului comun, dar avem a deduce că eventualele stări de tensiune au fost marginale și de amplitudine net inferioară celor având ca țintă provinciile imperiale de la sudul fluviului.

Aducem aici, în atenție, cu rezervele necesare, și posibilitatea ca relațiile nemijlocite, de coexistență interactivă dintre goți și geto-daci<sup>10</sup> să fi debutat cu mult înainte de debutul mării migrații dinspre Baltica spre Pontul Euxin al acestui neam

<sup>4</sup> Utilizăm cu rezerve această sintagmă, întrucât, între anii 235 și 284, respectiv, de la asasinarea lui Severus Alexander și până la preluarea puterii de către Valerius Diocletian, Imperiul Roman a avut un sistem instituțional central funcțional, *criza secolului III* (formulă preferată de exegeza anglofonă, având în opinia noastră mult mai multă îndreptățire) manifestându-se dominant printr-o suită de inițiative secesionist-federaliste.

<sup>5</sup> Optăm pentru această exprimare, întrucât nu putem ignora faptul că în arealul de formare a etnicului gotic (centrul și sudul Peninsulei Scandinave) a persistat, până în Evul Mediu, când a devenit elementul polarizator al formării statului modern Suedia, nucleul demografic gotic.

<sup>6</sup> Instalarea goților ca adstrat politico-militar în Geția nord-dunăreană se petrece efectiv la un oarecare timp după anul 239/240 (când goții participă la marea invazie inițiată de carpi), iar hegemonia lor în zonă se încheie brusc în 376, sub presiunea mării invazii hunice – fiind însă de reținut faptul că, după această dată, în regiunea dintre cotul Dunării și Curbura Carpaților continuă să persiste o comunitate (vizi)gotă, care se va asimila lent.

<sup>7</sup> Wilkes 2008, pg. 225, Ioniță 2010, pg. 808-809.

<sup>8</sup> Wolfram-Dunlap 1990, pg. 44.

<sup>9</sup> Drinkwater 2008, pg. 37, Petolescu 2010, pg. 279, Ioniță 2010, pg. 808-809.

<sup>10</sup> Utilizăm formula istoriografică tradițională pentru întregul ansamblu nord-tracic: geți, tyrageți, carpi, dacii propriu-ziși și costoboci.

est-germanic. Potrivit Geografiei lui Ptolemeu<sup>11</sup>, în răsăritul Daciei Magna este atestat neamul cotensilor (*cotensioi* în formularea elenizantă a documentului), în care-i putem identifica cu cvasicertitudine pe gotensii istorici; de altfel, singura inscripție ne-greco-romană care certifică etnonimul goților, în varianta *gutans/gotans*, este cea de la Pietroasele<sup>12</sup>, din vecinătatea imediată a arealului ocupat de cotensii ptolemeici, dar, evident, legată de goții/vizigoții istorici. Prezența unei ”avangarde” gotice în zona Prutului inferior cu cel puțin două veacuri mai devreme nu are de ce să surprindă, dat fiind că, din cele mai vechi timpuri, axa Vistula-Nistru (Prut) a constituit o rută comercială, implicit și de migrare, privilegiată<sup>13</sup>. Dacă așa stau lucrurile, avem în această stare de fapt și un supliment de explicație pentru împrejurarea că, după scindarea blocului migrator gotic în ramurile ostro- și vizigotă (petrecută în sincronism cu așa-numita anarhie militară din Imperiul Roman și, presupunem, într-o anumită legătură cauzală cu aceasta), niciodată, în următoarea jumătate de mileniu, cele două facțiuni gotice majore nu s-au mai poziționat una față de alta în relații de parteneriat sau alianță.

### Interconexiuni în generația ”descălecării”

Traiectul istoric distinct al vizigoților față de ostrogoți, de-a lungul următoarei jumătăți de mileniu de evoluție transeuropeană a acestui corp etnic în migrație este, desigur, îndatorat în primul rând influenței resimțite dinspre substraturile respective: getic (riguros, geto-roman, teritoriile nord-dunărene ale vechii Geții, externalizate în epoca hadrianică, fiind aproape complet înconjurată de posesiuni imperiale) în cazul vizigot, iranoid (preponderent scito-sarmat) în cazul ostrogot. Procesul de individualizare a celor două ramuri propriu-zis gotice pare a fi fost unul gradual, prelungind fragmentarea corpului migrator pornit inițial din spațiul baltic – o atare tradiție fiind receptată, de altfel, și în opera lui Iordanes, care evocă timpuria desprindere din același ansamblu demo-cultural a gepizilor (poziționați, ni se spune, în avangardă)<sup>14</sup>, și pe care intrarea în lumina documentelor istorice îi găsește într-un conflict militar cu goții încă nedivizați, conflict care nu poate fi disjuns de competiția pentru obținerea ”mandatelor imperiale” de administrare a periferiilor pe care suprastatul Romei nu le mai putea controla satisfăcător cu mijloace proprii. Confruntarea goto-gepidă se petrece în jurul anului 249, cu o bătălie decisivă dată undeva în Curbura Carpaților (la Galtis pe Auha, în termenii izvoarelor)<sup>15</sup>, care-i contrapune pe regii Ostrogota și Fastida, deloc surprinzător, pe fundalul unei noi faze a războiului carpo-roman. Este de reținut – din nou, din perspectiva pe care o privilegiam aici, a relațiilor geto-goto-romane – că în conflictul cu gepizii, goții lui Ostrogota acționează ca agent politico-militar imperial, mandat să limiteze expansiunea celor dintâi, care (foarte probabil) primește în schimbul serviciilor recunoașterea controlului asupra orașelor portuare Olbia și Tyras<sup>16</sup>.

Conduita goților se modifică rapid, dar în ton cu jocul politic complex dinăuntrul

<sup>11</sup> Aici, după Pârvan 1982, pg. 147 și urm.

<sup>12</sup> Braune-Heidermanns 2004, s.v.

<sup>13</sup> Ruta a fost, de altfel, valorificată anterior și de bastarni, un alt neam est-germanic angajat într-o migrație istorică.

<sup>14</sup> Iordanes 1986, pg. 38/104.

<sup>15</sup> Dumitrașcu-Sfrengeu 2006, pg. 195.

<sup>16</sup> Drinkwater 2008, pg. 41-42.

Imperiului Roman. În primăvara anului 250, goții atacă sub conducerea regelui lor Kniva, în paralel cu marea ofensivă declanșată de carpi, dar – de subliniat – și într-o aproape transparentă complicitate cu unele forțe autohtone din provinciile dunărene, fapt sugerat și de gestul guvernatorului Lucius Priscus al Traciei de a-i preda orașul Philippopolis lui Kniva<sup>17</sup>. Etapa a doua a acestui conflict militar, desfășurată în vara anului următor, s-a soldat cu catastrofala înfrângere a forțelor imperiale de la Abrittus, în care-și pierd viața împăratul însuși și fiul acestuia<sup>18</sup>, context în care goții occidentali își consolidează hegemonia asupra Geției (individualizându-se astfel ca vizigoți) și potențialul de a ataca provinciile balcanice ale Romei – potențial dovedit, de altfel, în vara anului 254, când forțele gotice (avem a bănuî, consolidate cu recrutările din rândul geto-romanilor și ale provincialilor nemulțumiți<sup>19</sup>) avansează până la Thessalonice, pe care-l asediază fără succes<sup>20</sup>. Încă și mai însemnată se va dovedi dubla invazie gotică din anul 258, când, în paralel cu o înaintare terestră, noii vecini de la Dunărea de Jos ai Imperiului vor ataca Constantinopolul și cu o forță navală pregătită în porturile nord-dunărene<sup>21</sup>.

Faptul că pe acest fundal de turbulențe frontaliere se va declanșa în anul următor insurecția guvernatorului Ingenuus<sup>22</sup> – primul act al unui secesionism de amprentă geto-dacă ce se va prelungi mai apoi prin acțiunile lui Regalianus și, de la un anumit moment, Aureolus – ne obligă să luăm în calcul posibilitatea ca între insurgenți și vizigoți (care nu-i incomodează defel pe cei dintâi) au existat, dacă nu înțelegeri *stricto sensu*, cel puțin sincronizări ale manifestărilor de interese. De altfel, de îndată ce secesionismul din bazinul dunărean se stinge, goții declanșează în anii 263 și 264 noi campanii maritime împotriva centrului imperial de la Constantinopol și a vecinătăților nemijlocite ale acestuia<sup>23</sup>, pentru ca în anii 266 și 267 să polarizeze, în alianță cu ostrogoții, o nouă coaliție a neamurilor de la gurile Dunării<sup>24</sup>. Înfrângerea acesteia în bătălia de la Naissus, de către trupele împăratului Gallienus, nu limitează potențialul militar al coaliției formate sub hegemonia goților (la care se raliaseră deopotrivă carpii și herulii), care organizează în primăvara anului următor o amplă debarcare la Tomis, ca punct de plecare a unei noi campanii terestru-maritime împotriva capitalei imperiale<sup>25</sup>. Înfrântă în cele din urmă, campania este repetată în anul 269, cu forțe sporite<sup>26</sup> și cu diferența semnificativă că, de

<sup>17</sup> Drinkwater 2008, pg. 39. Dacă decizia propriu-zisă a guvernatorului poate fi justificată de contextul asediului, ascendentul dobândit de goți și la sud de Haemus, în condițiile în care forțele armate imperiale erau mobilizate în regiune sub comanda împăratului Decius, lasă loc pentru o asemenea interpretare. Decius, este de reținut, se remarcă printr-o agresivă ofensivă împotriva creștinilor, grupare din ce în ce mai consistentă în regiunile dunărene, unde persecuțiile generate de cele patru edicte imperiale provoacă un val uriaș de martiraje.

<sup>18</sup> Drinkwater 2008, pg. 39-40

<sup>19</sup> Ne aflăm într-un context politic regional în care mișcările secesioniste sau de contestare a autorității centrului imperial escaladează, așa cum o dovedește și desfășurarea revoltei de sub conducerea guvernatorului Moesiei Inferior, M. Aemilius Aemilianus.

<sup>20</sup> Ioniță 2010, pg. 809, Wolfram-Dunlap 1990, pg. 48.

<sup>21</sup> Suceveanu-Rădulescu 2010, pg. 308.

<sup>22</sup> Drinkwater 2008, pg. 43-44.

<sup>23</sup> Petolescu 2010, pg. 280.

<sup>24</sup> Petolescu 2010, pg. 280, Drinkwater 2008, pg. 46-47, Bowman et alii 2008, pg. 799.

<sup>25</sup> Wilkes 2008, pg. 224, Southern 2001, pg. 225.

<sup>26</sup> Efectivele coaliției de la gurile Dunării (la care, pe lângă goți și heruli, participă peucinii și sciiții) ating cota de 320.000 de luptători.

această dată, baza de lansare a operațiunilor a constituit-o Tyras-ul<sup>27</sup>. Ofensiva sub siglă gotică, la care participarea carpilor este una dintre constante, se manifestă și în 270, 271, 272 și 273, domolindu-se – nu cunoaștem deocamdată sub ce impulsuri – abia în contextul reformelor organizatorice adoptate de împăratul Diocletianus.

Se desprind câteva prime observații cu privire la această primă generație a sedentarizării (vizi)gotice la gurile Dunării. Cea dintâi este că, exceptând câteva episoade minore, în care își asumă efemer condiția de foederati (mai corect spus, de furnizori de servicii militare pentru Imperiu), goții – solitar sau ca polarizatori ai celorlalte entități alogene din regiune: heruli, sciți, taifali, peucini – se manifestă constant ca o forță asociată principatelor entități etno-politice autohtone: carpii în mod explicit, geții (cu care intră într-un raport de adstrat vs substrat) în mod implicit. Toate aceste populații au, anterior sosirii în zonă a goților, o îndelungată agendă anti-imperială, pe care noul-sosiții și-o asumă cu energie; și credem că motivațiile adoptării acestei politici de agresivitate față de Imperiul Roman nu trebuie restrânse la beneficiile economiei de jaf, în ecuație fiind de luat în seamă și, cel puțin, solicitări imperative ale autohtonilor, în schimbul furnizării de resurse necesare întreținerii uriașului efort militar depus, resurse de care pot dispune doar o populație sedentară și bine organizată sub aspect politico-administrativ și economic<sup>28</sup>. Dar populația autohtonă – de descendență getică (daco-getică) și aflată într-un proces avansat de romanizare – mai furniza adstratului (vizi) gotic și o resursă strategic-locațională prețioasă: relațiile privilegiate cu provincialii de pe malul drept al Dunării, cu precădere din Daciile Aureliene, Moesii și Scitia Minor, care au conferit adesea liderilor celor din urmă sprijin pentru mișcările lor centrifuge, iar locuitorilor de pe malul stâng, fie ei geți sau vizigoți în curs de romanizare, un supliment de civilizare.

### **Relațiile geto-goto-romane în ultima generația dunăreană**

Mutațiile radicale generate de regimul Tetrarhiei și, mai ales, de dinastia Constantinienilor, au consecințe și în planul relațiilor (vizi)goto-imperiale, în special prin diminuarea episoadelor de confruntare (care nu dispar însă) și al amplificării pasajelor și domeniilor de colaborare. Sunt de amintit aici, într-o selecție nu neapărat de primă semnificație, la capitolul confruntări, participarea unor contingente de goți la luptele lui Licinius împotriva lui Constantin cel Mare din anii 314-324<sup>29</sup>, confruntările goto-romano-sarmate din 332<sup>30</sup> ș.a.m.d., respectiv, la capitolul armistiții și colaborări, mai ales tratatul romano-got din același an 332 sau pacea din septembrie 369, semnată între împăratul Valens și regele Athanaric<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Suceveanu-Rădulescu 2010, pg. 309, Petolescu 2010, pg. 280.

<sup>28</sup> Fără a intra în detalii, care exced obiectivul analizei de față, amintim că Geția nord-dunăreană dispunea, în secolele III – VI, de o administrație desfășurată în teritoriu (ale cărei funcții superioare erau ocupate de dregători de origine vizigotă), de o ierarhie religioasă/creștină proprie (Episcopia Gothiei, frecvent reprezentată în sinoadele ecumenice sau locale), de frontiere bine marcate și controlate pe teren ș.a.m.d.

<sup>29</sup> Madgearu 2010, pg. 173 (pentru luptele din 314 și 318), Wolfram-Dunlap 1990, pg. 59, Preda 1994, pg. 349 (pentru episodul 319), Petolescu 2000, pg. 338-339, Wolfram-Dunlap 1990, pg. 59-60 (pentru etapa 322-324).

<sup>30</sup> Benea 2013, pg. 342, Cameron 2008, pg. 105, Ioniță-b 2010, pg. 800, Petolescu 2000, pg. 339, Wolfram-Dunlap 1990, pg. 61.

<sup>31</sup> Curran 2008, pg. 94-95, pg. 68, Murgescu 2001, pg. 61, Wolfram-Dunlap 1990.

În această ultimă logică, a unei oarecari „colaborări infidele” romano-gote, se înscrie și ultima generație gotică la Dunărea de Jos. Vorbind de ultima generație a prezenței (vizi)goșilor la gurile Dunării, reiterăm precizarea că avem în vedere nu simpla prezență a elementului etno-politic got (acesta va mai fi întâlnit în regiune și în veacurile următoare, însă într-o poziție politic secundară în raport cu autohtonii și cu noii hegemoni alogeni, hunii), ci statutul dominant, formator de suprastructură instituțională al acestei populații. Iată o succintă panoramă structural-evenimentială a epocii:

În primăvara anului 365, goșii pregătesc un atac de anvergură la sudul fluviului, fapt care-l determină pe împăratul Valens să trimită, preventiv, mai multe contingente de divitensi și tungricani pentru întărirea apărării la frontiera dunăreană<sup>32</sup>; în acest context, în baza unui ordin imperial emis la 19 iunie, comandantul militar al provinciei Dacia Ripensis reface în grabă fortificațiile afectate de atacurile anterioare și amenajează altele noi<sup>33</sup>. Apărarea imperială este însă subminată din interiorul provinciilor sud-dunărene: generalul Procopius, văr al fostului împărat Iulian Apostatul, se proclamă împărat la 28 septembrie, iar în sprijinul forțelor loiale acestuia sosesc, de pe malul stâng, 3.000 de luptători goși<sup>34</sup>. Trupele fidele împăratului legitim Valens sunt mobilizate, o bătălie decisivă, desfășurată în Tracia, în luna aprilie a următorului an, având drept rezultat înfrângerea și capturarea uzurpatorului, care va fi executat la 27 mai 366<sup>35</sup>. Reținem și un detaliu aparent periferic: în timpul acestor evenimente se naște, undeva la nordul Dunării de Jos, viitorul duce vizigot Alaric, așa-zisul cuceritor al Romei din anul 410<sup>36</sup>. Deloc surprinzător, Valens va aprecia că implicarea goșilor în rebeliune constituie o încălcare a tratatului semnat în anul 332 între Gothia și Imperiul Roman, drept pentru care va declanșa o serie de campanii între anii 367 și 369, mai ales pe teritoriile nord-dunărene controlate de goși. Cea din anul 369 este zădărnicită deopotrivă de stihiiile naturii (inundații majore au împiedicat traversarea Dunării), cât mai ales de confruntarea împăratului Valens, aflat în persoană la Tomis, cu episcopul Bretanion din Scitia Minor, care rămâne în scaunul episcopal tocmai pentru că Valens se teme ca răscoala adeptilor acestuia să nu se adauge tensiunilor cu vizigoșii<sup>37</sup>.

Acest episod merită o atenție specială și din perspectiva pe care o analizăm aici, a interferențelor geto-goto-romane, întrucât ea pune în evidență cristalizarea unui nou factor de reconfigurare a parteneriatelor și, respectiv, adversităților din regiune: aderarea la noua religie creștină, iar în cadrul acesteia, la una sau alta dintre facțiunile sale. Nu vom specula dacă între ostilitatea episcopului tomitan Bretanion față de împăratul Valens și re-escaladarea de către liderii Gothiei a confruntării cu Imperiul, după o relativ lungă perioadă de pace, există sau nu o legătură cauzală, dar avem a observa că, după consumarea acestui episod de confruntare și acceptarea unui nou tratat de pace, vizigoșii lui Athanaric depun un efort vizibil de (re?)alinieră la politicile ecleziastice ale centrului imperial, acționând cu zel împotriva curentului ortodox dominant în regiune. Tendința este exemplar ilustrată de împrejurările martirizării lui Sava Gotul,

<sup>32</sup> Curran 2008, pg. 89.

<sup>33</sup> Wolfram-Dunlap 1990, pg. 65.

<sup>34</sup> Curran 2008, pg. 89-90, Rădulescu 2010, pg. 506, Treadgold 1997, pg. 64-65.

<sup>35</sup> Rădulescu 2010, pg. 506, Curran 2008, pg. 91 și urm., Wolfram-Dunlap 1990, pg. 66.

<sup>36</sup> Jones-Martindale 1971, pg. 43.

<sup>37</sup> Popescu 2010-b, pg. 563, 595-596.

fapt petrecut în primăvara anului 372<sup>38</sup>, care scoate în evidență, printre altele, intensa comunicare a comunităților autohtone geto-romane cu provinciile sud-dunărene, dar și detalii privitoare la eșafodajul instituțional al Gothiei geto-vizigote din acel moment.

Noua pace survenită între acest regat de la gurile Dunării și Imperiul Roman se va dovedi efemeră, datorită apariției în regiune a unui nou factor politic: hunii. Contextul instalării acestora în nordul și nord-vestul Mării Negre va pune în evidență noi elemente ale complicatului sistem de parteneriate dintre elitele autohtone și cele alogene, elemente cărora le vom acorda atenția cuvenită în viitoarea intervenție.

## Bibliografie

### Izvoare

Iordanes, *Getica*, G. Popa-Lisseanu (ed., trad.), Ed. Nagard-Centrul European de Studii Tracice Roma.

### Volume, sinteze:

Benea, Doina, *Istoria Banatului în antichitate*, Ed. Excelsior Art, Timișoara.

Bowman Alan K., Garnsey, Peter, Cameron, Averil (ed.), *The Cambridge Ancient History*, vol XII "The Crisis of Empire A.D. 193-337", Ed. Cambridge University Press, Cambridge.

Murgescu, Bogdan (ed.), *Istoria României în texte*, Ed. Corint, București.

Pârvan, Vasile, *Getica, o protoistorie a Daciei*, Florescu, Radu (ed.), Ed. Meridiane, București.

Braune, Wilhelm, *Gotische Grammatik mit Lesestücken und Wörterverzeichnis*, Heidermanns, Frank (ed.), Tübingen.

Petolescu, Constantin C., *Dacia și Imperiul Roman*, Ed. Teora, București.

Petolescu, Constantin C., *Dacia, un mileniu de istorie*, Ed. Academiei Române, București.

Preda, Constantin (ed.), *Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*, vol. AC, Ed. Enciclopedică, București.

Southern, Pat, *The Roman Empire from Severus to Constantine*, Ed. Routledge, London/New York.

Treadgold, Warren, *A History of Byzantine State and Society*, Ed. Stanford University Press, Stanford.

Wolfram, Herwig, Dunlap, Thomas J., *History of the Goths*, Ed. University of California Press.

### Articole:

Cameron, Avril, *The reign of Constantine A.D. 306-337*, în Bowman Alan K., Garnsey, Peter, Cameron, Averil (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol XII "The Crisis of Empire A.D. 193-337", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, pg. 90-109.

Curran, John, *From Jovian to Theodosius*, în Cameron, Averil, Garnsey, Peter (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIII "The Late Empire A.D. 337-425", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, pg. 78-110.

Drinkwater, John, *Maximinus to Diocletian and the "Crisis"*, în Bowman Alan K., Garnsey, Peter, Cameron, Averil (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol XII "The Crisis of Empire A.D. 193-337", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, pg. 28-66.

Dumitrașcu, Sever, Sfrengu, Florin, *Relațiile interetnice în Dacia Occidentală în secolele IV-VI*, în Țiplic, Ioan Marian, Purece, Silviu Istrate (ed.), "Relații interetnice în spațiul românesc – Populații și grupuri etnice (II î.Hr.-V d.Hr.)", Ed. GR-DRI, Universitatea "Lucian Blaga" Sibiu – ICPVCTCE, Alba Iulia, pg. 195-218.

<sup>38</sup> Heather 2008, pg. 494, Popescu 2010-b, pg. 596-597.

- Ioniță, Ion, *Goții*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, pg. 802-816.
- Ioniță, Ion, *Sarmații*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, pg. 787-802.
- Madgearu, Alexandru, *Barbarian invasions in northern Scythia Minor during the 4th-5th century BC* (sic!), în "Peuce" serie nouă, nr. VIII/2010, pg. 173-184.
- Nistorescu, Laurențiu, *Alianțe și parteneriate romano-barbare în spațiul daco-moesic din secolele III-IV: Conexiunile lui Flavius Aetius*, în "Quaestiones Romanicae" nr. IV, Ed. Universitatea de Vest Timișoara & Universitatea Szeged, Ed. Jate Press Szeged, pg. 701-710.
- Heather, Peter, *Gots and Huns, c. 320-425*, în Cameron, Averil, Garnsey, Peter (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIII "The Late Empire A.D. 337-425", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, pg. 487-515.
- Popescu, Emilian, *Organizarea Bisericii în secolele IV-VI*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, pg. 561-631.
- Protase, Dumitru, *Începuturile stăpânirii romane în nordul Dunării*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, pg. 35-44.
- Rădulescu, Adrian, *Stăpânirea romano-bizantină în Dobrogea*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, pg. 499-528.
- Suceveanu, Alexandru, Rădulescu, Adrian, *Istoria politică*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), "Istoria Românilor", vol. II "Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, pg. 297-312.
- Wilkes, John, *Provinces and frontiers*, în "The Cambridge Ancient History", vol. XII "The Crisis of Empire A.D. 193-337", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, pg. 212-268.

Adriano PAPO  
Gizella NEMETH  
(Centro Studi Adria–Danubia)

## Corografie della Transilvania del XVI secolo

**Abstract: (The Chorography of Transylvania in XVI<sup>th</sup> Century)** In this paper we shall examine some examples of chorographies of Transylvania. In particular, reference will be made to the work of the Dalmatian humanist Antonio Veranzio, *De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpiniae*, which is one of the first historical, geographical, ethnographic representations of the three Danubian-Carpathian regions (here we shall confine ourselves only to Transylvania) and anticipates more well-known works of this kind, such as the *Chorographia Transylvaniae* by Georg Reichersdorff (1550) and *Transylvania* by the Jesuit Antonio Possevino (1584). In addition, a brief overview of the reports written by some Italian travellers, ambassadors, artists, and historians who visited and described Transylvania during the 16th century will be performed.

**Keywords:** Transylvania, chorography, Ascanio Centorio degli Ortensi, Giovanandrea Gromo, Antonio Possevino, Georg Reichersdorff, Antonio Veranzio

**Riassunto:** Nel presente lavoro verranno esaminati alcuni esempi di corografie della Transilvania. In particolare, si farà qui riferimento all'opera dell'umanista dalmata Antonio Veranzio, *De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpiniae*, che costituisce una delle prime rappresentazioni storiche, geografiche, etnografiche e sociali delle tre regioni carpatodanubiane (qui ci si limiterà alla sola Transilvania) e che anticipa opere più note e complete di questo genere quali la *Chorographia Transylvaniae* di Georg Reichersdorff del 1550 e la *Transylvania* del gesuita Antonio Possevino (1583-84). Si farà inoltre una succinta panoramica delle relazioni scritte da alcuni viaggiatori, ambasciatori, artisti e storici italiani che hanno visitato e descritto la Transilvania nel corso del XVI secolo.

**Parole chiave:** Transilvania, corografia, Ascanio Centorio degli Ortensi, Giovanandrea Gromo, Antonio Possevino, Georg Reichersdorff, Antonio Veranzio

Il genere letterario della “corografia” o “corologia”, ovvero sia della descrizione geografica e antropica d'un territorio, si può far risalire al geografo greco Artemidoro di Efeso (II-I sec. a.C.), autore di un *Periplo* del “Mare Interno”, poi ampliato fino a divenire una descrizione del mondo intero in 11 libri, di carattere corografico e storico-politico. Ancor più ponderosa è la *Geografia* di Strabone (<60 a.C.- ca. 20 d.C.), in 17 libri, che descrive le regioni abitate del mondo dal punto di vista geografico ed etnografico aggiornando quelle di Eratostene e di Artemidoro. Negli 8 libri dell'*Introduzione geografica* di Tolomeo (100-170 d.C.), invece, l'astronomo, scienziato e geografo alessandrino traccia i fondamenti della corografia elencando località, popoli, confini di paesi, aree climatiche. La più antica geografia in lingua latina è quella di Pomponio Mela (I sec. d.C.), autore di una *De chorographia* in 3 libri estesa a tutto il mondo allora conosciuto. Posteriore a essa è l'opera corografica *Collectanea rerum memorabilium* del geografo Gaio Giulio Solino (III-IV sec. d.C.), che ebbe largo seguito di lettori e studiosi nel corso del Medioevo.

Il saggio corografico ebbe particolare fortuna nel XVI secolo, e specie nei paesi dell'Europa centrale (lo sarà in Italia appena nel secolo XVIII). Per quanto riguarda la

regione su cui viene focalizzata l'attenzione del presente studio, quella dell'umanista dalmata Antonio Veranzio ne costituisce una delle prime rappresentazioni storiche, geografiche, etnografiche e sociali che anticipa opere più note e complete di questo genere quali la *Chorographia Transylvaniae* di Georg Reichersdorff del 1550 e la *Transilvania* del gesuita Antonio Possevino del 1584. Accanto a queste descrizioni dobbiamo altresì citare le relazioni di alcuni viaggiatori, ambasciatori, artisti, storici e politici italiani (Giovanandrea Gromo, Flavio Ascanio Centorio degli Ortensi, Pietro Busto da Brescia, Fabio Genga, Paolo Giorgi da Ragusa, Filippo Pigafetta e Leonida Pindemonte), che hanno visitato e descritto la Transilvania nel corso del XVI secolo.

Antonio Veranzio nacque a Sebenico (oggi Šibenik, in Croazia) nel 1504 da una famiglia (*Wranychych*, poi *Wranchych* e *Veranchych*, da cui l'ungherese *Verancsics*, il latino *Verancius* o *Wrancius* e l'italiano Veranzio) oriunda della Bosnia, poi trasferitasi in Dalmazia e assunta a nobiltà durante il regno di Luigi I il Grande (1342-82)<sup>1</sup>. Fu alto prelato, luogotenente regio, diplomatico, storico e poeta. Istruitosi a Traù (oggi Trogir, in Croazia) e a Sebenico nelle lettere latine e greche, nel 1514 si trasferì in Ungheria, quindi si recò a Padova, a Vienna e a Cracovia, dove concluse gli studi. Tornò in Ungheria insieme col fratello Michele su invito dello zio materno, l'umanista dalmata e vescovo di Transilvania Giovanni Statilio.

D'ingegno acuto, conoscitore di diverse lingue straniere, di grandi capacità diplomatiche Antonio Veranzio fece una brillante carriera ecclesiastica e politica: canonico di Scardona (Skradin) a meno di vent'anni, nel 1530 divenne vescovo di Transilvania, preposto di Óbuda e segretario del re Giovanni I Zápolya (1526-40), alla cui corte era entrato grazie alla sua parentela con Giovanni Statilio. Tra il 1530 e il 1539 compì importanti missioni diplomatiche: a Venezia, a Roma, in Polonia, in Bosnia, a Parigi, a Londra e a Vienna. Fu fedele servitore del re Giovanni, poi della di lui consorte Isabella Jagellone, che seguì in Transilvania nel 1541. Rimase al servizio della regina italo-polacca fino al 1549, anno in cui lasciò la corte transilvana a causa dei suoi difficili rapporti col ministro plenipotenziario di Transilvania Giorgio Martinuzzi Utyeszenics<sup>2</sup>, che non gli aveva permesso di esprimere al meglio le proprie potenzialità. Passò quindi dalla parte di Ferdinando I d'Asburgo (1526-64), che nel 1550 lo nominò canonico di Eger e di Esztergom. Fu prezioso consigliere del re Ferdinando negli affari di politica estera. Nel 1553 assurse alla carica di vescovo di Pécs, nel 1557 fu eletto vescovo di Eger, nel 1569 arcivescovo di Esztergom e primate d'Ungheria, nonché governatore della contea primaziale e gran cancelliere del regno. Morì a Eperjes, oggi Prešov, nell'attuale Slovacchia, il 15 giugno 1573, dopo che dieci giorni prima era stato eletto cardinale (non avrebbe però ricevuto la notizia della nomina). Antonio Veranzio ci ha lasciato una cospicua raccolta di manoscritti di autori anonimi coevi e di codici, alcuni dei quali da lui scoperti perfino in Turchia nel corso di una missione diplomatica condotta per conto degli Asburgo.

Il saggio corografico *Antonius Wrancius Sibenicensis Dalmata de situ*

<sup>1</sup> Su Antonio Veranzio cfr. SÖRÖS 1898, e anche BIRNBAUM 1986, 213-240. Per quanto riguarda il Veranzio storico cfr. BARTONIEK 1975, 35-56.

<sup>2</sup> Su questo personaggio si rimanda a PAPO, NEMETH PAPO 2011 e 2017.

*Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpiniae*<sup>3</sup> può essere considerato la continuazione e l'approfondimento d'un lavoro precedente (*Expeditionis Solimani in Moldaviam et Transylvaniam libri duo*)<sup>4</sup>, nel quale l'umanista di Sebenico s'era occupato dell'offensiva condotta da Solimano il Magnifico nel 1538 in Moldavia e in Transilvania, rispettivamente contro il voivoda Petru IV Rareș (1527-38; 1541-46) e il re Giovanni I Zápolya. Veranzio ammette d'aver steso in quell'occasione soltanto qualche nota saltuaria su queste province. Pertanto, aveva deciso di continuare l'opera appena abbozzata illustrandone in un terzo libro le genti, i costumi, le tradizioni, le città, l'idrografia di Moldavia, Valacchia e Transilvania. Si sentiva in grado di farlo per esser stato testimone oculare e diretto conoscitore di molte cose e fatti che si accingeva a raccontare, avendo soggiornato a lungo – come già sappiamo – soprattutto in Transilvania<sup>5</sup>.

Veranzio, dopo essersi occupato della corografia della Valacchia e della Moldavia, passa a descrivere la geografia economica e fisica della Transilvania, soffermandosi sui suoi prodotti, invero abbondanti oltreché preziosi, sulle principali città e sui fiumi, peraltro molto numerosi. Quindi l'Autore procede disquisendo sui popoli della Transilvania: in particolare, sottolinea il precario livello di vita dei valacchi, i quali, se come numero eguagliavano le altre tre nazioni della regione (siculi, sassoni e ungheresi), erano a loro inferiori per dignità e diritti ("nulla illis libertas, nulla nobilitas, nullum proprium ius"), essendo costretti a vivere in qualità di coloni degli ungheresi per lo più sui monti e nelle foreste. Infine, tratta i costumi dei tre popoli della Transilvania: siculi o secleri, sassoni e ungheresi, riconoscendo l'origine unna dei primi, ai quali attribuisce una notevole capacità bellica, imperniata più sul coraggio (avevano conservato la "crudeltà" scitica) e sul numero dei combattenti che erano in grado di mettere in campo che sulle attrezzature militari. Veranzio ricorda come i sassoni fossero giunti in Transilvania evitando il rischio di ritorsioni dopo aver organizzato una rivolta contro i loro principi; il sovrano magiaro li accolse per compassione relegandoli però in un angolo aspro e incolto del paese, che i nuovi arrivati, invero oltremodo industriosi, avrebbero trasformato nella terra più bella e feconda della Transilvania. Gli ungheresi, infine, erano – secondo l'autore della corografia – eleganti nel vestire, indulgenti nei cibi, fortissimi nelle armi, impavidi e zelanti nella difesa della patria: non desistevano dal combattere se non prima d'aver fatto una grande strage dei loro nemici<sup>6</sup>.

Del sassone di Transilvania Georg Reichersdorff (ca. 1495→1550) sappiamo che compì gli studi a Vienna, fu segretario della regina d'Ungheria Maria d'Asburgo,

<sup>3</sup> Il saggio si può leggere in WRANCIUS 1857, 118-151.

<sup>4</sup> Oggi anche nella versione rumena apparsa in PAPIU ILARIAN 1863.

<sup>5</sup> L'opera completa *Expeditionis Solimani in Moldaviam et Transylvaniam libri duo. De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpiniae liber tertius* è stata pubblicata a Budapest nel 1944 da Kálmán Eperjessy (Colomannus Eperjessy); oggi si può leggere anche nella versione ungherese in VERANCICS 2006 e in quella rumena in VERANCICS 1968, 397-421 (393-426 se si includono anche la biografia e il commento al testo). La parte relativa alla sola Transilvania è altresì apparsa in MAKKAI 1993, 8-15.

<sup>6</sup> Per quanto riguarda la corografia di Veranzio si rimanda anche al lavoro degli Autori: *La 'corografia' della Transilvania dell'umanista dalmata Antonio Veranzio*, in corso di pubblicazione nel libro collettaneo *Miscellanea di studi in memoria di Antonio Miculian*, che apparirà nella collana «Fonti e Studi per la storia dell'Adriatico orientale» della Società di studi storici e geografici di Pirano.

segretario e consigliere del re dei Romani Ferdinando, tesoriere di Transilvania; compì diverse missioni diplomatiche in Moldavia e in Transilvania, soggiornò a Buda, a Olomouc, a Vienna. Il saggio corografico di Reichersdorff è preceduto da una duplice dedica dell'opera: al re dei Romani Ferdinando I d'Asburgo e al vescovo di Transilvania Miklós Oláh, cui seguono una *Elegia ad lectorem* e una *Descriptio Transilvaniae* in versi. L'opera si chiude con una *Exhortatio ad Sacram Regiam Majestatem*<sup>7</sup>.

Reichersdorff inizia la corografia vera e propria ricordando la vittoria riportata dall'imperatore Traiano (98-117) sui daci del re Decebal (87-106) e la costruzione del ponte in pietra sul Danubio, che doveva servire per realizzare una via di rifornimento alle legioni romane di stanza in Dacia. L'autore del saggio corografico passa quindi alla descrizione geografica e antropica della Transilvania, analizzando le differenze di riti e costumi delle sue popolazioni. Reichersdorff mostra di non nutrire alta considerazione per i valacchi, i quali vivevano come coloni dispersi in varie località fuori dai centri cittadini e "inosservanti di qualsiasi legge". Condivide l'origine scitica dei siculi, i quali presentano lingua e costumi simili a quelli degli ungheresi. Il saggio procede con la descrizione delle varie città transilvane, soffermandosi in modo particolare sulle più importanti città sassoni, Sibiu (Szeben, Hermannstadt)<sup>8</sup> e Braşov (Brassó, Kronstadt), e sulla divisione amministrativa, civile ed ecclesiastica, delle sedi sassoni. Anche Reichersdorff mette in evidenza la ricchezza della regione di miniere e di prodotti dell'agricoltura e dell'allevamento e conclude la corografia elencando i principali fiumi di cui la Transilvania abbonda e dai quali si estraeva il sale, che poi veniva esportato in Ungheria.

Successive all'opera di Reichersdorff sono le due corografie del bergamasco Giovanandrea Gromo (1518→1567). Gromo giunse in Transilvania il 1° maggio 1564 entrando subito al servizio del principe Giovanni Sigismondo Zápolya<sup>9</sup> in qualità di comandante delle truppe di terra e della sua guardia personale, incarico che ricoprì fino all'aprile del 1565. Gromo fu coinvolto in diverse missioni diplomatiche in Italia, che avevano lo scopo di stipulare rapporti commerciali tra il principe transilvano, Venezia, i ducati di Firenze, di Ferrara, di Urbino e lo Stato della Chiesa. Per mettere in buona luce la figura del suo signore di fronte ai principi italiani, compilò una descrizione della Transilvania in due versioni: una più breve, compresa in una lettera indirizzata da Venezia il 19 dicembre 1564 a un prelado romano, un'altra più ampia, redatta negli anni 1566–1567 e dedicata a Cosimo de' Medici, duca di Firenze e Siena<sup>10</sup>. In entrambe le versioni lo scrittore si propone di presentare nella maniera

<sup>7</sup> Il saggio è stato pubblicato da J.G. Schwandter: cfr. REICHERSDORFF 1766; di esso esiste anche la versione rumena di M. Holban *Chorographia Transilvaniae*: cfr. HOLBAN 1968, 181-230 (testo 207-226).

<sup>8</sup> Per le località oggi rumene dopo il toponimo rumeno vengono indicati tra parentesi i toponimi ungherese e tedesco.

<sup>9</sup> Giovanni Sigismondo (1540–1571) era il figlio del re d'Ungheria Giovanni I Zápolya e di Isabella Jagellone, figlia del re di Polonia Sigismondo I e della contessa di Bari Bona Sforza. Fu re eletto d'Ungheria (Giovanni II) e principe di Transilvania nei periodi 1556-59 (insieme con la madre) e 1559-71.

<sup>10</sup> La prima e più breve versione della corografia di Gromo è stata pubblicata in VERESS 1929, 250-258, nonché, nella versione rumena, in HOLBAN 1968, 316-324 col titolo *Scurtă descriere a Transilvaniei*; la seconda, più estesa e completa, in DECEI 1943-1945, 140-213, e, nella traduzione rumena, in HOLBAN 1970, 325-371 col titolo *Descriere mai amplă a Transilvaniei*. Sulle due versioni cfr. anche CIURE 2010, 75-90. Su Giovanandrea Gromo: FALVAY MOLNÁR 2001, 85-107.

più convincente possibile le risorse materiali (ricchezze naturali del paese) e militari (fortificazioni, forze armate) del principe di Transilvania al fine di valutarne la difesa contro eventuali attacchi ottomani.

Nel breve preambolo alla lettera indirizzata al prelado romano (corografia breve) Giovanandrea Gromo si propone di mettere in evidenza 5 punti: 1) la descrizione del sito, della grandezza e della qualità del regno posseduto dal re eletto di Ungheria, Croazia ecc. Giovanni Sigismondo; 2) la divisione del regno e delle sue fazioni; 3) l'importanza del principe e del suo regno; 4) le ragioni che lo spingevano a bene sperare nella salute del principe stesso e del suo stato; 5) il bene della Cristianità (“tutte le vie che io ritrovo – scrive Gromo – per le quali questo da Iddio ispirato disegno venga al suo conveniente et Christiano fine”). Lo scopo della lettera era quello di presentare alla Santa Sede un principe di Transilvania “potente, virtuoso et magnanimo”, che si presumeva potesse addirittura assurgere al trono di Polonia e su cui si poteva contare come paladino della Cristianità e propugnatore della lotta antiottomana.

Dopo la descrizione del territorio del Principato, che l'Autore suddivide in Valacchia citeriore (attuale Banato), Transilvania vera e propria e Parti d'Ungheria, Gromo si sofferma sui popoli che vi abitavano: valacchi, siculi, sassoni e ungheresi, focalizzando la propria attenzione sulla loro attitudine militare e distinguendo tra gli aiducchi valacchi, che quando andavano alla guerra non temevano la morte, ma “combattono disperatamente, senza ordine” e gli abili, ordinati e bene armati cavalieri ungheresi. Gromo, al pari di Veranzio, mette in evidenza il benessere e il modo di vivere dei ricchi mercanti sassoni rispetto agli altri tre popoli summenzionati, specialmente rispetto alle miserevoli condizioni di vita dei valacchi per lo più contadini e allevatori (lo scrittore bergamasco è però uno dei primi a ricordare che i valacchi parlano una lingua romanza), ma, rispetto all'umanista dalmata, tratta anche i problemi religiosi del Principato rimarcando il pericolo che la religione cattolica potesse perdere i propri fedeli dal momento che la stessa corte transilvana era frequentata da influenti intellettuali ed eruditi luterani, calvinisti e antitrinitari.

La seconda corografia ricalca grossomodo la prima ampliandone però i contenuti. In particolare, l'Autore elenca i principali fiumi che scorrono nel paese, aggiunge la descrizione delle fortezze di Orșova (Orsova), Caransebeș (Karánsebes, Karansebesch), Deva (Déva, Diemrich), Alba Iulia (Gyulafehérvár, Weissenburg) e Oradea (Várad, Grosswardein), nonché delle principali città della regione: Cluj (Kolozsvár, Klausenburg), Mediaș (Medgyes, Mediasch), Bistrița (Beszterce, Bistritz), Sibiu e Brașov, considerata quest'ultima una città bellissima e di grande importanza commerciale. Nella presentazione dei popoli della Transilvania, infine, Gromo distingue cinque nazioni: ungherese, sassone, valacca, polacca (i polacchi erano però tutti concentrati alla corte del principe) e gitana; considera invece i secleri una parte della nazione ungherese. A conclusione della descrizione geografica e antropica del paese lo scrittore bergamasco si sofferma sul profilo del principe, Giovanni Sigismondo, che presenta come un uomo di alto ingegno, saggio, equilibrato, valoroso, religioso, amante degli italiani, tutto sommato “filocattolico”, che però si sarebbe potuto indirizzare definitivamente verso la religione cattolica se gli fosse stata trovata una moglie di quella fede religiosa.

Il problema del matrimonio di Giovanni Sigismondo era allora una questione

d'interesse europeo. Come sue probabili spose erano stati fatti i nomi della sorella del duca di Ferrara e della figlia del duca di Urbino, ma si pensò altresì a qualche nobildonna veneziana a condizione che, nel caso in cui il principe fosse morto senza eredi, la Transilvania passasse sotto il dominio veneziano. Certo è che il matrimonio con un'arciduchessa degli Asburgo non sarebbe stato gradito alla Porta essendoci l'eventualità che alla morte del principe la Transilvania, che il Turco considerava a tutti gli effetti un suo sangiacato, passasse definitivamente alla Casa d'Austria. Per contro, il matrimonio, poi mai realizzato, con una delle figlie del re Ferdinando era stato uno dei punti del trattato di Oradea del 1538<sup>11</sup>.

Antonio Possevino, nato a Mantova nel 1533, già segretario a Roma del cardinale Gonzaga e precettore dei suoi due nipoti, a 26 anni entrò nella Compagnia di Gesù, di cui diverrà anche segretario<sup>12</sup>. Stimato per l'ingegno e la cultura, compì importanti missioni in Piemonte, in Francia, in Svezia, in Russia e in Polonia prima di essere inviato in Transilvania. Si riteneva che la Transilvania potesse diventare punto di partenza per la penetrazione del cattolicesimo nel mondo islamico, dove peraltro era tollerato l'esercizio del culto cristiano.

Antonio Possevino raccolse le sue impressioni di viaggio nella *Transilvania*<sup>13</sup>, opera scritta tra il 1583 e il 1584 ma che rimase a lungo inedita. Sarà pubblicata per la prima volta da Endre Veress nel 1913 e successivamente, nel 1931, da Giacomo Bascapè ne *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI. Note e documenti*, p. 49-163, oggi anche nella versione rumena HOLBAN 1970, 533–590. L'opera s'inserta nella polemica sorta tra Giovanni Sambuco, storiografo imperiale, e Giannichele Bruto, storico veneziano allora al servizio di Stefano Báthori<sup>14</sup>, sulla legittimità della successione di Giovanni Zápolya al trono di Santo Stefano dopo la battaglia di Mohács (1526) a scapito del pretendente di Casa d'Austria Ferdinando d'Asburgo. Sambuco ovviamente parteggiava per l'Asburgo, Bruto per lo Zápolya. Possevino, per converso, assunse una posizione intermedia, che non piacque però né al partito imperiale né tanto meno al papa, il quale stava allora progettando la riedizione della Lega di Lepanto, che si basava sul ruolo determinante degli Asburgo. E, per non dispiacere né al pontefice né agli Asburgo, il trattato di Possevino, come detto, rimase nel cassetto.

*La Transilvania* costituisce la prima rappresentazione storica, geografica, politica, religiosa, etnografica, giuridica, sociale, quindi veramente completa dell'omonima regione. Possevino attinse a Plinio, Ovidio, Tacito, Dione Cassio, Eutropio, Strabone, Giordano, Tolomeo per quanto riguarda la storia antica, alle opere di Bonfini, Bruto, Werbőczy, a cronache inedite e testimonianze contemporanee per quanto riguarda la storia moderna.

Il I libro dell'opera è dedicato alla descrizione del sito, dei fiumi, della fertilità, dell'origine dei popoli transilvani e – cosa originale rispetto alle altre corografie – della

<sup>11</sup> Sul trattato di Oradea: PAPO – NEMETH PAPO 2011, 77-83.

<sup>12</sup> Su Possevino: DORIGNY 1759. Diffuse notizie biografiche sul gesuita mantovano si possono desumere dall'introduzione di Endre Veress alla prima edizione della sua opera, *Transilvania (1584)*, Budapest 1913, p. V–XXII. Recentemente: DAMIAN 2011, 165–208.

<sup>13</sup> Più precisamente: *Del commentario di Transilvania*.

<sup>14</sup> Fu principe di Transilvania dal 1571 al 1576, quindi re di Polonia dal 1576 al 1586.

salubrità della regione subcarpatica. Nel II libro l'Autore descrive approfonditamente le città sassoni, il loro sistema di governo, le pertinenze ecclesiastiche; un po' più succinta è la descrizione della terra dei secleri e degli altri contadi (come i territori di Huszt<sup>15</sup> e Várad) ch'erano soggetti alla giurisdizione del principe, molto sbrigativa è infine la descrizione delle città e dei luoghi abitati da ungheresi. Il libro prosegue con la trattazione del governo politico e di quello ecclesiastico del Principato.

Ascanio Centorio degli Ortensi nacque da nobile famiglia nella prima metà del XVI sec.; sappiamo poco di lui, non ci è nota neanche la sua città natale: secondo alcuni fu Milano, secondo altri Roma<sup>16</sup>. Si suppone abbia trascorso la prima parte della sua vita a Milano partecipando alla vita politica della sua città con tale zelo da venir lodato per la sua valentia nell'attività amministrativa. Molto probabilmente morì verso la fine del secolo.

Centorio, oltreché perfetto oratore ed elegante poeta, fu anche abile storiografo: più precisamente fu lo storiografo oltreché il segretario del generale napoletano Giovanni Battista Castaldo, dei cui appunti e resoconti di guerra (il generale Castaldo fu a capo dell'esercito di Ferdinando I che nel 1551 era stato comandato di occupare la Transilvania dopo la dedizione della stessa alla Casa d'Austria) pare si sia servito per redigere la sua opera più nota, i *Commentarii della guerra di Transilvania del Signor Ascanio de gli Hortensii, ne quali si contengono tutte le cose, che successero nell'Ungheria dalla rotta del re Lodovico XII. sino all'anno MDLIII. con la tavola delle cose degne di memoria*, usciti in Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, nel 1565 e successivamente nel 1566, nel 1569 e nel 1589<sup>17</sup>.

La parte centrale dei *Commentarii* è focalizzata su una breve corografia della Transilvania, della terra dei secleri, delle province sassoni e della Valacchia.

Uno dei capitoli più interessanti dei *Commentarii* è proprio quello dedicato alla Transilvania, che Centorio ritiene parte integrante dell'Ungheria e alla quale attribuisce un'indubbia importanza politica e strategica per la sua posizione geografica e per le anguste vie d'accesso, ma altresì un'importanza religiosa per essere "chiave della Christianità" in quanto "perdendosi potria essere danno universale non tanto del rimanente dell'Ungheria, e dell'Austria, quanto della Germania, e dell'altre regioni de Christiani". Centorio si sofferma in particolare sui costumi dei suoi popoli, sulle armi da loro usate, sulla loro religione.

Oltre ai moldavi, ai valacchi, che abitavano le montagne, e agli slavi, anche Centorio descrive i costumi delle due principali minoranze della regione subcarpatica, i siculi o secleri e i sassoni: i primi – annota – usano leggi e costumi ungheresi, i secondi vivono al modo tedesco e costituiscono la nazione più potente e più importante della Transilvania. Di quest'ultimi l'Autore sottolinea l'avversione per gli ungheresi, cui non

<sup>15</sup> Oggi Chust, in Ucraina.

<sup>16</sup> Facciamo qui riferimento a LONGO 1979, 609–611, al quale rimandiamo anche per l'ulteriore bibliografia.

<sup>17</sup> In questo lavoro ci si riferisce all'edizione del 1566, ripubblicata nel 1940 in edizione anastatica col titolo semplificato *Commentarii della guerra di Transilvania* per conto della casa editrice Athenaeum di Budapest con un saggio introduttivo di Ladislao Galdi. Su Centorio e i *Commentarii* ci permettiamo di rimandare anche al saggio NEMETH, PAPO 2015, 10–25.

consentivano di fermarsi nelle loro città e ivi costruire case di pietra<sup>18</sup>.

La corte transilvana ebbe fin dagli inizi un occhio di riguardo per gl'italiani e la cultura italiana: i principi si circondarono non solo di validi e colti consiglieri, che avevano studiato a Padova e a Bologna, di artisti ed eruditi (come il qui già ricordato Giovanandrea Gromo), ma ospitarono alla loro corte pure medici (Giovanni Biandrata), musicisti e cantori (Giovanni Battista Mosto da Padova), e ancora saltimbanchi, danzatori, schermitori, giocatori di palla, giocatori di biliardo, giardinieri e perfino cuochi italiani. Alcuni di questi ci hanno lasciato delle descrizioni del paese che appunto li aveva ospitati.

Tra i musicisti che eseguivano musica sacra nel palazzo del principe Sigismondo Báthori (1586-99; 1601-02) sotto la direzione di Giovanni Battista Mosto, ma anche musica varia alle feste e ai banchetti, spicca la figura di Pietro Busto da Brescia, il quale ci ha tramandato un breve scritto sulla Transilvania, che riporta particolari inediti<sup>19</sup>. Questo scritto è tratto da una lettera che Pietro Busto aveva compilato per il fratello il 21 gennaio 1595 e con cui intendeva informarlo degli avvenimenti del tempo: la lettera fu redatta alla vigilia della campagna militare contro Sinan Pascià nel corso della guerra dei Quindici Anni. Lo scritto parte da una sommaria descrizione della Transilvania con un accenno alla forma del paese, ai suoi confini, alle città, alle sue ricchezze agricole e minerarie, alle sue nazioni e alle rispettive credenze religiose. Pietro Busto non teneva in buona considerazione i valacchi, che considerava "la feccia che rimase de Romani, scacciati da li Unni et tengono la fede greca; il parlar loro è un certo latino corrotto di vocaboli barbareschi, quasi simile, ma molto peggio che el furlano". La relazione si focalizza poi sul carattere e sulla personalità del principe Sigismondo Báthori, sulla congiura di palazzo ordita contro di lui che avrebbe dovuto portare sul trono il cugino Boldizsár Báthori, sulla finta fuga del principe, sulla dura repressione del complotto.

Verso la fine del XVI sec. la corte principesca di Alba Iulia è frequentata da quattro toscani: si tratta dei fratelli o cugini Genga: Fabio, maggiordomo e confidente, poi ambasciatore del principe Sigismondo Báthori; Simone, architetto e consigliere del principe; Giovanni Battista, medico, e Girolamo, mercante. Fabio, che aveva sposato una donna valacca, poi divenuta amante del voivoda Mihai Viteazul<sup>20</sup>, nel 1595 redasse una relazione indirizzata al papa Clemente VIII sullo stato della Transilvania<sup>21</sup>. Nella lettera Fabio Genga espone le possibilità militari del principe e riferisce delle ultime vicende della Transilvania concludendo lo scritto con una perorazione alle potenze cristiane per la liberazione del paese dai turchi.

<sup>18</sup> CENTORIO 1566, 70-2.

<sup>19</sup> Lettera di M. Pietro Busto Bresciano, musico del Sermo Principe di Transilvania, a suo fratello, che narra la gran congiura contra della persona di Sua Altezza Ser.ma insieme con la descrizione della Transilvania, Alba Iulia (Gyulafehérvár), 21 gennaio 1595. Cfr. BASCAPÈ 1931, 167-172.

<sup>20</sup> Mihai Viteazul fu voivoda di Valacchia (1593-1600), ma anche principe di Transilvania (1599-1600) e di Moldavia (1600), riuscendo così a unificare, anche se per un solo anno i tre principati oggi parte integrante dello stato rumeno.

<sup>21</sup> Discorso del Sig. Fabio Genga fatto a papa Clemente VIII sopra le cose di Transilvania, l'anno 1595. Cfr. BASCAPÈ 1931, 173-176. La data attribuita a questa relazione è il 7 novembre 1894.

Il *Discorso* del mercante raguseo Paolo Giorgi<sup>22</sup>, grande conoscitore della realtà dei Balcani avendo compiuto diversi viaggi in quella regione (vi soggiornò per sei anni continui, ma molte informazioni le aveva ricevute dal fratello che nei Balcani era risieduto per un periodo molto più lungo) è rivolto al principe di Transilvania Sigismondo Báthori proponendogli un piano di liberazione della Bulgaria dal giogo ottomano e assicurandogli il pieno appoggio, la fedeltà e la collaborazione del popolo bulgaro, pronto a sollevarsi contro i dominatori turchi a un solo cenno del principe. Lo scritto presenta anche una breve descrizione della Bulgaria, delle sue città e campagne, e offre una sintesi degli avvenimenti di quel tempo.

Filippo Pigafetta, militare vicentino, parente del più famoso Antonio, il compagno di viaggio di Magellano, nel 1595 era stato mandato in Transilvania dal granduca di Toscana, che aveva aderito a una crociata antiottomana promossa dal pontefice, come segretario del comandante Silvio Piccolomini e storico della spedizione.

Il Pigafetta era anche un appassionato viaggiatore e scrittore: scrisse svariate relazioni e “avvisi politici” che rivestono un notevole interesse storico, geografico, politico e militare. Tra i suoi scritti che interessano la Transilvania citiamo i *Ragguagli sulla spedizione del 1595* e la *Difesa della Transilvania del 1598*<sup>23</sup>. Il primo scritto è una testimonianza pregevole delle vicende storiche transilvane di quel periodo in cui si combatteva la dura guerra dei Quindici Anni; il secondo è una relazione di carattere politico-militare sullo stato in generale dell’Europa centroorientale, in particolare della Transilvania alla vigilia di una nuova campagna militare contro gli ottomani.

Il veronese Leonida Pindemonte, infine, è autore d’un lungo discorso sulla ‘guerra d’Ungheria’ (guerra dei Quindici Anni) in cui illustra le condizioni politiche dell’Europa centroorientale alla fine del XVI sec. deplorando le vecchie rivalità tra gli stati europei che li avevano resi incapaci di allestire un potente esercito comune per arginare l’avanzata osmanica<sup>24</sup>. La relazione contiene anche una breve descrizione della Transilvania con riferimento alle sue ricchezze agricole, alle sue miniere d’oro, d’argento, di mercurio e di sale, alle sue città, ai suoi fiumi, alle sue diversità linguistiche.

In conclusione, si può rilevare un comune denominatore alle corografie e alle relazioni di viaggio qui sommariamente riportate: l’interesse per un paese, la Transilvania, non ancora molto conosciuto alle corti occidentali – italiane in particolare – e la volontà di presentarne le risorse economiche e militari con la prospettiva di una possibile alleanza dei suoi principi con quelli italiani nell’ambito di una crociata antiottomana.

<sup>22</sup> *Discorso fatto dal Signor Paolo Giorgi, gentiluomo Raguseo, al ser.mo Principe di Transilvania sotto il dì 10 gennaio 1595, nel qual tempo S. A. haveva la sua cavalleria et fanteria in Moldavia...* Cfr. BASCAPÈ 1931, 177-183. Il principe di Transilvania qui citato è Sigismondo Báthori.

<sup>23</sup> *Ragguagli di Filippo Pigafetta sulla spedizione del 1595 in Ungheria e in Transilvania e Scrittura della difesa di Transilvania fatta al Card. Parravicino, mandata a Ferrara a 2 di maggio 1598.* Cfr. BASCAPÈ 1931, 184-191.

<sup>24</sup> *Discorso fatto dal Signor Leonida Pindemonte, Gentiluomo Veronese, intorno alla guerra d’Ungheria.* Cfr. BASCAPÈ 1931, 192-195. Si fa qui riferimento alla parte del discorso che riguarda la descrizione della Transilvania.

## Bibliografia

- Bartoniek, Emma. 1975. *Fejezetek a XVI–XVII század magyarországi történetírás történetéből*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár.
- Bascapè, Giacomo. 1931. *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI. Note e documenti*. Roma: Anonima romana editoriale.
- Birnbaum, Marianna D. 1986. *Humanists in a shattered world. Croatian and Hungarian Latinity in the Sixteenth Century*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers Inc.
- Centorio degli Ortensi, Flavio Ascanio. 1565. *Commentarii della guerra di Transilvania del Signor Ascanio de gli Hortensii, ne quali si contengono tutte le cose, che successero nell'Ungheria dalla rotta del re Lodovico XII. sino all'anno MDLIII. con la tavola delle cose degne di memoria*. Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Ciure, Florina. 2010. *La Transilvania in alcune relazioni di viaggiatori veneziani del Cinquecento*, in «Studia historica adriatica ac danubiana», III, n. 1-2.
- Damian, Otilia–Stefania. 2011. *La tradizione della Transilvania di Antonio Possevino e l'evoluzione temporale delle volontà del suo autore*, in «Ephemeris Dacoromana», Roma, n. s., XIII.
- Decei, Aurel (a cura di). 1943-1945. *Compendio di tutto il regno posseduto dal re Giovanni Transilvano et di tutte le cose notabili d'esso regno. Raccolto per Giovanandrea Gromo. Et dedicato allo ill-mo sig-re Cosimo de Medici, Duca di Firenze et Siena*, in «Apulum. Buletinul Muzeului regional Alba Iulia », II.
- Dorigny, Giovanni. 1759. *Vita del Padre Antonio Possevino della Compagnia di Gesù già scritta in lingua francese dal Padre Giovanni Dorigny della medesima Compagnia, ora tradotta nella volgare italiana, ed illustrata con varie note, e più lettere inedite, e parecchi Monumenti, aggiunti al fine*. Venezia: Stamperia Remondini.
- Falvay Molnár, Mónika. 2001. *Erdély Giovanandrea Gromo Compendio-jának tükrében*, in «Fons (Forráskutatás és történeti segéd tudományok)», VIII, n. 1.
- Holban, Maria (a cura di). 1968. *Călători străini despre Țările Române*, vol. I. București: Editura Științifică.
- Holban, Maria (a cura di). 1970. *Călători străini despre Țările Române*, vol. II. București: Editura Științifică.
- Longo, Nicola. 1979. *Centorio degli Ortensi, Ascanio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIII. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Makkai, László. 1993. *Erdély Öröksége. Erdélyi emlékirók Erdélyről*, I vol.: *Tündérország. 1541-1571*. Introduzione di Tibor Kardos. Budapest: Akadémiai Kiadó, p. 8-15 (reprint). Ed. originale 1944: Budapest: Franklin Társulat.
- Nemeth, Gizella, Papo, Adriano. 2015. *Le vicende e la corografia della Transilvania nei Commentarii di Ascanio Centorio degli Ortensi. XVI sec.*, in *Quaestiones Romanicae*, IV. Szeged: Jate Press.
- Papiu Ilarian, Alexandru (a cura di). 1863. *Ant. Veranciu despre expedițiunea lui Solimanu in Moldavia asupra lui Petru și despre starea Transilvaniei, Moldaviei și a Terei-Romanesci*, in *Tesauru de monumente istorice pentru Romania*, vol. III. București.
- Papo, Adriano, Nemeth, Gizella. 2017. *La 'corografia' della Transilvania dell'umanista dalmata Antonio Veranzio*. Pirano: Società di studi storici e geografici.
- Papo, Adriano, Nemeth Papo, Gizella. 2011. *Giorgio Martinuzzi. Figura e ruolo di un monaco-statista dalmata nella storia ungherese del Cinquecento*. Szombathely: Savaria University Press.
- Papo, Adriano, Nemeth Papo, Gizella. 2017. *Frate Giorgio Martinuzzi. Cardinale, soldato e statista dalmata agli albori del Principato di Transilvania*. Ariccia (Roma): Aracne editrice.
- Possevino, Antonio. 1913. *Transilvania (1584)*. A cura di Endre Veress. Budapest: Typis Societatis Stephaneum Typographicae.
- Reichersdorff, Georgius. 1766. *Reichersdorff Georgii, transilvani, Chorographia Transilvaniae, recognita et emendata*, in *Scriptores rerum Hungaricarum veteres ac genuini*, a cura di J.G. Schwandter [Ioannes Georgius Schwandtnerus], parte III. Vindobonae: Typis Joannis Thomae nob. de Trattnern.
- Sörös, Pongrácz. 1898. *Verancsics Antal élete*. Esztergom: Buzárovits Gusztáv Könyvnyomdája.

- Verancsics, Antal. 2006. *Két könyv Szolimán moldáviai és erdélyi hadjáratáról. Harmadik könyv Erdély, Moldávia és Havasalföld fekvéséről (1538-1539)*, trad. di Péter Kulcsár, in *Krónikáink magyarul*, a cura di Péter Kulcsár, Budapest: Balassi Kiadó.
- Verancsics, Anton. 1968. *Descrierea Transilvaniei, Moldovei și Țării Românești (după 1549)*, in *Călători străini despre Țările Române*, a cura di Maria Holban, vol. I. București: Editura Științifică.
- Veress, Andrei (a cura di). 1929. *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, vol. I: *Acte și scrisori, 1527-1572*. București: Cartea Românească.
- Wrancius Antonius (Verancsics, Antal). 1857. *Antonius Wrancius Sibenicensis Dalmata de situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpinæ*, in *De rebus Hungarorum ab inclinatione regni historia*, in László Szalay (a cura di), *Verancsics Antal összes munkái*, vol. I. Pest: Magyar Tudományos Akadémia (*Monumenta Hungariae Historiae, Scriptores II*).
- Wrancius Antonius (Verancsics, Antal; Vrančić Antun). 1944. *Expeditionis Solimani in Moldaviam et Transylvaniam libri duo. De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpinæ liber tertius*. A cura di Colomannus Eperjessy. Budapest: K.M. Egyetemi Nyomda. Lipsiae: Teubner. Nuova edizione 2010: Turnhout: Brepols Publisher.

Radu PĂIUȘAN  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Aspecte ale activității comuniste în Banat în anul 1944

**Abstract: (Aspects of the Banat Communist Activity at the End of 1944)** The Communist Party of Romania began to manifest itself intensely in Romania, and so in Banat, during 1944. The Communist Party of Romania acted even when it was not legitimate, using other political formations such as the Unique Front of Workers. Also, the Communist Party undertook a series of actions aimed at attracting new members or to discipline the population. These kind of actions were usual in Banat, too. In this region, the party had a few members in 1944, especially because around the country were only about 1.000 members at the time. The Communist Party acted through various organizations, in the beginning taking part in the success of attracting members of other historical political parties. At the end of 1944, success was not entirely attained in Timiș-Torontal county because only the workers responded positively to the calls of the communists, meanwhile the peasantry still related itself to the National Peasant Party.

**Keywords:** Communist Party of Romania, Banat, communism, 1944, activity.

**Rezumat:** Partidul Comunist din România a început să se manifeste tot mai intens în România, deci și în Banat, de-a lungul anului 1944. Partidul Comunist din România a acționat chiar și atunci când nu era legitim, folosindu-se de alte formațiuni politice precum Frontul Unic Muncitoresc. Până să devină partid de guvernare, dar și după, Partidul Comunist a întreprins o serie de activități menite să atragă membri noi sau să disciplineze populația. Aceste acțiuni au apărut și în Banat. În această regiune, membri partidului erau puțini în 1944, mai ales datorită faptului că la nivelul întregii țări, existau circa 1000 de membri la momentul menționat. Partidul Comunist a acționat prin diferite organizații, având parte, pentru început, de succesul de a atrage și membri altor partide politice istorice. La sfârșitul anului 1944, pentru județul Timiș-Torontal, succesul nu era în totalitate atins deoarece doar muncitorimea a reacționat pozitiv la chemările comuniștilor, pe când țărănimea se considera încă legată de Partidul Național Țărănesc.

**Cuvinte-cheie:** Partidul Comunist din România, Banat, comunism, 1944, activitate.

Partidul Comunist din România a încercat să se impună în viața politică românească și în cea bănățeană imediat după evenimentele de la 23 august 1944.

În toamna anului 1944, Partidul Comunist din România a devenit dintr-o grupare politică fracționată și constituită pentru a face jocul Moscovei, într-un partid politic influent pe scena politică românească (Deletant 2006, 40).

După răsturnarea dictaturii lui Antonescu, România s-a îndepărtat de Europa, orientându-se spre răsărit, spre U.R.S.S. La aceasta a contribuit și politica de indiferență și chiar trădare a Marilor Puteri care au lăsat România singură în fața „tăvălugului sovietic”. Ocupația de către Armata Roșie și rapida adunare la conducerea țării a Partidului Comunist au dus la desființarea structurilor existente și înlocuirea lor cu altele străine poporului român. În viața politică, un autoritarism fără precedent a luat locul unui experiment de democrație parlamentară, în viața economică o planificare și o conducere riguros centralizată au înlocuit economia de piață, iar în privința gândirii și a spiritului, intelectualii au fost obligați să-și subordoneze talentele noi societății.

Dacă pe teritoriul României, comuniștii numărau în 1944 aproximativ 1000 de membri, în Banat situația era și mai precară pentru ei. Un raport al regionalei Banat către forurile superioare, datat 1 octombrie 1944, explică cauzele dezorganizării. Se dădea vina pe anii grei de ilegalitate, pe partidele burgheze care susțineau dictatura antonesciană și pe lipsa de experiență a propriilor cadre<sup>1</sup>.

În același raport se deplângea faptul că prefectura și siguranța sabotau eforturile de război și acțiunea de epurare a elementelor hitleriste și legionare din administrație și întreprinderi. La final era prezentată statistica membrilor Partidului Comunist în Timișoara.

Aflăm că la ieșirea din ilegalitate, partidul avea 37 de membri, dintre care 25 erau muncitori și 12 erau intelectuali. Pe naționalități, 12 erau români, 10 – unguri, 9 – evrei, 3 – germani, 2 – sârbi și 1 rus. Aceștia erau următorii: Silaghi Leonte, Drăgan Ilie, Cimponeriu Gheorghe, Kaucsa Vilma, Maroczy Margareta, Kali Iovan, Ursache Petru, Gavrilenca Nicolae, Iuhasz Ludovic, Drăghici Gheorghe, Novacu Valeriu, Bodor Ștefan, Baumgarten Ladislau, Sistarovici Ioan, Klapha Arpad, Laza Ioan, Reich Elna, Wess Iulia, Delmann Bela, Cristea Simon, Schonberger Isidor, Kazinczy Ioan, Gardner Andrei, Nedelcu Gheorghe, Cornei Aurel, Elias Alexandru, Popovici Borislav, Nidu Iacob, Dr. Solomon Iosif, Obrad Comanov, Szabo Estel.

În raport se menționează că aceia care au manifestat o atitudine lașă în timpul războiului au fost excluși din partid, fără drept de reprimire<sup>2</sup>.

În februarie 1945 un fruntaș comunist dădea următoarele cifre ale membrilor comuniști: la Timișoara 40 de membri în august 1944, la 7 noiembrie 1944 au fost primiți 60 de noi membri, cu ocazia marii revoluții din octombrie, mai apoi prin contingentul Stalin 221 de noi membri, iar prin contingentul Lenin încă 150 ajungându-se la începutul anului 1945 să existe 353 de comuniști în Timișoara și 87 în restul județului. În total 440 de membri<sup>3</sup>.

La sfârșitul anului 1944 și începutul anului 1945, în județul Timiș-Torontal funcționau 852 de celule ale Partidului Comunist. Pentru Timișoara se făcea observația că celulele dau dovadă de slăbiciune deoarece membrii de partid nu-și înțelegeau sarcinile politice, nu aveau suficientă influență asupra comitetelor din fabrici și nu controlau producția și efortul de război<sup>4</sup>.

Documentele de arhivă arată că în perioada 1944-1945 strategia generală a partidelor comuniste din regiune a fost coordonată sau ordonată de la Moscova (Tismăneanu 2005, 111).

Deși aflat în ilegalitate la începutul anului 1944, Partidul Comunist a acționat atunci când a avut posibilitatea. În mai 1944, împreună cu P.S.D. a creat Frontul Unic Muncitoresc, iar în iunie 1944 a luat parte la constituirea Blocului Național Democrat. Acceptat ca partener cu drepturi depline de Partidul Național Liberal și Partidul Național

<sup>1</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 1/1944, f. 5.

<sup>2</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 1/1944, f. 2.

<sup>3</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 3/1945, f. 123.

<sup>4</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 3/1944, f. 9.

Țărănesc, acestea i-au acordat legitimitatea în rândul opiniei publice.

Deși aflat la guvernare, Partidul Comunist din România, la instrucțiunile Moscovei, după semnarea armistițiului de la 12 septembrie 1944 a început acțiunea pentru demiterea guvernului Constantin Sănătescu, deși anterior la 2 aprilie 1944, U.R.S.S. promitea prin Molotov, ministrul de externe, că: „Guvernul sovietic nu urmărește scopul de a dobândi vreo parte din teritoriul României sau de a schimba orânduirea socială existentă în România” (Mioc 2007, 23).

Mijloacele utilizate de Partidul Comunist pentru a-și atinge scopurile au fost demonstrațiile de stradă organizate în formațiunile de luptă patriotică. Acestea din urmă au fost constituite în jurul datei de 6 octombrie 1944, cu scopul declarat de a înlăptui programul Blocului Politic Democrat și de a pune în aplicare condițiile de armistițiu. Dintr-un raport din 14 noiembrie 1944, aflăm că în aceste formațiuni s-au înscris 560 de „luptători”. Banii pentru întreținerea lor proveneau din rechizițiile pe care le făcea Partidul Comunist<sup>5</sup>.

Printre acțiunile realizate de formațiunile patriotice se numărau: arestările de persoane din județ, deținerea de arme și de explozibil, confiscări de bunuri materiale de la refugiații germani, sechestrarea clădirilor care au aparținut Grupului Etnic German, arestări de persoane care aparțineau respectivului grup etnic, percheziții la domiciliu și magazine<sup>6</sup>.

Din formațiunile de luptă patriotică făcea parte oricine, indiferent de naționalitate, partid politic, sex sau vârstă. Aceste grupări nu erau politice, dar se făcea recomandarea ca în fruntea lor să fie comuniști. Rolul declarat al acestora era de a păzi organizațiile patriotice, de a sta la dispoziția comitetelor din fabrici și de a menține ordinea în fabrici<sup>7</sup>.

Au existat și cazuri de persoane excluse din rândul formațiunilor patriotice, pentru diverse abuzuri.

Muncitorii au întreprins în cadrul acestor comitete de apărare o muncă asiduă. Au fost create liste cu persoane propuse spre arestare sau epurare: cei care făceau propagandă antisovietică, cei care dețineau obiecte de propagandă nazistă (drapele, uniforme, insigne), ofițerii de armată sau din poliție care i-au persecutat pe comuniști în timpul guvernării Antonescu, funcționari ai statului considerați reacționari<sup>8</sup>.

Într-un raport din 20 octombrie 1944 din județul Timiș-Torontal sunt acuzați de colaborarea cu naziști următorii: Brandis Iosif – profesor de muzică, Herzog Petru – fabricant și colonelul Sârbu – comandantul Inspectoratului de Jandarmerie Timișoara<sup>9</sup>.

De asemenea într-un raport din aceeași lună, se consemnează că s-au găsit documente de proveniență nazistă în posesia lui Diblich Francisc, locuitor al Timișoarei.

La 2 noiembrie 1944 a fost prezentată o listă a presupușilor legionari de la

<sup>5</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 4/1944, f. 98.

<sup>6</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 6/1944, f. 27.

<sup>7</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 4/1944, f. 10.

<sup>8</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 4/1944, f. 10.

<sup>9</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 4/1944, f. 39.

Facultatea de Medicină. Acțiunile formațiunilor de luptă patriotică au generat o atmosferă de suspiciune și incertitudine în rândul populației.

La 12 octombrie 1944 s-a constituit Frontul Național Democrat, o coaliție politică realizată din inițiativa Partidului Comunist. Ea cuprindea pe lângă comuniști, Partidul Social Democrat, Frontul Plugarilor, Uniunea Patrioților creată în 1942 de către intelectualii de stânga și care se pronunțau împotriva lui Antonescu, Apărarea Patriotică – o organizație de masă creată în 1940 din inițiativa Partidului Comunist, Uniunea Maghiarilor din România – o organizație creată în 1934 la Târgu-Mureș<sup>10</sup>.

Frontul militar, pe plan extern, se concentra pe mobilizarea tuturor resurselor umane și materiale necesare continuării războiului împotriva Germaniei și încetarea oricărei politici ostile U.R.S.S. Pe plan intern milita pentru crearea unui sistem politic fundamental pe o extindere cât mai mare a drepturilor civile și a libertăților politice inclusiv pentru o nouă lege electorală, acordând drept de vot tuturor cetățenilor de peste 18 ani. Cerea o amplă reformă agrară și împrumutarea păturilor sărace ale populației (Hitchins 1994, 542).

Frontul Național Democrat a invitat și partidele istorice, Partidul Național Țărănesc și Partidul Național Liberal să li se alăture, dar acestea au refuzat.

Partidul Comunist a exercitat presiuni asupra guvernului prin demisiile din guvern ale lui Lucrețiu Pătrășcanu (Partidul Comunist), și Constantin Titel Petrescu (Partidul Social Democrat). Aceștia au mers în audiență la regele Mihai I, propunându-l ca președinte al Consiliului de Miniștri pe Petru Groza.

La presiunile exercitate din interior s-au adăugat și cele exercitate de sovietici, care au înaintat guvernului Sănătescu un memorandum detaliat în care se făcea consemnarea că „în perioada destul de lungă de la semnarea armistițiului, guvernul român nu și-a făcut datoria privind clauzele acestuia” (Mioc 2007, 25). Trebuie subliniat faptul că, conform armistițiului semnat de România la 12 septembrie 1944, ea era considerată o țară învinsă, fiind obligată să participe cu 12 divizii la războiul împotriva Germaniei naziste, să întrețină armata sovietică în țară, să plătească despăgubiri de război cifrate la suma de aproximativ 300 milioane de dolari prin livrări de mărfuri, cereale, produse petroliere, mașini, lemn, vase maritime și fluviale etc. (Ioniță 1997, 32).

În final, supus presiunilor din toate părțile, guvernul a demisionat. La 4 noiembrie s-a creat un alt guvern prezidat tot de Constantin Sănătescu, în care membrii Frontului Național Democrat erau mult mai bine reprezentați. Astfel, din 24 de ministere, 10 aparțineau Frontului Național Democrat, iar Petru Groza a devenit vicepreședinte al Consiliului de Miniștri. Acest guvern va supraviețui doar o lună de zile.

În perioada respectivă a crescut în intensitate intervenția sovietică în problemele interne ale României (Baciu 1990, 131).

La 12 noiembrie 1944, sovieticii au evacuat Ardealul de Nord și au impus în această regiune administrația proprie.

La 4 decembrie 1944 guvernul Sănătescu și-a prezentat demisia fiind înlocuit cu un guvern condus de generalul Nicolae Rădulescu. Această înlocuire nu i-a mulțumit pe comuniști, care vor relua acțiunile împotriva guvernului.

Referitor la organizațiile de masă create sub supravegherea Partidului Comunist

<sup>10</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 4/1944, f. 64.

s-a remarcat Apărarea Patriotică, creată în 1940. În septembrie 1944 această organizație avea în Timiș următorii membri<sup>11</sup>:

- Marton Gheorghe – evreu intrat în partid în 1944
- Szentinar Rozalia – evreică intrată în partid în 1939
- Vlhezaih Elisabeta – maghiară intrată în partid în 1938
- Szilard Pavel – evreu intrat în partid în 1941
- Vălciu Nicolae – român intrat în partid în 1944
- Raducziner Eva – evreică intrată în partid în 1943.

Sub autoritatea Partidului Comunist a fost creată și Uniunea Tineretului Comunist (U.T.C.). Scopul acestei organizații era să ridice cadre tinere, să fie de acord cu programul și să lupte pentru revendicări politice și economice și să educe membri în spiritul luptei revoluționare<sup>12</sup>.

Comitetul Uniunii Tineretului urma să coordoneze munca organizațiilor și să țină legătura cu organele de conducere.

Organizațiile U.T.V. din județul Timiș-Torontal în 1944 erau<sup>13</sup>:

- Sânicolau Mare: 35 membri
- Sânpetru Mare: 26 membri
- Giulvăz: 21 membri
- Sânpetru Sârbesc: 62 membri
- Ivanda: 98 membri.

Timișoara a fost împărțită în două sectoare: sectorul I – Iosefin (cartierele Elisabetin și Mehala) și sectorul II – Fabric (cartierele Cetate, Viile și Fabric). S-a creat comitetul județean de partid cu următorii membri<sup>14</sup>:

- Hable Capitolina – secretară
- Corin Aurel – responsabil sector Iosefin
- Cere Mihai – responsabil sector Fabric
- Harasin Constantin – delegat U.T.C. la sindicate
- Jircovici Mirco – agitația poporului
- Orban Mircea – responsabil cu studențimea.

Partidul Comunist se străduia din răspuțeri să atragă noi membri și să-și creeze o imagine cât mai bună, pentru ca populația să nu vadă în el un exponent al U.R.S.S.-ului în România. Astfel, la apelul Partidului Comunist, muncitorii s-au implicat în problemele sociale.

În noiembrie 1944, au înființat o cantină pentru copiii muncitorilor; cu ocazia Crăciunului au împărțit haine și încălțăminte; au înființat cămine de zi pentru copii la Balta Sărată (pentru 30 de copii peste 7 ani), la Malin (pentru 17 copii), la Răchita

<sup>11</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 1/1944, f. 69.

<sup>12</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 6/1944, f. 34.

<sup>13</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 2/1944, f. 24.

<sup>14</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 3/1944, f. 1.

(pentru 17 copii), la Făget(pentru 10 copii) etc. S-a înființat un atelier de cizmărie, unde urmau să lucreze văduvele de război<sup>15</sup>.

Partidul Comunist s-a folosit de muncitori în cadrul manifestărilor organizate în toamna și iarna anului 1944, împotriva guvernelor Sănătescu și Rădescu. De exemplu, în decembrie 1944, „Luptătorul Bănățean” titra pe prima pagină „Timișoara întreaga mobilizată la luptă pentru un guvern F.N.D.” sau „35.000 de cetățeni manifestă pe străzile orașului” Mioc 2007, p. 26.

S-a acordat o atenție deosebită și sindicatelor Partidului Comunist insistând prin liderii săi, pentru înscrierea muncitorilor în sindicate.

În anul 1944, conform datelor de arhivă, în județul Timiș-Torontal erau înscriși în sindicat 22.612 bărbați, 11.386 de femei, 3.290 tineri. În total 37.288 de sindicaliști<sup>16</sup>. Pentru sfârșitul anului 1944, dacă este să dăm crezare raportului inspectoratului general administrativ către ministrul de interne, proletariatul era mulțumit. Se menținea că avea salarii de 30.000 până la 70.000 lei și înclina spre comunism. La rândul său, țărănimea din județ se dovedea „total calmă”, dar înclina spre Partidul Național Țărănesc.

Comuniștii au avut rezultate sub așteptările lor atât în România, cât și în Banat.

## Bibliografie

### Fond arhivistic

Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 1/1944; d. 2/1944; d. 3/1944; d. 4/1944; d. 6/1944; d. 3/1945.

### Lucrări speciale

Baciu, Nicolae. 1990. *Agonia României. 1944-1948*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Deletant, Dennis. 2006. *România sub regimul comunist*. București: Editura Academia Civică.

Hitchins, Keith. 1994. *România. 1866-1947*. București: Editura Humanitas.

Ioniță, Gheorghe I. 1997. *Istoria României. 1944-1947*. București: Editura Paideea.

Mioc, Eugen. 2007. *Comunismul în Banat*, vol. I. Timișoara: Editura Excelsior Art.

Tismăneanu, Vladimir. 2005. *Stalinism pentru eternitate: o istorie politică a comunismului românesc*. Iași : Polirom.

<sup>15</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 1/1944, f. 2.

<sup>16</sup> Serviciul Județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond *Comitetul regional P.C.R. Banat-Timișoara*, d. 2/1944, f. 70.

Mihaela VLĂȘCEANU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Posteritatea antichității în evul mediu. Considerații asupra canonului în sculptură

**Abstract: (Antiquity influences in the Middle Ages. Art theory considerations on the sculpture canon)** Starting with ancient examples of the proportion in sculpture (Lisip and Polyclet) one may notice a resemblance of principles in the Middle Ages, both Romanesque and Gothic reinterpreting formal ancient principles according to the recipient mentality: monachal sculpture of the abbeys versus urban Gothic cathedral (with portals adorned with the image of *Vir Dolorum*). A study that introduces basic conceptual principles on the way art has been seen and organized according to mathematical rules in order to express order, rhythm and equilibrium. The canon of ancient Greek sculptors takes further the notions introduced that will make one of the most dynamic formal principle, that of the *contraposto*.

**Keywords:** antiquity proportion rules, formal principles, Middle Ages sculpture, continuity, Romanesque, Gothic.

**Rezumat:** Pornind de la exemple ale canonului antic al sculpturii, (raportarea părții la întreg) cu o evoluție ce poate fi surprinsă în lucrările consacrate ale sculptorilor greci Lisip și Policleet, artel evului mediu: romanic și gotic redescoperă naturalismul printr-o observare a mediului înconjurător, trecând prin faza canoanelor religioase ale eremiiilor, pentru a se detașa de canoane și a reinterpreta dogma în faza goticului european cu ale sale configurări mistice, simbolice, încărcate de principii formale (*contrapostul*), ce readuc în prim plan omul dar și o viziune umană asupra suferinței lui Hristos, surprinsă în imaginarul apocaliptic al portalurilor gotice.

**Cuvinte-cheie:** canoane ale artei antice, principii formale, sculptura evului mediu, continuitate, romanic, gotic.

Posteritatea antichității în evul mediu în ce privește formele în spațiu este subiectul acestui studiu a cărui demers investigativ debutează cu considerații teoretice privind canoanele în sculptură, urmărind o evoluție generală de la antichitatea orientală la cea clasică și raportarea artelor evului mediu la acestea.

Sarcina cercetării în istoria artei rezidă în dimensiunea critică a surselor, în cazul acestui studiu fiind analizate câteva dintre conceptele de bază ale gândirii ce vizează canoanele în artă, la care se adaugă o recompunere a elementelor dispartate pentru descoperirea perspectivei unificatoare.

Primul alfabet al gândirii umane<sup>1</sup> în care descoperim reguli de configurare, și anume - ornamentica a fost adesea definit ca ansamblu de motive modulate stilistic ce ordonează principii, rezumă forme sugerând mișcarea ca element definitoriu. O privire retrospectivă asupra evoluției sculpturii, fie ornamentală, fie figurativă aduce în prim plan motivele ornamentale ce ilustrează repertoriul fito și zoomorf al Orientului, reprezentările figurative fiind parte din repertoriul ornamental, parte a întregului, echilibrate prin dispunere narativă, accentuate de desfășurarea subiectului, devenind

<sup>1</sup> H. Focillon, *Viața formelor*, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 46.

în fluxul evoluției repere ale stilurilor diferite. Să luăm ca exemplu motivul palmei atât de des folosit pentru formele spațiale, motiv ornamental dinamic cu stilizarea sugerată de arta Orientului sau modulația plastică a canonului clasic grec sau roman. Rolul acestuia este de a ornamenta spațiul și nu de a sugera spațiul, afirmație susținută de aglomerările ornamentale ce fac din *horror vacui* o regulă a antichității, o perfectă ilustrare a dominației naturii asupra artei. Un alt motiv vegetal a cărui ubicuitate e consacrată este cel al acantului, element ce nu a beneficiat nici în antichitate nici în evul mediu de o copiere nemijlocită a naturii, interpretarea fiind supusă stilizării ca și regulă a observației artistice<sup>2</sup>. Regula de aur de dispunere a motivelor ornamentale este înșiruirea sub formă de registre. Natura idealizată este legată de spiritul păgân al clasicismului, contaminat cu orientalizarea formelor prin contactul dintre civilizațiile antice. Canonul se raportează la toate reprezentările din spațiul menționat, de la primele reguli enunțate de principiul profilului succesiv în arta mesopotamiană, la arta egipteană supusă principiului frontalității sau regulile artei grecești în care se observă chiar de la debut o grijă pentru ritmare, posibilă prin urmarea unor reguli supuse idealizării pentru consacrare, principii ce vor fi reluate în evul mediu european prin filtrul existenței răsăritene a Imperiului Roman (bizantin) ce a realizat o sinteză a influențelor, devenind o enciclopedie vizuală a orientului îngemănat cu occidentul.

Antichitatea greacă prezintă prin episodul Lisip și Policlet studiul formelor în spațiu, ambii recurgând la stabilirea unor canoane ce raportează partea la întreg, prin procedeul liber de conturare a formelor în spațiu (*rondo bosso*), ce va rămâne model prefigurat de gotic prin naturalismul exagerat, dar lipsindu-i idealizarea specifică unei lumi preocupată de modele<sup>3</sup>. Conținutul operei de artă exprimat prin concept este supus rigorii, o rigoare analitică ce experimentează eleganța figurilor, mișcarea și echilibrul părților (euritmia). Regulile artei la greci se raportează mai mult la partea estetică și de interpretare filosofică, caracterul utilitar fiind subordonat. Dintre sursele documentare ale subiectului, se cuvine menționată lucrarea *Naturalis historia* (sec. I.d.Hr.) scrisă de Pliniu, autor ce face o radiografie a artelor plastice din antichitate menționând tripla diviziune a acestora: fusoria (arta turnării metalelor), plastica (arta modelării în ceară și lut) și sculptura (arta cioplirii pietrei)<sup>4</sup>.

Catedrala gotică este cel mai evident exemplu de supunere și descătușare față de canoane, eliberarea de formalismul medieval prin naturalism și transcendere înafara vieții religioase, prin includerea vieții cotidiene, a elementului păgân printre reprezentările strict dogmatice. Portalul devine *axis mundi*, străjuit de Hristos- *Majestas Domini*, idealizat în ipostaza de *Beau Dieu*, ca și canon al figurării eshatologice. Semnele zodiacale, etape ale parcursului calendaristic devin ornamente ale portalului deschis către omenire, poartă între lumea văzută și cea nevăzută. Parabolele animează repertoriul religios prin aluziile fățișe la realitatea transcendentă. Din comentarii teologice, lunetele portalurilor devin adevărate teofanii<sup>5</sup>. Anumite forme din ornamentele ilustrate capătă valoare de simbol ce dovedește că abstractizarea se aplică indiferent de perioada stilistică pentru forța

<sup>2</sup> A. Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Ed. Meridiane, București, 1998, p. 52.

<sup>3</sup> Despre complexitatea teoriei artei la greci și romani vezi, Konrad Fiedler, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1993.

<sup>4</sup> R. Wittkower, *Sculptura*, Ed. Meridiane, București, 1980., 23.

<sup>5</sup> H. Focillon, *Arta sculptorilor romanici*, Ed. Meridiane, București, 1989, p. 32.

sugestivă, ilustrând conceptul plenitudinii gândurilor și a sentimentelor medievale, și nu numai. Artistul devine mijlocitor vizual al creației, narând cu ajutorul formelor în spațiu, istoria cultului creștin. Conștient de puterea sa de a face invizibilul vizibil, se folosește de canoane pentru a reuși, fiind vorba despre legea cadrului, ce a impus constrângeri formale de raportare la spațiul îngust al lunetelor portalurilor, al capitelurilor unde se exprimă prin concept - conținutul artei medievale a stilului romanic. Același spațiu este configurat după principii reglementate de biserică, dar și de individualismul tot mai accentuat al creatorului descătușat de anonimatul corporativ al breslelor, în faza goticului, când întreaga fațadă a bisericilor parohiale sau catedrale devine o enciclopedie ilustrată a cunoașterii medievale. Catedrala devine o oglindă a naturii, a istoriei, a științei și tehnicii medievale, a moralei trecută prin filtrul creștin, o sinteză a gândirii și cunoașterii medievale. Caracterul enciclopedic transpare din lucrarea care teoretizează conceptul de oglindă (*speculum*) scris de Vincent de Beauvais, *Speculum majus*. Cele șapte manuscrise *De Divertis Artibus* atribuite lui Teofil sunt pentru perioada în care au fost scrise (1110-1140) un adevărat îndreptar pentru cei preocupați de diversele arte ce imitau natura. Aceași natură i-a servit ca model și lui Villard de Honnecourt în al său caiet de schițe în care apar încercări de observare a naturii, a mișcării și chiar a instantaneului surprins cu elocvență de arhitectul șantierelor gotice. Arta a fost în permanent contact cu natura, raportându-se la aceasta și transformând naturalul în utilitar sau estetic în funcție de necesitățile etapelor istorice.

Tendința naturalistă în arta occidentală este o continuatoare a celei orientale, aceasta modelând exprimările formale și ilustrând un conținut eclectic de motive și modele. Creațiile naturii sunt cel mai bine imitate în sculptură, prin folosirea rațională a celor trei dimensiuni. Trei dimensiuni stereotipe în arta plastică egipteană, canon iconografic unitar ce se referă la imobilismul figurilor, absența expresivității și pasul către moarte schițat de cei reprezentați.



Foto 1. Faraonul Mikerinos și soția, ilustrare a canonului iconografic egiptean: stereotipie, imobilism, lipsă expresivitate, raport 2 X 10 X 6, *apud W.Gardner*.

În ce privește canoanele stabilite prin observarea naturii de către Policlet (1:7) și discipolul său Lisip (1:7 ½) acestea aveau să stabilească etalonul de reprezentare tridimensională la fel cum în arhitectura ordinelor clasice, secțiunea de aur avea să stabilească raportul de echilibru între parte și întreg (modulul). Artă practică de aceștia, o artă antropocentristă a așezat omul în mediul natural, anatomia umană fiind etalon și pentru arhitectură, prin perfecțiune. Contrapostul dintre principiile formale devine normă de sugestie a mișcării, principiu ce guvernează arta indiferent de stil prin dinamica ce se conturează prin atitudinea de repaus. Acest principiu reapare în faza stilistică a goticului, mișcarea animând compozițiile în plan vertical, dar și relaționarea statuilor de pe fațadele catedralelor cu privitorul, invitat să participe la ascensiunea divină.

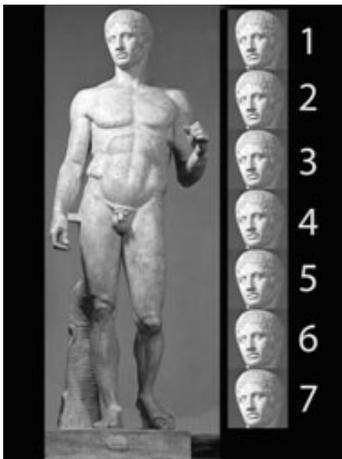


Foto 2. Canonul lui Policlet, sec.V. d.Chr.  
 apud <https://www.google/search?=&canon+of+policlet&tbm=isch&cs>

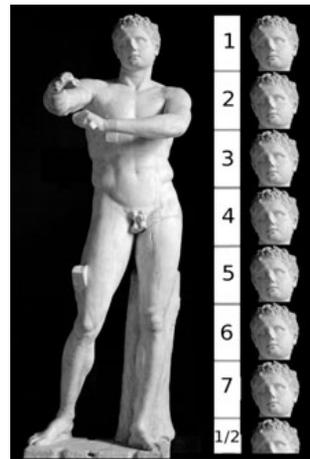


Foto 3. Canonul lui Lisip,  
 apud <https://www.google/search?=&canon+of+lisip&tbm=isch&cs>

Artele evului mediu deși desemnate ca barbare în bibliografia de specialitate ce debutează în renașterea italiană, au fost reevaluate și rolul acestora de continuator al tradițiilor antichității a fost consacrat. Secolul care s-a dovedit liantul dintre ev mediu și antichitate din punct de vedere stilistic a fost cel care se suprapune perioadei de refacere a Imperiului Roman din timpul lui Carol cel Mare, respectiv secolul VIII, continuând și în etapa ottoniană, sec. IX, conturând valențele stilului pre-roman. Cum stilul romanic este continuatorul artei romane, de la care împrumută și denumirea, în evoluția sculpturii romanice, pandant al arhitecturii sesizăm câteva dintre principiile definitorii ale fazei clasice din care își trage influențele. Sculptura se adaptează caracterului utilitar al arhitecturii, ornamentica copiază motivele consacrate (clasice) la care adaugă influența nordului prin aportul migratorilor ce au excelat în acest domeniu în perioada migrațiilor ce a întrerupt antichitatea clasică și a precedat evul mediu.

Ilustrând un imaginar eshatologic, repertoriul figurativ al sculpturii romanice este încărcat de semnificații specifice mediului monahal unde se desfășoară, având totodată rolul didactic, moralizator necesar în ilustrarea dogmei pentru cei ce nu erau instruiți, canoanele iconografice fiind unitare mai ales la bisericile sedii ale centrelor de pelerinaj.

În opoziție cu biserica parohială din mediul rural, catedrala gotică era în concepția arhitectului Viollet-le-Duc construită la scară umană, ilustrând teoretic conceptul prefigurată de filosoful grec al antichității Protagoras: „omul măsoara tuturor lucrurilor<sup>6</sup>. Omul evului mediu frumos contempla lumea organizată după principii divine în interiorul catedralelor, punți de legătură cu divinul ordonate după principii de echilibru și raționament al formelor în spațiu.

Viața formelor descătușate sau reglate de canoane reprezintă un subiect inepuizabil de cercetare din perspectiva istoricului de artă. Exemplele furnizate oferă o incursiune în această lume fizică normată diferit a cărei unitate stilistică a fost subliniată prin evidențierea diversității.



Foto 4. Canonul romanice al sculpturii: imobilism, frontalitate, disproporție anatomică, *apud W. Gardner*



Foto 5. Canonul iconografic gotic: contrapost, naturalism, debutul formelor serpentine, *apud W. Gardner*.

<sup>6</sup> K. Fidler, *op.cit.*, p. 52.



Foto 6. Portalul Regal, faada catedralei din Chartres, Frana (șantierul școală al sculpturii gotice), *apud. W. Gardner.*

### **Bibliografie**

- Focillon H., *Viața formelor*, Ed. Meridiane, București, 1977.  
Focillon H., *Arta sculptorilor romanici*, Ed. Meridiane, București, 1989.  
Gardner W., *Art through the Ages*, New York, 1967.  
Fiedler K., *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1993.  
Riegl A., *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Ed. Meridiane, București, 1998.  
Wittkower R., *Sculptura*, Ed. Meridiane, București, 1980.



Muzică și teatru

---

Music and Theatre

Ioana Mia IUGA  
(Universitatea de Vest din  
Timișoara)

## Giacomo Puccini – ctitor al operei veriste și promotor al noilor exigențe estetico-stilistice izvorâte din drama wagneriană

**Abstract:** (Giacomo Puccini – Founder of the Verist Opera and Promoter of the New Aesthetic and Stylistic Exigencies Emerging from Wagnerian Drama) The verist opera, whose important representative, the Italian composer Giacomo Puccini was to break the ties with the traditional Italian opera, was born at the beginning of the 20th century, during the ascending of the verist current in literature. The echoes of the Wagnerian drama can be found both in the construction of the infinite melody and the libretto by the use of some new methods such as the endecasillabo, the development and the veridical rendering of a dramatic reality.

**Keywords:** verismo, opera, Wagnerian drama, composer, libretto.

**Rezumat.** Giacomo Puccini – ctitor al operei veriste și promotor al noilor exigențe estetico – stilistice izvorâte din drama wagneriană. La început de secol XX, în plină ascensiune a curentului verist în literatură, ia naștere opera veristă, al cărei reprezentant de seamă, compozitorul italian Giacomo Puccini, va rupe legăturile tradiționale cu opera italiană. În noul său stil componistic se vor regăsi ecourile dramei wagneriene, atât în construcția melodiei infinite, cât și în cea a libretului, prin folosirea unor noi procedee, cum ar fi endecasillabo, în dezvoltarea și redarea veridică a unei realități dramatice.

**Cuvinte-cheie:** verism, opera, drama wagneriana, compozitor, libret.

Contextul istoric, social și economic care s-a conturat la sfârșitul secolului al XIX-lea a făcut posibilă apariția unei diversități de concepții estetice în artă, literatură și, mai ales, în muzică, care va cunoaște noi valențe stilistice.

Una dintre tendințele în muzică este aceea de a prezenta omul „care-și cântă propriile sale trăiri și aspirații” (Pascu și Boțocan 2003, 475). Apar noi modalități de limbaj, oglindite mai cu seamă în creația de operă, a cărei muzică va face să răsună un filon realist pe scenele lirice din întreaga Europă. În timp ce unii compozitori erau preocupați să construiască o artă națională, alții doreau să făurească „o muzică a omului de pretutindeni, independentă de apartenența etnică. Era o muzică a omului apăsător de grijile și dramele sale (*ibidem*).”

*Verismul*<sup>1</sup>, acest nou curent muzical apărut la cumpăna dintre secolul al XIX-lea și al XX-lea, are un diapazon de manifestare extrem de divers, mergând de la forma primară impusă de *Cavaleria rusticana* a lui Mascagni (1890) la o formă mai diluată a stilului, precum în *L'amico Fritz* (1891), *Silvano* (1895)

<sup>1</sup> Echivalent al realismului critic sau al naturalismului, termenul de *verism* provine de la cuvântul italian *vero* „adevăr”, fiind folosit pentru prima dată de Luigi Capuana, în lucrarea sa *Studi sulla letteratura contemporanea* (Milano, 1879). Douăzeci de ani mai târziu, termenul de *verism* va înlocui în totalitate noțiunea de naturalism în definiția și teoria noului curent, pe care Capuana o va expune în lucrarea *Gli ismi contemporanei* (Catania, 1898).

și *Zanetto* (1896), ce poartă semnătura lui G. Puccini și ale căror reverberații le regăsim în *Tilda* de Fr. Cilea, *Mala vita* de U. Giordano și *Pagliacci* a lui R. Leoncavallo, toate fiind date 1892.

Acești compozitori au căutat încă din 1860 să dea semnale de repudiere a operei italiene tradiționale. În consecință, au conturat trasee creatoare noi, sperând ca prin reformarea limbajului muzical să aducă cu sine și succesul acesteia, în confruntarea lor cu tendințele semnalate în muzica europeană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (v. Iliuț 1997, 88). Interesant este faptul că în procesul de internaționalizare a culturii italiene a existat, chiar în momentul fazei sale decadente, un proces de implementare a curentului verist, care a fost întâlnit în contexte culturale îndepărtate de spiritul tipic italian, cum ar fi, de pildă, cel francez. Eleganța și lirismul rafinat al afectelor întâlnite în muzica lui Charles Gounod, Jules Massenet și A. Thomas se împletește într-o manieră armonioasă cu realismul în cazul operei *Carmen* de George Bizet (1875). Acest lucru a fost posibil prin asimilarea soluțiilor muzicale și dramatice, ca și a problemelor de promovare a teatrului muzical în speță.

În același timp, ultima jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă pentru opera și drama muzicală italiană un moment de cotitură, ce implică și anumite poziționări pro și contra vis-a-vis de drama muzicală wagneriană și necesitatea preluării unor soluții de construcție muzicală oferite de aceasta și care, în consecință, ar putea oferi o certă sursă de inspirație pentru noua operă italiană (v. Bernardoni 2005, 30). Există mai multe premise care sunt luate în calcul de generația acestei perioade. Una se referă la promovarea și susținerea unui spirit național în beneficiul unui discurs muzical-epic latino-mediteranean, ca o alternativă la cel nord-germanic, stăpânit covârșitor de personajele mitologice. A doua premisă se leagă de provocarea remodelării conturilor motivice și prin redimensionarea contribuției elementului simfonic în cadrul noului discurs motivic-epic. A treia premisă e conectată cu grija compozitorilor italieni de a nu deveni simpli epigoni ai marelui Wagner. În acest sens, ei au luptat pentru o redimensionare a muzicii de operă italiene utilizând doar acele mijloace de implementare ale unor reminescente leitmotivice.

La nivelul simbolic-ideatic, cu opera sa *I Medici* (1893), a cărei acțiune e plasată în Florența renașcentistă în timpul conspirației nebunilor, Leoncavallo experimentează un proiect de coagulare a unei noi forme italiene autentice a limbajului liric-epic. Animat de un spirit patriotic pronunțat și de o dorință de a expune o retorică filosofică elevată, toate acestea își au izvorul în realitatea imediată.

Fapt neobișnuit în epocă, după ce a terminat de tradus în limba italiană ediția revizuită a operei *Die Meistersinger* a lui Richard Wagner, Puccini a început lucrul la propria-i creație, *Manon Lescaut* (1893), apelând la celebrul acord tristanian, precum și la reminescente dramatice ale operei wagneriene, cu scopul de a pune mai bine în valoare dragostea adevărată a doi tineri amanți (întregul duet între Manon și Des Grieux din actul II, spre exemplu, amintește de *Tristan și Isolde*), în contrast cu pasiunea ridicolă arcadiană a secolului al XVIII-lea a bătrânului Geronte.

Într-un mod similar, în *La Boheme* de R. Leoncavallo (1897) armonii variate și motive de inspirație wagneriană sunt utilizate de compozitor în colorarea expresivă a solitudinii, a situațiilor maladive și chiar funebre. Aceste soluții preluate din drama

wagneriană contrastează puternic cu spiritul juvenil al personajelor operi și cu expresia muzicală ce include citate din *Les Huguenots* (1836) a lui Meyerbeer, la acea vreme intens programat de teatrele italiene, precum și cu pastșa rossiniană întâlnită în *Cantata lui Schounard (La Boheme)*.

În această privință i s-au reproșat lui Leoncavallo maniera scriiturii din *La Boheme*, care nu dă dovadă de o receptare consolidată a elementelor wagneriene<sup>2</sup>, tocmai în anii de tranziție între cele două secole: XIX și XX, mai ales când exista o tendință de confruntare între provocarea impresionistă a operi *Pelleas et Melisande* a lui Claude Debussy<sup>3</sup> și protoexpresionismul lui R. Strauss, combinat cu întâlnirea târzie a tradiției „grand opera” de sorginte rusă și de filiație franceză, cum este opera *Boris Gordunov* a lui Musorski.<sup>4</sup>

Pe de altă parte, putem observa, la sfârșit de secol XIX, apariția unor curente retrospective și a unor curente care țin să motiveze arhetipurile genului de operă. Alberto Franchetti concepe al său *Cristoforo Columb* (1892), asemeni unei opere balet „all’italiana” folosind un subiect istoric și prelucrându-l conform canoanelor *grand operei* pariziene ale începutului de secol XIX.

În aceeași manieră își gândește și Verdi opera sa de maturitate *Falstaff* (1893), ce reprezintă printre altele o înflorire a comediei muzicale revolute, a comicului, prin resuscitarea genului buf al cărui model ideal l-a reprezentat creația de gen a secolului al XVIII-lea. Actul II din *La Bohème* de Puccini este o pagină de virtuozitate și de dinamism comic brilliant. Prin colaborarea la opera *Le Maschere – Măștile* (1901), Mascagni și libretistul Luigi Illica au consolidat un proiect ambițios și totodată neobișnuit (el nu s-a bucurat de un succes artistic binemeritat), al cărui scop a fost prezentarea *commediei dell’arte* ca nimic altceva decât a unei forme de artă dramatică ce s-a dorit să fie în același timp „umană și adevărată” (Bernardoni 2005, 31). Personajul ce-l întrușipează pe Michounet în *Adriana Lecouvreur* de Fr. Cilea (1902), luat *ad litteram*, este pandantul *Bărbierului* lui Rossini, acest lucru derivând din umorul caracteristic al personajului și aplicarea sa spre evenimentele de natură comică.

Tradiția italiană este într-un proces de regenerare și de epurare a binecunoscutelor clișee ce țin de producția națională de operă în ideea evoluției sale explicite spre o lume cosmopolită, ce stăpânește climatul internațional specific, stimulat în egală măsură și de traseele comerciale trasate de editurile omnipotente milaneze (*Ricordi* și *Sonzogno*), ca și aderarea la un nou cosmopolitanism a subiectelor operelor, care trebuie să conțină determinări istorice și ambientale, spre a impune o anume plauzibilitate și realism.

Pentru Puccini, acest lucru a însemnat translația efectivă a ambientului într-o atmosferă muzicală ce, conform crezului componistic al lui Puccini, însemna un aspect creator de o importanță fundamentală și în acest sens el a acordat operelor sale o intensitate specială prin apelarea la anumite subiecte exotice în care relația dintre muzică și ambientul actelor este asigurată de „culoarea locală”. Astfel, în *Madama Butterfly* melodiile japoneze se combină în mod neobișnuit și contrastant cu imnul Americii de Nord, în *La fanciulla del West* el integrează spiritului tonal-funcțional

<sup>2</sup> Critica muzicală făcea referință la momentele de elaborare densă leitmotivică, aspect similar întâlnit și în operele lui Antonio Smareglia.

<sup>3</sup> Premiera a avut loc la opera *La Scala* din Milano în 1908.

<sup>4</sup> Operă reprezentată tot la celebrul teatru liric italian *La Scala* din Milano în 1909.

europene rezonanțele melodiilor *Zumi* de sorginte indiană, iar în *Turandot* apelează la clișee muzicale autentice chineze. De asemenea, compozitorul mai apelează la principiul activ al modernizării limbajului muzical favorizând, de pildă, utilizarea pedalelor lungi, a disonanțelor nerezolvate, a ostinato-urilor armonice și pasajelor, bitonale, care într-un fel sau altul contrastează în expresiile sale caleidopocice cu solul fertil al muzicii italiene ce caracterizează și stilul puccinian, ca expresie a unui diatonism esențial vizând stabilitatea centrilor tonali și chiar supremația melodiei în sine.

Pornind și de la considerente de ordin tematic și stilistic ce apar și în cazul operei comice a sfârșitului de secol XIX, populate uneori și de reverberațiile antice și exotice, se poate remarca faptul că acest gen cunoaște în interiorul său relaționări dinamice cu tradiția, ceea ce a făcut posibilă deschiderea unui drum către un anume spirit dialectic. Aceasta înseamnă, pe de o parte, că opera este privită ca un bun colectiv, un tezaur la a cărui norme și tradiții au participat toți compozitorii, interpreții și însuși publicul italian, iar pe de altă parte, că opera este văzută și ca un proiect de cercetare în care aventura intelectuală individuală este potențată de scopul declarat al primenirii acesteia.

În termeni generali, are loc o evaluare a plusurilor și minusurilor acestui gen care se situează deasupra modelelor metrice și lirice, în sensul eliminării periodizării dramatice și melodice caracteristice operelor de tradiție ale secolului al XIX-lea, pentru a face loc unei noi sintaxe muzicale non-periodizante, dar mai degrabă ancorate în solul ideatic ce favorizează fragmentele lirice și momentele de lirism în sine. Din această perspectivă se observă la tandemul Verdi – Boito o manieră de dezvoltare a libretului ce cultivă binecunoscutul *endecasillabo* (un vers de unsprezece silabe), întâlnit în *Aida*, sau o anume experimentare a formelor poetico-metrice în opera *Falstaff*.

Acest procedeu, consacrat de Verdi și Boito, a servit ca model pentru *Salome*<sup>5</sup> a lui Richard Strauss, care la rândul său a fost capabil să dezvolte și să consolideze noi standarde prozodice. Opera *Guglielmo Ratcliff* (terminată în 1895), care se bazează pe versiunea italiană a lui Alessandrei Maffei a textului lui Heine, oferă un exemplu timpuriu a așa-numitei *Literaturoper*, aceasta fiind compusă pe un text scris original pentru o lucrare mai degrabă literară decât dramatică și care *ab initio* poate fi considerată antioperistică, pornind din perspectivă narativă de la folosirea emblematică a neritmicii *endecasillabi* în cadrul libretului. Puccini însuși nu și-a ascuns vreodată preferința pentru folosirea unei game metrice extrem de variate și extinse (apelează astfel la *endecasillabi neritmic* și la așa-numitul *settenari* – șapte silabe pe vers –, care apar frecvent în cadrul recitativului); pe de altă parte, el arată o certă indiferență față de canoanele versificației lirice ritmate cu forme închise. În al doilea rând, privind creația pucciniană la nivel mai general, procesul dinamic care vizează împlinirea așteptărilor publicului intră încă o dată într-o fază de relativ echilibru (Bernardoni 2005, 32).

În eforturile menținerii unei balanțe formal-expresive a melodramei tradiționale și a satisfacerii gustului pentru complexitatea elaborării intrigilor acțiunii, dimensiunea muzicală se plasează pe o poziție secundară în comparație cu discursul dramatic propriu-zis. Astfel, este favorizată adoptarea în ambianța expresiei muzical-lirice a unui arsenal de procedee subordonate modelelor literare și teatrale burgheze, cu o marcată înclinație pentru tipurile de intrigă bazate pe convenționalisme narrative derivate din

<sup>5</sup> Premiera a avut loc în 1906 în Italia, în limba italiană.

nuvela populară. Edificatoare în acest sens ar fi operele *Andrea Chernier*, *Adraiana Lecovreur* și *Siberia* sau piese de teatru de o complexitate sporită, așa cum sunt *Fedora* și *La Tosca* de Victorien Sardou.

Privită dintr-o perspectivă pur teatrală, *Tosca* (1900) lui Puccini ne oferă o combinație impresionantă de elemente; excese pasionale, o dramatică evadare, teatru în teatru, tortura, tentativa de viol și crimă drept consecință a acesteia: momentul unei execuții de către plutonul închisorii Sant Angelo în cadrul scenic, sinuciderea eroinei principale și ca un moment de apogeu al discursului dramatic, elemente ceremoniale și spectaculare într-o Romă barocă, evocarea unui asfințit pastoral la începutul actului III, împletit cu rezonanțe vocale rustice. Marele merit a lui Puccini constă în tratarea subiectului său într-o multitudine de ipostaze care se articulează magistral datorită abilităților geniale ale compozitorului de „a vedea” întregul discurs dramatic și din punctul de vedere al coerenței literare, investigând în detaliu personajele sale, în dorința de a reliefa erotismul turbulent al cuplului de îndrăgostiți Tosca și Cavaradossi, ca și monstruoșitatea inumană a lui Scarpia, căreia cele trei acorduri placate auzite la începutul operei (motivul lui Scarpia) caracterizează fără dubiu și fără nevoia de a apela la elaborări ulterioare temperamentul sadic demonic al acestui personaj central al operei.

De la opera *La Fanciula del West* la *Turandot*, Puccini arată o preocupare specială pentru crizele melodramei sec. XIX, demonstrând în aceste ultime opusuri o evoluție a rafinamentului mijloacelor muzicale și a unei diversificări și îmbogățiri a subiectelor dramatice pe care le rezervă acestora în ceea ce privește scriitura vocală. El depășește nivelul belcanto-ului italian, care în general se reduce la o serie de idei melodice fragmentate, pigmentate cu pasaje de virtuozitate. Această nouă abordare pucciniană a vocalității se recomandă ca fiind fundamentală atât pentru *La Fanciula del West*, cât și pentru *Mantaua* (1918), două opere care demonstrează o deschidere cu corespondențe în utilizarea combinațiilor timbrale și a sonorităților de anvergură simfonică a discursului orchestral și, pe de altă parte, sugestivitatea particulară a discursului armonic.

Stilul operetei prezent în *La rondine* (1917), ce conține între altele o expresie a utilizării funcționale a anumitor tipuri de muzică: muzica de dans, inclusiv valsul. Dar evaluând genurile lirice din punct de vedere istoric, vom constata, la o privire retrospectivă, că tocmai acest demers a stat la baza construirii tripticului ce poate fi descris prin cele trei opere într-un act care o compun, ca un compendium. Manierist al tuturor tendințelor observate în dramaturgia muzicală a ultimilor 20 de ani: de la stilul realist al lui Gaud Guignol în *Il Tabaro* (o reluare a unui subiect tipic verist al anilor 1890) la explorarea sentimentală a unei situații dramatice care o are în centrul ei pe eroina principală din *Suor Angelica* (considerată a fi un perfect exemplu de manieră pucciniană) până la recuperarea și revitalizarea dimensiunii comice în *Gianni Schicchi*, care – spre deosebire de celelalte versiuni ale compozitorilor contemporani lui, de reactualizare a manierei buffo a secolului XVIII în operă –, oferă un model de comedie ce respectă condiția de *buffo revival* (*buffo rinascimento*) plantat în solul perceptibil al unui idiom muzical-literar modern, care antrenează în consecință o abordare scenică la fel de actualizantă.

Prin *Turandot* (1926), compozitorul oferă posibilitatea primenirii genului tradițional de operă prin mijloace ce vizează lumea miturilor și a istoriei. Puccini

exploarează o serie de mijloace compoziționale, în măsura în care el se confruntă la rândul său cu stiluri și tendințe ale creației moderne.

*Il Tabaro*, spre exemplu, conține sonorități orchestrale impresioniste (Debussy) și disonanțe pline de asperități datorate muzicii lui Richard Strauss (în scena tensionată a întâlnirii celor doi amănți) și chiar citate din muzica lui Stravinski – valsul.

*Suor Angelica* oferă tipare arhaizante (aluzii la muzica *organum*, la sonoritățile *a cappella* a cântării corale, inflexiuni modale), care sunt solicitate și corelate cu rigorile acțiunii scenice ce conțin momente liturgice religioase.

Opera *Turandot* a creației pucciniene revizuieste și reformează schemele formale ale melodramei sec. XIX prin prezența tipurilor convenționale de arii și duete cu o formulă meticuloasă de recuperare a unor procedee arhaice conjugate cu fragmente stilistice atipice, implementând eșantioane extrapolate dintr-o bază a unui exotism muzical arhaic, ca element capabil să regenereze formele și structurile operei de tradiție vest-europeană, pe de o parte, iar pe de altă parte, prin utilizarea intervalelor disonante și a aglomerărilor armonice. Forma melodiei trebuie să fie o consecință a unui anumit tip de trăire și de patos, reprezentând dimensiunea caracteristică autentică a stilului puccinian.

Prin intermediul acestor procedee muzicale contrastele și opozițiile dintre protagoniștii operei cunosc un proces gradual de umanizare în direcția corectă a revelației adevărului scenic: aparițiile simbolice ale răsăritului și asfințitului, a soarelui și lunii, cruzimea lui Turandot și sacrificiul lui Liú, eșecul prințului de Persia și succesul prințului necunoscut – Calaff, trupul înghețat al prințesei iluminat de glacialitatea lunară și de mâinile arzând cu care Calaff o cuprinde în momentul îmbrățișării lor, asemenea mariajului dintre moarte și dragoste.

Odată cu teatrul puccinian putem observa apariția graduală a unor fisuri în logica și modalitatea de identificare psihologică a momentelor și personajelor ce alcătuiesc acțiunea dramatică, ba, mai mult, el devine fundamental pentru un tip de dramaturgie care continuă să se recomande, în cheie romantică, drept modalitate de evocare a unei psihologii de un realism eclatant.

În procesul de elaborare a operei *Turandot* muzicologia modernă constată un proces clar de distanțare a compozitorului față de evenimentele și situațiile acțiunii, mergând chiar până la o antipatie față de personajele sale (aspect întâlnit de altfel și în *Il Tabaro*), în care partitura vocală repartizată prințesei Turandot ilustrează un personaj abstract, rece și impersonal pe durata întregului act I. Se poate spune că ea reprezintă o prezență distinctă, unică în repertoriul puccinian prin statutul ei de ființă umană lipsită de afecte și dorință de comunicare. *Turandot* este ultima operă italiană care și-a câștigat un loc binemeritat în repertoriul internațional de gen. Este o lucrare care se situează la granița operei de tradiție italiene (care în calitate de fenomen compozițional era declarat mort, continuând să trăiască magnific pentru melomani în formele și genurile repertoriului liric) și a genului de operă, ca o categorie alienantă (care se străduiește să trăiască în pofida indiferenței unui segment de public în general, lipsită fiind de aprecierea partizanilor asimilării operei cu anumite genuri literare).

În concluzie, *verismul* și-a găsit o nouă întruchipare cu un plus de forță sugestivă în muzica de operă, ale cărui librete erau construite într-o manieră capabilă să dezvolte dramatismul subiectelor prin tensiunile și incisivitățile scenice susținute și amplificate

prin aportul însemnat al muzicii, cu toate mijloacele de expresie de care dispune (melodie, ritm, armonie, dinamică, agogică, orchestrație etc.). Adepții verismului în muzică nu se vor rupe total de tradiția operei italiene, mergând în paralel cu aceasta și împletind-o cu noile exigențe compoziționale. Astfel, ariile simetrice nu sunt înlăturate complet din schema noilor opere. Așa după cum putem observa în operele pucciniene, la care am recurs în această lucrare, ariile de acest tip devin mai rare, fiind înlocuite în anumite momente cu un arioso bazat pe fluctuațiile armonice, recurgându-se chiar la melodia continuă wagneriană, mai liberă în curgerea sa de pachetul armonic ce o însoțește. Acest lucru a fost remarcat și de ilustrul muzicolog și pedagog român George Pascu, care a rezumat genial trăsăturile noii opere, numindu-l pe Giacomo Puccini cel dintâi pilon al acestei ctitorii al începutului de secol XX: „Împletirea dintre mlădierea arioso-ului verist și armoniile mereu în mișcare a fost unul dintre motivele pentru care italienii au acceptat în aceste opere să renunțe la melodiile încântătoare sau la artificiile de bel canto, care au caracterizat de veacuri opera italiană. Nu numai ritmurile și formulele melodice sunt la ei generatoare de leitmotive, ci și flexiunile armonice sau chiar microstructurile, în care cuvântul principal îl are armonia. Pe lângă armoniile și micile momente dezvoltătoare, o paletă timbrală, ingenios combinată, marea forță expresivă, care a făcut din cei trei piloni ai verismului italian: G. Puccini, R. Leoncavallo, P. Mascagni, autori reprezentativi ai epocii de la răscrucea secolelor (Pascu și Boțocan 2003, 476).”

### Bibliografie

- Iliuț, Vasile. 1997. *De la Wagner la contemporani*. Volumul III. *Muzica secolului al XX-lea*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.
- Pascu, George, Boțocan, Melania. 2003. *Carte de istorie a muzicii*. Vol. II. Iași: Editura Vasiliana '98.
- Bernardoni, Virgilio. 2005. *Puccini and the dissolution of the Italian tradition*, in \*\*\**The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Edited by Mervin Cooke. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sadie, Stanley (ed.). 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. London: Macmillan/ New York: Grove.
- Sadie, Stanley, Macy, Laura (eds.). 2006. *The Grove Book of Operas (2nd ed.)*. Oxford: Oxford University Press.

## Liat FARRIS TWAINA | Utilizarea instrumentelor teatrale (Teatro Ebreo, Israel) în folosul comunității

**Abstract: (The Usage of Theatrical Dramatic Tools in the Service of the Community, as Active Participants)** In my presentation I would present the “community theater” in Israel. Which takes place in Informal frameworks in the community: Community centers, hospitals, special needs population, and more. Community Theater is used in order to empower individuals, and groups, It develops the social skills and the community spirit of those who participate. It stimulates social change by encouraging the participants to identify issues of concerns in their own life, with common ground, and with the guidance of the professional director the actors would than translate the topics they have raised in to active dramatic play, written by the group and by the director. The emphasis is on teamwork and on the process rather than the outcome. Another example for using theater tools to enhance social, and inter personal skills, is at the theater department’s work in side state schools, including preparation for matriculation exams. I will also present some info from my thesis, regarding the effects of using theater tools inside school in order to help children that suffer from loneliness to enhance their social skills.

**Keywords:** community theater, educational theater, social welfare, motivation, social abilities

**Rezumat:** Această lucrare descrie diferitele utilizări ale teatrului ca instrument de motivare socială, concentrându-se pe munca care se desfășoară în cadrul organizațiilor sociale și educaționale, cum ar fi centrele comunitare și sistemul educațional. În această lucrare sunt prezentate diferite exemple și cazuri care demonstrează valoarea socială și personală a teatrului comunitar și educațional, prin experiența unui director de teatru comunitar și profesor de teatru. De asemenea, sunt descrise diferitele etape utilizate pentru înființarea unui teatru comunitar în Israel, cum ar fi înființarea unui teatru comunitar, alocarea participanților, formarea grupului și multe altele, evidențiind caracteristicile activității teatrului comunitar așa cum este el în Israel. Lucrarea descrie, de asemenea, efectele utilizării instrumentelor teatrale în cadrul unui program de intervenție în școala gimnazială, cu un grup mic de participanți. Scopul principal al acestui studiu a fost acela de a îmbunătăți abilitățile sociale ale unui grup de elevi cu handicap social, utilizând metode din teatru. Intervenția s-a desfășurat sub forma unui atelier de lucru. Parametrii examinați au fost atitudinile negative față de colegii de grup, atitudinile pozitive față de colegii de grup, sentimentele de singurătate emoțională și socială, empatia, inițiativa, colaborarea și auto-controlul. Analiza a demonstrat o îmbunătățire semnificativă la o parte dintre acești parametri.

**Cuvinte-cheie:** teatru comunitar, teatru educațional, bunăstare socială, motivare, abilități sociale

### Scrisoare către cititor

Când aveam 9 ani, părinții mei s-au mutat în alt oraș. Tranziția m-a forțat să îmi schimb școala și mediul social. De la un copil foarte sociabil în clasă, m-am trezit în situația de a lupta pentru locul meu în societate și, la fel ca mulți alți copii, a trebuit să trec printr-o perioadă de izolare socială care, la vremea aceea, a fost foarte dureroasă pentru mine.

Am fost salvată însă de un rol pe care l-am primit într-un spectacol de teatru organizat la școală, moment în care abilitățile mele dramatice au ieșit la lumină și, treptat, colegii mei au început să mă aprecieze mai mult, deschizându-mi, în același timp, o oportunitate socială.

În continuare, mi-am continuat drumul în teatru la un liceu renumit de artă teatrală și de acolo la Departamentul de teatru al Universității din Tel-Aviv, unde există un extraordinar departament numit „Teatrul comunitar”.

În articolul următor voi face o analiză a caracteristicilor unice ale teatrului comunitar din Israel și a contribuției sale la bunăstarea populației.

## Introducere

În Israel, teatrul în folosul comunității este integrat ca program academic interdisciplinar în diferite departamente ale universităților.

În acest articol voi împărtăși propria experiență cu privire la mijloacele prin care educația culturală din Israel utilizează instrumentele teatrale în folosul comunității. Acesta nu este un instrument terapeutic distinct, ci mai degrabă un instrument social care urmărește să contribuie la bunăstarea oamenilor și a societății.

Fiecare persoană simte nevoia să aparțină unui grup căruia să simtă că îi aparține, în care să se simtă iubit, la care să contribuie și de pe urma căruia să aibă beneficii. Oamenii sunt ființe sociale. Ei se străduiesc să dobândească un sentiment de apartenență (Adler, 1958) Conform lui Abraham Maslow, o persoană are o ierarhie a nevoilor, iar nevoia de apartenență este o nevoie psihologică importantă, ce se situează înaintea oricărei alte nevoi psihologice (Hasidim, 2005).

Hubbard (2001) a declarat că teatrul comunitar descrie ce se întâmplă atunci când grupuri de oameni strâns uniți dramatizează poveștile care le definesc comunitățile. Teatrul bazat pe comunitate diferă de formele tradiționale de dramă folclorică prin aceea că are, de obicei, ca scop principal o manifestare responsabilizatoare și terapeutică explicită. Dramele bazate pe evenimente din comunitate au o caracteristică comună, aceea că sunt produse de și pentru o anumită comunitate și prezintă evenimente din acea comunitate. În plus, terapia prin artă poate elimina diferențele de limbă și cultură (Roth-Yaniv, Maayan și Hazes, 1999).

În această lucrare voi pune accentul pe teatrul comunitar, așa cum este el în Israel. Voi vorbi, de asemenea, despre modul în care școlile din Israel utilizează instrumentele teatrale în cadrul programelor lor de consiliere.

## Teatrul comunitar în Israel

Teatrul comunitar în Israel este o profesie interdisciplinară care utilizează concepte din teatru, asistență socială și educație pentru a înțelege și a integra mai bine oamenii în societate.

Teatrul comunitar își desfășoară activitatea în cadre obișnuite din cadrul comunității, incluzând, dar fără a se limita la: centre comunitare, spitale, populația cu nevoi speciale, penitenciare, grupuri de persoane cu sindrom Down, femei care suferă din cauza violenței domestice, adolescenți, centre de protecție pentru adolescenți, grupuri de vârstnici și unul foarte special pentru mine, grupurile de palestinieni și israelieni, concentrându-se asupra apropierii celor două părți. În Teatrul comunitar, accentul este pus pe munca de echipă și proces, mai degrabă decât pe rezultat. Procesul emoțional și social prin care trec participanții reprezintă factorul cel mai important al acestei lucrări.

Teatrul comunitar este utilizat pentru a mobiliza indivizii și grupurile să își dezvolte abilitățile sociale. Atunci când este utilizat în discuțiile de grup, teatrul comunitar stimulează schimbarea socială prin încurajarea participanților să identifice problemele care îi îngrijorează în viață și pe cele pe care le au în comun cu ceilalți. Sub îndrumarea directorilor profesioniști, actorii participanți pot transla subiectele pe care le-au adus în discuție într-o piesă de teatru activă, scrisă de grup și de director. Prin urmare, teatrul comunitar ajută la dezvoltarea abilităților sociale și a spiritului comunitar a celor care participă.

## **Etapele înființării teatrelor comunitare în Israel**

### **Centrele comunitare în Israel**

În Israel există centre comunitare peste tot în țară, iar aceste centre oferă activități extrașcolare pentru copii, precum și ateliere de lucru și activități sociale pentru adulți și vârstnici. În multe cazuri, aceste centre comunitare acționează ca o zonă socială sigură în care cetățenii acestei comunități pot sta.

### **Înființarea unui teatru comunitar**

Crearea unui teatru comunitar presupune luarea în considerare a câtorva variabile.

Mai întâi trebuie alcătuit un grup de oameni cu aceleași caracteristici sau nevoi. Acest lucru este important pentru a permite comunității să se dezvolte și să comunice utilizând coduri culturale similare.

După luarea deciziei de a înființa un teatru comunitar, este important să se aleagă forma de conducere. În mod normal, aceasta este exercitată la început de directorul teatrului comunitar, singur sau împreună cu un asistent social și posibil cu un lider comunitar, de exemplu un director cultural al comunității sau un angajat în domeniul educației din sistemul penitenciar.

### **Alocarea participanților**

Această etapă este pregătită, de obicei, în colaborare cu un oficial al comunității care este implicat în activitățile teatrale și sociale. Implicarea oficialilor comunității permite abordarea nevoilor specifice ale comunității. De exemplu, dacă grupul este dedicat adolescenților, directorul teatrului poate dezvolta un plan care să atragă tinerii și să viziteze școlile pentru a discuta implicarea acestora în teatrul comunitar. Dacă teatrul este adresat femeilor abuzate, organizatorul poate fi șeful centrului pentru femeile care suferă din cauza violenței sau un asistent social implicat. Dacă teatrul comunitar este adresat grupurile socio-economice inferioare, organizatorul poate fi șeful unui centru social comunitar.

### **Formarea grupului**

Această etapă este realizată din două faze:

- (1) Faza activă și mai vizibilă învață participanții limbajul teatral și diferite metode și tehnici de joc. O modalitate bună de a obține rezultate este prin jocurile, exerciții de improvizație, jocuri care se concentrează pe modul în care se construiește un personaj, cum se formează relațiile între personaje și alte exerciții. Aceste

tehnică, utile în teatrul comunitar, sunt aceleași tehnici care sunt folosite în studiile repertoriului actorilor de teatru.

- (2) Faza de consolidare a grupului. Această fază se realizează prin jocuri concepute să ajute participanții să învețe și, în același timp, să se obțină beneficii sociale și distracție. Unele dintre activitățile efectuate în această fază pot include crearea unor modalități de dezvoltare a încrederii, prin utilizarea jocurilor încrederii, dezvoltarea interacțiunii sociale prin activități teatrale distractive și sărbătorirea micilor evenimente împreună, printre alte activități creative.

### **Faza de extragere a materialului**

Din experiența mea, această fază este una foarte importantă și delicată, întrucât membrii grupului își exprimă propriile experiențe prin diferite instrumente teatrale și dramatice. Directorul trebuie să dea dovadă de sensibilitate socială, deoarece în această fază membrii grupului intră în contact cu propriile povești și le împărtășesc cu ceilalți membri ai grupului. Din aceste materiale actorii vor scrie o piesă de teatru sub îndrumarea directorului teatrului. Acesta trebuie să aibă cunoștințe academice și experiență teatrală pentru a scrie o piesă de teatru bazată pe experiența de viață a membrilor teatrului.

### **Repetițiile și punerea în scenă**

Teatrul comunitar este o formă de teatru alternativ, precum și o organizație non-profit. Prin urmare, acesta se bucură de libertatea alegerilor artistice, printre acestea dărâmare a unor concepții referitoare la ceea ce se numește „Al patrulea perete”, adică stilul de teatru realist. Directorul teatrului poate prezenta actorilor posibilitățile de acceptare a publicului în diferite moduri creative, de exemplu: piesa se poate desfășura în mijlocul publicului în loc să fie prezentată în fața acestuia. Posibilitățile creative de interacțiune cu publicul sunt multiple și pot dezvolta o conexiune senzațională între actori și public.

După ce s-a scris piesa, încep repetițiile. Acestea includ învățarea textelor, construirea personajelor, a relațiilor dintre personaje, acordând atenție mișcării pe scenă și tuturor detaliilor teatrale, tehnice și de punere în scenă necesare pentru realizarea producției.

Faza finală va fi prezentarea efectivă a piesei în fața sau în mijlocul publicului.

În cadrul pregătirii spectacolului vor avea loc mai multe repetiții pentru a pregăti și permite grupului să obțină cele mai bune performanțe.

Spectacolul în sine va aduce grupului un plus de stimulare personală și socială. Deseori, piesa de teatru se va termina cu un dialog între actori și public, oferind publicului posibilitatea de a pune întrebări, sporind astfel efectul emoțional de ambele părți. O astfel de interacțiune este extrem de valoroasă atât pentru actori, cât și pentru public. Această comunicare mutuală actor/public poate crea o legătură emoțională și intelectuală care crește simțul comunității printre participanți.

După spectacol, grupul se va întâlni, de obicei, pentru a discuta procesele individuale și de grup prin care au trecut cu toții. Aceste discuții vor include gânduri reflectivă și împărtășirea emoțiilor. Această discuție post-producție este importantă,

fiind un fel de final sau concluzie a întregului proces de producție.

### **Finanțarea procesului**

Proiectul poate să fie finanțat de diferite departamente guvernamentale. Printre aceste agenții se pot număra Ministerul Muncii, al Afacerilor Sociale, precum și administrațiile locale și diferite organisme care au legătură cu natura grupului sau sponsori privați.

### **Experiența personală, câteva exemple**

În secțiunea următoare vor fi prezentate trei studii de caz în care am fost personal implicată în calitate de director al teatrului comunitar și profesor. Două dintre acestea se referă la grupurile de adolescenți într-un context teatral și unul la un grup de teatru comunitar de adulți.

Conform lui Erickson (1987), principala preocupare în adolescență este căutarea identității. Bols (1979) a inventat termenul de „procesul celei de a doua individualități” care se referă la adolescență. Bollas (2015) se referă la conceptul de „scădere temporară a ego-ului” care însoțește procesul de căutare a identității și a doua individualitate. Adolescentul se detașează tot mai mult de susținerea ego-ului oferită de părinți, care devine din ce în ce mai puțin disponibilă pentru el. Scăderea ego-ului este exprimată în moduri care par a fi comportamente copilărești – o scădere a abilității de comunicare verbală, convergență, accese de furie etc. Adolescentul își consolidează relația cu grupul de prieteni, atenuând astfel sentimentele de vinovăție și anxietate care apar ca urmare a distanțării de părinții săi, experimentând roluri fără caracter obligatoriu și formându-și personalitatea proprie și pe cea sexuală.

Un exemplu de calitate unice pe care un teatru comunitar le poate aduce adolescentelor, în ceea ce privește sarcinile adolescenței, pot fi văzute în grupul pe care l-am condus într-un cartier cu potențial socio-economic scăzut. Participanții erau opt fete cu vârste între 14 și 16 ani. Printre acestea se afla și Shani, o tânără care suferea de un fel de paralizie din naștere. Shani putea să meargă, cu toate că picioarele și stilul său de mers erau afectate de boala ei și păreau nefirești. Această fată de 14 ani se simțea suficient de confortabil să danseze pe scenă, în aplauzele publicului. Acesta este un exemplu de motivare pe care participanții o pot primi din partea grupului. Shani a devenit un membru valoros al grupului, atunci când celelalte fete au acceptat-o cu tot cu dizabilitatea de care suferea. Și ele erau dovada faptului că și ea se acceptase pe ea însăși. În acel moment ea a devenit un model despre felul în care o adolescentă își acceptă corpul și pe ea însăși, chiar și atunci când nu totul este perfect.

Un alt exemplu pe care l-am întâlnit nu provine direct din teatrul comunitar clasic, ci din teatrul educațional, care se desfășura în școala gimnazială; în același timp a fost influențat de spiritul teatrului comunitar. Am predat cursuri de teatru într-un cartier cu potențial socio-economic foarte scăzut. Programul a fost integrat în școală ca parte a curriculumului educațional. Copiii erau foarte entuziasmați să participe la program. Am lucrat la o piesă despre un copil care este dat în plasament la o familie. Voiam ca toți copiii să fie motivați. Așadar, în loc să există un singur rol principal, am alocat fiecărui grup de copii câte o scenă anume. Astfel, au fost trei sau patru copii care au

jucat același rol. Toată lumea s-a simțit bine, deoarece toate părțile erau cumva egale.

Metoda le-a oferit copiilor un sentiment de conexiune, de competență, egalitate și echitate. Aceștia au fost foarte implicați nu doar în producție, ci au și interacționat unii cu alții. Fiecare grup, după ce și-a terminat partea, a devenit o echipă tehnică pentru alt grup de participanți. Astfel, toți s-au susținut reciproc. La mijlocul piesei, o parte a decorului a căzut. Unii dintre elevi s-au simțit atât de implicați, încât au sprijinit decorul pentru toți ceilalți. A fost o experiență extraordinară pentru toți cei implicați.

În alt orașel am lucrat cu un grup de adulți. Moshe era un măturător, David era un gunoier, Olga era o mamă singură, Hana servea ceai la serviciu, iar ceilalți participanți proveneau din medii asemănătoare. Cu acest grup de teatru comunitar am avut o seară de dialoguri și monologuri din cei mai mari scriitori de piese de teatru din lume. Grupul avea o conexiune socială atât de puternică, încât a rezistat mulți ani.

### **Planificarea, implementarea și evaluarea unui program de abilități sociale prin intermediul teatrului**

În această secțiune a articolului meu voi prezenta și unele informații din teza mea, referitoare la efectele utilizării instrumentelor teatrale în școli pentru a ajuta copiii care suferă de singurătate, ca modalitate de îmbunătățire a abilităților lor sociale.

Lucrarea descrie și analizează un program de intervenție într-un grup mic, utilizând metode extrase din teatru. Intervenția a avut loc sub forma unui atelier de lucru. Scopul principal al acestui studiu era îmbunătățirea abilităților sociale ale grupului de elevi cu handicap social. Grupul era alcătuit din șase elevi cu handicap social și șapte elevi cu abilități sociale definite. Scopul secundar al lucrării era evaluarea eficienței intervenției la toți participanții. Al treilea scop al intervenției era evaluarea atelierului de lucru pentru a-l îmbunătăți. O abordare holistică a ajutat la planificarea și dezvoltarea proceselor grupului în timpul intervenției în grup. Această abordare sugera faptul că întâlnirea într-un mediu social și instruirea privind abilitățile sociale în timpul sesiunii au avut un impact pozitiv asupra abilităților de interacțiune socială.

Studiul de caz s-a desfășurat într-un liceu, în cadrul unei școli de șase ani din Sharon, Israel. Interacțiunea a avut loc în a doua jumătate a anului școlar. Programul a cuprins șase sesiuni, câte o sesiune pe săptămână, fiecare sesiune având o oră.

Impactul interacțiunii a fost verificat prin chestionare care au fost împărțite înainte și după intervenție. Prin aceste chestionare s-au verificat abilitățile cognitive, emoționale și comportamentale ale participanților la atelierul de lucru.

Au fost examinați următorii parametri: atitudinile negative față de colegii de grup, atitudinile pozitive față de colegii de grup, sentimentul de singurătate emoțională și cel de singurătate socială, empatia, inițiativa, colaborarea și auto-controlul. Feedback-ul participanților, un interviu cu dirigintele clasei și notițele cercetătorilor (un instrument care a documentat procesul de intervenție) au constituit instrumente de evaluare suplimentare.

S-a descoperit că intervenția și-a atins doar parțial scopul. În sub-grupul elevilor cu abilități sociale puternice, schimbările pozitive au fost identificate în: atitudinile pozitive față de colegii de grup, singurătatea și colaborarea socială. În sub-grupul elevilor cu abilități sociale slabe, schimbările pozitive importante au fost identificate în inițiativă

și colaborare. Conform notițelor cercetătorului și din feedback-ul participanților a rezultat faptul că participanții aveau o nevoie puternică să facă parte dintr-un grup restrâns din școală. Mai mult, aceștia au demonstrat nevoia de a avea pe cineva care să îi asculte. Din feedback-ul lor s-a constatat că atelierul de lucru a răspuns acestei nevoi a lor. S-a făcut recomandarea de a se studia programe de intervenție suplimentare care sunt destinate doar unui grup de copii și elevi care au un handicap social.

În urma recomandării pentru un program îmbunătățit, au fost discutate diferite subiecte, printre care: începerea unor planuri școlare de intervenție privind abilitățile sociale cât mai devreme posibil, evitarea sentimentelor de singurătate socială în copilăria timpurie.

În concluzie, teatrul comunitar este un mijloc foarte puternic de încurajare a individului, a comunității și a individului în cadrul comunității. Utilizarea în școli a mijloacelor teatrale pentru motivare și învățare are, de asemenea, o valoare semnificativă pentru elevi, atât din punct de vedere emoțional, cât și social.

## Bibliografie

- Adler, A. 1958. *You and your life*. Tel Aviv: The Alfred Adler Institute.
- Blos, P. 1979. „Second individuation process”. In *The Adolescent passage: developmental issues*. pp. 141-170. New York: International Press.
- Boulas, c. 2015. *The Transforming Object*, in: Levi, A (ed.), Boulas’s Reader. Chapters 1, 39-63. Tolat sefarim.
- Erickson, E. H. a. 1987. *Identity: Youth and Crisis*. Tel Aviv: Sifriat Poalim.
- Farris-Twaina Liat, “Planning, Implementation and Evaluation of a Social Skills Program Using Drama”, (L. 2007) Master Thesis, University of Tel-Aviv, Israel.
- Hasidim, Y. 2005. *Human resources management from a Jewish angle, to place Maslow on the head – Part II. Human Resources*, 211, 47-44.
- Hubbard, Robert. 2001. “Drama and Life Writing.” *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*; Volume 1 A-K. Ed Margarette Jolly. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. 285-287.
- Yaniv R., Maayan S., Y., and Hazan, A. 1999. „The first aspects of a tripartite meeting: art, culture and therapy, art therapy in the Druze sector in Israel”. In: *Issues in Education, in particular*, 14, 1, 105-114.

Lavinius NIKOLAJEVIC  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Folclorul românesc în zona Banatului Istoric

**Abstract: (Romanian Folklore in Historical Banat District)** The Banat area that remains beyond the border of Romania has raised the interest of a large number of researchers who have undertaken multiple actions of collecting and classifying musical categories. The first researcher dealing with Romanian folklore beyond the border was Béla Bartók, who between 1908-1918 collected more than 3500 songs from the former Timis-Torontal administrative region, reaching in 1912 in villages such as Alibunar, Vladimirovaț, Seleus, Uzdin from where it collects over 90 musical pieces. After the studies on the folklore in the Banat Serbian region, the presence of the final cadence, which in the majority of cases is found on the second level (Banat's cadence), was observed at the bottom of the way, proving the similarity with the Romanian folklore specific to the Banat region.

**Keywords:** folklore, Serbian Banat, musical categories, banat cadence, Béla Bartók

**Rezumat.** Zona Banatului rămasă dincolo de granița României a stârnit interesul unui număr mare de cercetători care au întreprins multiple acțiuni de culegere și clasificare a categoriilor muzicale. Primul cercetător care s-a ocupat de folclorul românesc dincolo de graniță a fost Béla Bartók, care între anii 1908-1918 a cules peste 3500 de melodii din fosta regiune administrativă Timiș-Torontal, ajungând în anul 1912 în localități ca Alibunar, Vladimirovaț, Seleuș, Uzdin de unde culege peste 90 de piese muzicale. În urma studiilor întreprinse asupra folclorului din zona Banatului Sârbesc s-a observat prezența cadenței finale, care în majoritatea cazurilor se găsește pe treapta a doua (cadența bănățeană) de la baza modului, dovedind asemănarea cu folclorul românesc specific zonei Banatului.

**Cuvinte-cheie:** folclor, Banat Sârbesc, categorii folclorice, cadența bănățeană, Béla Bartók

### 1. Cadrul istoric

Înainte de a vorbi despre muzica românilor din Banatul Istoric (Sârbesc) trebuie să dăm o atenție deosebită istoriei, *largo sensu*, pentru a putea înțelege cât mai bine istoria obiceiurilor și a muzicii românilor de pe acest teritoriu. Sunt relativ puțini cercetători români și sârbi care s-au ocupat cu studierea trecutului românilor din Banatul Istoric.

Banatul este cunoscut prin trecutul său istoric și etnic foarte furtunos, în primul rând datorită poziției sale geografice deoarece aflându-se în Câmpia Panonică a fost populat din cele mai îndepărtate timpuri și până în prezent. Datorită fertilității Câmpiei Panonice a fost expus în nenumărate rânduri atacurilor diverselor popoare migratoare. Totodată, Banatul a suferit mai multe colonizări devenind un mozaic etnic.

Odată cu terminarea Primului Război Mondial și crearea noilor granițe în Europa, Banatul a fost împărțit între trei țări: România, Regatul Sârbilor, Croaților și Slovenilor și Ungaria. Începând din anul 1918 și până în zilele de astăzi românii din partea sârbească a Banatului luptă pentru păstrarea elementelor culturii naționale. O mare problemă este reprezentată de natalitatea scăzută și migrațiile masive în străinătate și la oraș.

Deși există o diferență numerică între românii din Banat și cei din Timoc, primii sunt mai bine organizați, în acest fel identitatea națională fiind mai bine conservată. Când vorbim despre identitatea națională nu trebuie uitat să menționăm faptul că românii din Banat față de cei din Timoc au o comunitate mult mai bine organizată datorită drepturilor de a avea biserici și școli în limba română. Trebuie amintit că există peste patruzeci de localități cu populație românească, în cele mai multe dintre sate, românii fiind majoritari față de restul națiunilor conviețuitoare. La început, Biserica, iar mai apoi activitatea muzical-folclorică de amatori din cadrul societăților cultural-artistice au ajutat românii să-și poată păstra limba, alături de celelalte elemente definitorii pentru identitatea națională.

Unele localități din partea Banatului Sârbesc sunt atestate documentar încă din secolele XIV-XV și anume: Marcovăț, Grebenaț, Voivodinț, Coștei, Iablanca, Sălcița, Jamul Mic. La începutul secolului al XVIII-lea mai exact după anul 1716 și eliberarea de sub Imperiul Otoman au migrat un număr de circa 13.000 de români din Oltenia, majoritatea stabilindu-se pe actualul teritoriu al Banatului românesc și doar o mică parte pe teritoriul Banatului sârbesc, aceste trei localități populate de românii veniți din Oltenia fiind Straja, Satu Nou și Sân Mihai. Pe lângă aceste trei localități, un număr mult mai mare îl constituie localitățile care au fost populate de români veniți din Ardeal (Torac, Ovcea, Ecica, etc.). Românii sosiți din Ardeal, Oltenia și Banat alături de cei băștinași vor ajunge în contact cu alte popoare care au venit mai târziu pe acest teritoriu și anume: germani, maghiari, sârbi, slovaci, rusini, rromi etc, ceea ce va duce la cumulara noilor experiențe.

## **2. Dezvoltarea și manifestarea cultural-artistică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea**

În ceea ce privește viața cultural-artistică, românii din Banat și-au arătat interesul de a nu rămâne în urmă față de realizările culturale ale mediului în care trăiau laolaltă cu reprezentanții celorlalte popoare și naționalități. Astfel, aceștia și-au constituit o bogată tradiție. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în satele locuite de români se deschid biblioteci și săli de citire, iau ființă coruri vocale, tarafuri și orchestre de muzică populară iar mai târziu și fanfare. Încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, Curtea vieneză a luat măsuri în privința acordării sprijinului dezvoltării culturale.

În Banatul Sârbesc au fost înființate coruri bisericești, în mai multe sate începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Primul cor bărbătesc al românilor din Banatul Sârbesc s-a înființat în 1869 la Coștei, după care urmează corul bărbătesc de la Marcovăț în anul 1871, cel de la Vlaicovăț în anul 1875 și la Voivodinț în 1885. Aceste coruri organizau spectacole de sărbători, compuse din cântece și jocuri românești. În cadrul acestor manifestări cultural-artistice, pe lângă cor s-a prezentat publicului echipa de dansatori cu „Bătuta” și „Călușerul”, dansuri nelipsite până în prezent de la spectacolele românilor din Banatul Sârbesc. De la începutul secolului al XX-lea începe construirea căminelor culturale pentru repetițiile și concertele ce urmau să se desfășoare.

### 3. Elemente specifice ale muzicii românilor din Banatul Sârbesc

Zona Banatului rămasă dincolo de granița României a stârnit interesul unui număr mare de cercetători care au întreprins multiple acțiuni de culegere și clasificare a categoriilor muzicale. Toate aceste studii efectuate au demonstrat că Banatul sârbesc reprezintă un templu al menținerii valorilor naționale, dorință realizată prin ambiția omului de rând de a-și păstra identitatea.

Primul cercetător care s-a ocupat de folclorul românesc dincolo de graniță a fost Béla Bartók. Între anii 1908-1918, acesta a cules peste 3500 de melodii din fosta regiune administrativă Timiș-Torontal, ajungând în anul 1912 în localități ca Alibunar, Vladimirovaș, Seleuș, Uzdin, de unde culege peste 90 de piese muzicale. Materialul selectat conține mai multe categorii folclorice ca: doine, balade, colinde, dansuri, jocuri, cântece propriu-zise.

Alt cercetător de seamă a fost Constantin Brăiloiu, care în anul 1955 a poposit în Banatul Sârbesc pentru a observa asemănările dintre repertoriul muzical al întregului Banat. Părintele folcloristicii contemporane, așa cum era numit, a cules din Deliblata, Vladimirovaș și Torac un număr de 109 melodii folclorice.

Dintre românii din Serbia s-a remarcat Trandafir Jurjovan, fost redactor muzical al postului de radio Novi Sad, care a înregistrat un număr impresionant de 2043 de piese muzicale.

Alți folcloriști și etnomuzicologi care au acordat atenție fenomenului muzical românesc din Serbia au fost: Nicolae Lighezan, Tiberiu Alexandru, Constantin Palade, Emilia Comișel.

#### 3.1 Categoriile muzicale întâlnite în folclorul românilor din Banatul sârbesc

Prin munca de teren întreprinsă până în zilele noastre, s-a observat un repertoriu vast cu diferite tipuri de creații folclorice, dintre care cele mai frecvente au fost cântecele propriu-zise, doinele și piesele de dans. În urma cercetărilor s-au găsit și categorii specifice zonei, cum ar fi piese din repertoriul funebru, nupțial, balade sau cântece propriu-zise. Dintre categoriile pe cale de dispariție se pot enumera: creațiile din repertoriul copiilor, cântecul de leagăn, colindul, bocetul etc. Deosebit de interesante și specifice zonei sunt cântecele de grăniceri (în perioada Imperiului Austro-Ungar) și cântecele de recrutare (în timpul Primului Război Mondial).

#### 3.2 Ornamentația în muzica românilor din Banatul Sârbesc

Ornamentația reprezintă un fenomen pe care creația muzicală îl are în sine. Față de muzica cultă, ce în mare măsură îngreudește acest spirit improvizatoric, muzica de factură folclorică îi dă o mare libertate, dar într-un context estetic specific zonei de proveniență.

Nume mari de cercetători, precum Constantin Brăiloiu și Béla Bartók, vorbesc despre tendința unor interpreți de muzică folclorică de a nu repeta niciodată o anumită frază muzicală. Acest fenomen se poate întâmpla instinctiv, dar de multe ori poate fi și dorit. Concluzia acestor mari cercetători asupra folclorului bănățean este că amploarea melismatică pe care o au unele cântece este de o dată mai recentă. Constantin Brăiloiu constată anumite aspecte ale cântecului tradițional bănățean: predominanța pasajelor simple și multiple; relația de secundă mare ascendentă dintre principalele sunete

cadențiale (la cezură și la final), care creează o anumită ambiguitate raportată la sistemul sonor de referință (subton-treapta I sau treapta I-treapta II-a - cadența bănățeană cu forma sa specifică de armonizare).

#### **4. Tarafuri și orchestre de muzică populară specifice Banatului Sârbesc**

În viața culturală a românilor de pe acest teritoriu un segment important îl reprezintă tarafurile și mai apoi orchestrele de muzică populară care au luat naștere din aceste tarafuri. La început, tarafurile erau alcătuite din vioară, violă, contrabas și țambal. Tarafurile aveau ca principală activitate participarea la evenimente familiale, precum nunțile și botezurile, mai apoi fiind prezente la serbări și manifestări cultural-artistice în localitatea din care erau sau uneori și în afara lor. Tarafurile bănățene au cultivat și păstrat muzica populară românească sub toate aspectele ei, în ciuda multiplelor influențe.

În perioada interbelică cel mai apreciat taraf din zona de pustă era taraful lui Durain, iar în zona de codru se remarcă taraful Buligonii. Denumirea tarafului Buligonii vine de la numele de familie al celor cinci membri ai componenților săi. Acest taraf a dominat prin muzică zona de la Bega și până la Dunăre, cutreierând sat după sat. Uneori membrii tarafului călătoreau două-trei zile cu trăsura sau pe jos pentru a ajunge la destinație. Melodiile create și culese de acest taraf s-au transmis pe cale orală de la tată la fiu și de la bunic la nepot.

În zona de pustă a Banatului Istoric se remarcă taraful lui Durain, acest taraf purtând numele lui Ion Durain, totodată acesta fiind primul muzician de etnie română care a înregistrat un disc pentru producția muzicală americană Columbia Phonograph Company din New York. Ion Durain este născut în anul 1876 la Seleuș, în tainele muzicii fiind introdus de către învățătorul Ilie Bojin din Seleuș. Ion Durain frecventează diferite cursuri de muzică la Biserica Albă, Vârșeț, Oravița și mai apoi la Lugoj, unde obține și diploma.

Sub influența unor contacte cu marile ansambluri din România, în satele românești de pe teritoriul Banatului Sârbesc se vor consolida pe la mijlocul secolului al XX-lea mai multe orchestre de muzică populară românească, în această perioadă ajungându-se la cristalizarea câtorva orchestre de muzică populară remarcabile și amintim aici câteva orchestre din localitățile românești precum Begheiți (Torac), Ovcea, Mesici și Uzdin. Nucleul acestor orchestre își găsește proveniența în fostele tarafuri sătești. Prima orchestră de coarde este înființată în anul 1949 la Vârșeț în cadrul societății Culturale „Petru Albu”, această orchestră avându-l ca dirijor pe Sever Bunda. Orchestra era formată din paisprezece instrumentiști.

De remarcat este meritul orchestrei „Doina” din Uzdin și a muzicienilor săi pentru ideea de a iniția ”Festivalul cântecului popular din Voivodina”, care ia naștere în anul 1959 la Uzdin și care se desfășoară fără întreruperi de la înființare, anul acesta ajungând la ediția a 57-a, fiind totodată cel mai vechi festival de pe întreg teritoriul Republicii Serbia.

O contribuție aparte la dezvoltarea muzicii populare din Banatul Sârbesc o reprezintă și Orchestra Populară de Coarde a Postului de Radio Novi Sad, înființată în

toamna anului 1949. Odată cu înființarea Orchestrei Radio și a Festivalului de Muzică și Folclor din Voivodina sporește și numărul soliștilor vocali și instrumentiști, fiind descoperiți fie la audițiile organizate de redacția muzicală, fie în evoluția lor pe scena festivalului sau a diferitelor manifestări artistice locale. Aportul Marelui Festival de Muzică și Folclor din Voivodina, cât și al Orchestrei Postului de Radio Novi Sad s-a evidențiat prin îmbunătățirea calității artistice și, totodată, prin scoaterea la iveală a unui valoros fond de cântece inedite din bogata comoară folclorică a satelor bănățene.

#### 4.1 Fanfara și rolul său pe teritoriul Banatului Istoric

Dacă în satele de pustă erau reprezentative tarafurile și orchestrele de coarde, în zona de codru se remarcă fanfarele. Așa se face că numeroși tineri care cântau în fanfară la clarinet sau saxofon încep să-și alcătuiască formații instrumentale. Specificul acestor orchestre este faptul că, pe lângă viori, linia melodică era cântată de suflători (clarinet, taragot, saxofon). În zona de pustă fanfarele au fost înlocuite de către orchestrele de muzică populară, însă în zona de codru fanfarele se păstrează până în zilele noastre, făcând parte din societățile culturale, alături de orchestra de muzică populară și de secția de dansatori.

Fanfarele au avut un rol pozitiv de emancipare a tinerilor din satele românești. Rolul fanfarelor nu era numai de a cânta, ci și de a-i îndruma pe tinerii de la sate, devenind și un centru educativ în formarea personalității și acumularea cunoștințelor generale. Majoritatea membrilor fanfarelor făceau parte și din orchestra de muzică populară a căminului cultural, în acea perioadă fiind o mândrie să faci parte dintr-o fanfară.

Majoritatea fanfarelor din Banat și-au început activitatea în perioada interbelică, excepție făcând fanfara din Coștei, înființată în anul 1910. Acest fenomen e caracteristic pentru întreg teritoriul Banatului, și nu doar pentru Banatul Sârbesc. Apariția fanfarelor în mod tot mai intensificat se produce în anii de după 1922 în Banatul sârbesc datorită influenței puternice a mișcării muzicale din Banatul românesc. Astfel, în anul 1922 ia ființă Asociația Corurilor și Fanfarelor Române din Banat. În perioada interbelică o mare importanță este deținută de organizarea concursurilor de teorie muzicală și dirijat pentru amatorii corurilor și fanfarelor bănățene de pe teritoriul României, având un rol decisiv în formarea fanfarelor calificate pentru societățile muzicale. În acest timp, dirijorii fanfarelor din perioada interbelică sunt instruiți pentru a putea îndeplini această funcție, contribuind în acest fel la formarea și dezvoltarea fanfarelor sătești la un nivel artistic ridicat.

După anul 1922 în Banatul Istoric se înființează 23 de fanfare, aproape fiecare localitate românească având câte una. Fanfarele prind rădăcini adânci, păstrate până în zilele de azi în zona de codru de pe lângă Vârșeț și în jurul localității Alibunar. Pe lângă hora satului, aceste fanfare luau parte și la alte manifestări cultural-artistice, ducând faima cântecului românesc până pe liniile frontului. Perioada predominantă a fanfarelor în viața cultural-artistică a românilor din Banatul sârbesc a fost perioada care a succedat lupta de Eliberare a Iugoslaviei, impunându-se în mod special fanfara „Turturica” din Mesici. După acest model, în perioada postbelică s-au organizat și reînființat fanfare în majoritatea satelor românești, excepție făcând satele din zona de pustă a Banatului sârbesc, unde fanfarele au rămas doar într-o fază de experiment (Ecica, Torac, Sărcia și Uzdin).

## 5. Concluzii

Dacă din punct de vedere al construcțiilor sonore și al sistemelor ritmice nu există diferențe semnificative între muzica din Banatul Românesc și cea din Banatul Sârbesc, o caracteristică specifică a ambelor o constituie cadența finală, deseori pe treapta a doua de la baza modului său. În ceea ce privește categoriile folclorice, predomină cântecul propriu-zis și cântecele de dans, Banatul Istoric având și câteva creații specifice zonei: melodii ale repertoriului nupțial, funebru, balade sau alte cântece propriu-zise. Populația română din Banatul Istoric a avut permanent obligația să lupte pentru păstrarea valorilor culturale, aflându-se într-un câmp de confluență al diverselor culturi, obiceiuri și tradiții, fenomenul muzical susținând dorința de unitate și cugetare comună.

## Bibliografie

- Alexandru, Tiberiu. 1958. *Béla Bartók despre folclorul românesc*. București: Editura Muzicală.
- Bartók, Béla. 1937. *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*. Adunate și traduse de C. Brăiloiu: București.
- Boldureanu, Ioan Viorel. 2003. *Cultura populară bănățeană*. Timișoara: Editura Mirton.
- Cocișiu, Ilarion. 1966. *Cântece populare românești*. București: Editura Muzicală.
- Comișel, Emilia. 1967. *Folclor muzical*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Comișel, Emilia. 1986. *Studii de etnomuzicologie*. București: Editura Muzicală.
- Costin, Lucian. [s.a.]. *Balada bănățeană. Studii asupra folclorului bănățean*. Tipografia Craiova.
- Jurma, Gheorghe. 1984. *Descoperirea Banatului*. Reșița: Editura Timpul.
- Lelea, Ion. 1995. *Categorii funcționale tematice și structurale ale folclorului iugoslav și românesc*. Novi Sad: Editura S.L.R.
- Mârza, Traian. 1966. *Cadențele modale finale în cântecul popular românesc*. București: Editura Muzicală.
- Ocolișan Baba, Ileana. 2013. *Lexiconul soliștilor vocali și instrumentiști ai postului de radio Novi Sad*. Panciova: Editura Libertatea.
- Popi, Gligor. 1993. *Românii din Banatul sârbesc*. București: Editura Fundației Culturale Române.
- Roșu, Costa. 1990. *Frumoasele festivaluri*. Panciova: Editura Libertatea.
- Ursu, Nicolae. 1983. *Folclor muzical bănățean*. București: Editura Muzicală.

Patricia-Jana-Maria  
PRUNARU-RUZSICKA  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Jocuri, sărbători și spectacole în timpul lui Titus Maccius Plautus și Carlo Goldoni

**Abstract: (Representations, Festivals and Performances in Titus Maccius Plautus and Carlo Goldoni's Time)** In this paper I want to present the Romanian people's preference for representations, festivities and performances. The idea of representations appeared since the ancient times in Romans, but these were religious ceremonies dedicated to gods. The most frequent occasions of entertainment could be found in *ludi Romani* or *ludi Magni*. The noun *ludus* denominates representations with official and religious features or funeral ceremonies. During the representations there were: wagon rides, nautical fights, gladiator and animal fights. In *ludi Megalenses* there were also stage plays. The Romanians displayed a particular attraction for everything that was visual, namely everything that was a show. In the third century before Christ the first stage plays appeared and the most appreciated ones were the comedies. The dramatic poet, Plaut, uses his characters inspired from the popular farces. These are in a continuous movement and they engage the public through actions building an authentic "show in a show". The same exuberant atmosphere is found in Carlo Goldoni plays. The difference consists in the fact that anciently the games and popular performances were the base of the stage plays, while Goldoni wrote some plays for carnival shows. In Venice, the carnival performance allowed anybody to participate due to the masks. The dramatist continues the comedy, which is a testimony of Latin tradition consistency in the Italian literature, namely we find the same farces and satires like in the plautian's comedy. The two dramatists appeared on the universal theatre scene presenting well defined characters and themes inspired from real life, according to Erasmus's principle that *the world is a comedy*.

**Keywords:** representation, festivity, performance, theatre, comedy

**Rezumat:** În lucrarea de față îmi propun să prezint preferința poporului roman pentru jocuri, serbări și spectacole. Ideea de jocuri a existat la romani din cele mai vechi timpuri, dar acestea erau ceremonii religioase consacrate zeilor. Cele mai frecvente ocazii de distracție le găseau în *ludi Romani* sau *ludi Magni*. Substantivul *ludus* denumește jocuri cu caracter oficial, religios, sau ceremonii funerare. În timpul jocurilor se desfășurau curse de care, bălăii navale, lupte de gladiatori și cu animale. În cadrul *ludi Megalenses* aveau loc și reprezentații teatrale. Poporul roman manifesta o atracție deosebită pentru tot ce era vizual, adică tot ce era spectacol. În secolul al III-lea î. Hr. au apărut primele piese de teatru, iar cele mai apreciate au fost comedii. Poet dramatic, Plaut, folosește personajele inspirate din farsele populare. Acestea sunt în continuă mișcare și antrenează prin intervenții publicul formând un adevărat „spectacol în spectacol”. Aceeași atmosferă de exuberanță se regăsește în piesele lui Carlo Goldoni. Diferența constă în faptul că în antichitate jocurile și spectacolele populare stau la baza pieselor de teatru, pe când Goldoni a scris unele piese pentru serbările din carnaval. În Veneția, spectacolul carnavalesc îngăduia oricui să participe datorită măștilor. Dramaturgul continuă comedia, ceea ce este o mărturie a continuității tradiției latine în literatura italiană, adică regăsim aceleași farse și satire ca și în comedia plautină. Cei doi dramaturgi au apărut pe scena teatrului universal prezentând personaje bine caracterizate și teme luate din viața reală, conform principiului lui Erasmus că „lumea e o comedie”.

**Cuvinte-cheie:** joc, serbare, spectacol, teatru, comedie.

Poporul roman a avut o preferință deosebită pentru jocuri, serbări și spectacole. O parte din timpul liber, romanii îl petreceau practicând numeroase jocuri de abilitate sau pentru menținerea condiției fizice. Tinerii se întâlneau pe Câmpul lui Marte pentru a efectua exerciții sportive în vederea antrenamentelor militare sau participau la serbări religioase cu ocazia diferitelor evenimente. O bibliografie bogată reflectă aceste manifestări. Poet dramatic, Plaut folosește personajele inspirate din farsele populare. Acestea, aflate în continuă mișcare, antrenează prin intervenții publicul, formând un adevărat „spectacol în spectacol”. Aceeași atmosferă de exuberanță se regăsește, peste veacuri, în piesele lui Carlo Goldoni. Spectacolele și carnavalurile ce se desfășurau în Veneția secolului al XVIII-lea sunt amplu înfățișate în piesele dramaturgului Carlo Goldoni.

Amândoi comediografii concep lumea ca o imensă scenă de teatru pe care oamenii își joacă fiecare rolul lor. Ideea existentă în antichitate, că scena vieții devine *theatrum mundi* apare mai târziu în operele marilor dramaturgi și scriitori: Lope de Vega, Calderon de la Barca, Shakespeare care îmbină tema vieții ca spectacol cu vârstele omului, Erasmus va afirma că „lumea e o comedie” (*Elogiul nebuniei*), La Bruyère spune că „lumea va rămâne neschimbată: același teatru și aceleași decoruri, numai actorii vor fi alții” (*Caractere*), iar Eminescu în *Glossa* pune problema cum îți joci rolul, căci totul e trecător: „Privitor ca la teatru/Tu în lume să te-nchipui/ Joace unul și pe patru/ Totuși tu ghici-vei chipul...”. În consolidarea lui, poporul roman s-a axat pe patru tipuri de relații esențiale: relația cu zeii, relația dintre oamenii comunității și relațiile cu provinciile învecinate, deci „statul roman s-a construit pe patru piloni: religia, familia, sistemul juridic și armata” (Negrescu 2015, 17).

În istoria acestui popor, în decursul formării sale, s-au observat unele contraste: în perioada de început, cetățenii erau practici, rezistenți la condițiile aspre de viață, formați în spiritul respectului față de normele morale și sociale ale statului, dar mai târziu, au fost învățați de „Cezarii tiranici să se mulțumească cu pâine și jocuri” (Dan 1979, 12). În ceea ce privește relația cu zeii, atitudinea cetățeanului a suferit unele schimbări, pentru că manifestările timpurii au avut un puternic caracter sacru, care cu timpul s-a estompat. Obiceiurile de la începutul comunității romane arătau că agricultura era îndeletnicirea de bază a populației. Fiecare familie avea un zeu protector al casei. Istoricul Eugen Cizek afirmă că în religia romană existau numeroase puteri divine (*numina*), și fiecare bărbat avea un *genius*, iar femeile o *iuno*, adică niște forțe supraumane personale care dispăreau odată cu persoana respectivă. Zeii care apărau interiorul casei și camera se numeau penanți (de unde și expresia franceză *regagner ses Penates*, adică a se întoarce la penanții săi, în ideea de a se întoarce acasă) și *larii* zeii exteriorului și ai răspântiilor, zeii morților, *manii*, care „se întorceau o dată pe an printre cei vii.” (Cizek 2003, 37). Acești zei îi ajutau, sau puneau piedici în calea muncii păstorilor și agricultorilor, sau îi călăuzeau pe membrii familiei în momentele importante ale vieții: nașterea și copilăria, căsătoria sau moartea. Riturile, cuvintele, cântările care făceau parte din religia casnică alcătuiau o proprietate sacră, pe care familia nu o împărtășea cu nimeni, iar organizatorul serbării era *pater familias*. Țăranul roman se ruga doar pentru nevoile practice cotidiene. El nu avea o imagine a acestor *numina*. Rugăciunea era o invocare însoțită de trei libații prin care gustau și apoi vărsau lapte sau vin „pe un altar din turf (brazdă din iarbă)” (Cary 2008, 54), sau se ofereau

turte sau animale sacrificate. Cultul public era condus de „corporații sau de sacerdoți permanenți, de pontifi care nu erau preoți, ci un fel de administratori ai cultului; iar cheltuielile sacrificiilor erau asigurate o parte din donații, o parte din amenzi.” (Mommsen 1987, 109). Religia familiei, la fel ca cea a cetății se desfășura în fața unui altar unde ardea un foc sacru întreținut de soție pentru familie și de Vestale pentru cetate. Momentele importante din viața omului presupuneau ceremonialuri specifice conduse de spirite și divinități. Asupra noului-născut veghea nouă *numina*, care îl ajutau în primele activități: „să scâncească, să vorbească, să mănânce și să bea...” (Eliade 1991, 108). Ceremonia religioasă a căsătoriei se desfășura sub auspiciile divinităților Tellus, simbolizând pământul și fertilitatea lui, identificat mai târziu cu Gaia, apoi cu Ceres și Iunona, care proteja legământul conjugal. Ritualul solemn presupune sacrificii și ocolirea căminului, iar formula rostită care consacra căsătoria era: *Ubi tu Gaius, ego Gaia*. (Negrescu 2015, 34).

Invocarea spiritelor celor decedați avea loc în cadrul a două sărbători: *Parentalia* care avea loc în luna februarie, în timpul căreia morții se întorceau pe pământ și a doua sărbătoare „Lemuria” se desfășura în zilele de 9, 11 și 12 mai, când morții treceau pe la casele lor. Ca să nu răpească pe nimeni dintre cei vii, *pater familias* rostea de nouă ori formula „Mă răscumpăr pe mine și pe ai mei, cu bobul acesta.” (Eliade 1991, 110).

Ideea de jocuri a existat la romani, din cele mai vechi timpuri, dar acestea erau „ceremonii religioase menite să distreze zeii, cu un ritual stabilit până în cele mai mici detalii” (Grimal 2000, 17). În perioada timpurie, religia romană era un amestec între atitudinea practică de înțelegere pe bază de concesi reciprocă, specifică țăranelor italic și caracterul lui realist, în care nu se observă emoții și sentimente. Istoricul Theodor Mommsen arată că termenul de *religio* (străin grecilor) indică „acțiunea de a lega” (Mommsen 1987, 33), adică a face legătura (*religare*) între zei și oameni. În raportul dintre oameni și zei, chiar și atunci când aceștia devin antropomorfi, se observă obligații precise și reciproce: *Do ut des* („îți dau, ca să îmi dai”). Romanii considerau că zeii nu cereau să fie iubiți, ci numai să li se dea. Deci practicile culte ale romanilor urmăreau „să câștige bunăvoința divinităților *captatio benevolentiae* și a spiritelor, sau să le țină departe pe cele malefice” (Drimba 1984, 745). Omul se obligă să-i aducă un act de venerație, la rândul lor, zeii aveau obligația de a-l ajuta. Prin urmare, legăturile cu divinitatea apar ca un soi de contracte juridice, obligatorii pentru ambele părți, în care „nu-i loc pentru efuziuni sentimentale și dezvoltări literare lirice” (Barbu 1964, 40).

Faptul că activitatea religioasă la romani era bine organizată și supravegheată de pontifi o atestă acele *feriae publicae*, un calendar din timpul lui Numa Pompilius care cuprindea data de desfășurare a jocurilor și a sărbătorilor religioase, din care se poate observa numărul mare al divinităților și importanța sărbătorilor religioase în statul roman. Sărbătorile constau în zile de comemorare, de omagiere a unei divinități și evenimente sacre care sunt respectate în cadrul comunităților religioase. Atunci se organizează festivități cu o puternică tentă religioasă, dar la care se pot adăuga practici profane: mese comune, petreceri. Sărbătorile anuale festive apar în epocile timpurii și se referă la prezența unor fenomene benefice sau la omagierea unor zei ori eroi legendari. Verbul *a serba* derivă din latinescul *servare*, care are înțelesul de „a veghea, a supraveghea, a păstra în stare bună”, deci serbarea „stă sub semnul omagierii, al

onoarei, al solemnității, al festivalului” (Negrescu 2015, 196). Unele sărbători aveau data fixă (*stativae*), altele mobile (*indictivae*).

Cele mai multe sărbători sunt închinată triadei divine Iuppiter-Marte-Quirinus. O veche festivitate era închinată de regii romani, lui Iupiter. Acești regi nu și-au asumat descendența divină, în schimb aveau o putere nelimitată, ajungând până la pedeapsa capitală. La întoarcerea dintr-un război victorios, regele conducea o procesiune triumfală spre templul lui Iuppiter de la Capitoliu. Aceasta era totodată și o procesiune de purificare a soldaților, a armelor, și a orașului. În acest ritual regele *triumphator* purta haine de purpură cu aur ca ale lui Iuppiter și avea fața pictată în roșu aprins precum a zeului. Trecea prin oraș, într-un car tras de patru cai, escortat de armata care striga mereu *Io triumphe* („Triumf! Trăiască!”). Generalul triumfător parcurgea traseul cortegiului de la câmpul lui Marte la templul lui Iuppiter Capitolinul, îmbrăcat în *tunica palmata* cu frunze de palmier brodate și *toga picta* de culoarea purpuri. În mână avea un sceptru cu acvila lui Iuppiter. Pe cap avea o coroană de lauri, iar un sclav ținea suspendată o coroană grea de aur și stiga: „privește în urma ta și nu uita că ești om!” (Giardina 2001, 81).

Asemenea procesiuni triumfale s-au desfășurat multă vreme. În perioada Republicii, spectacolul a luat amploare scoțând în evidență gloria personală a generalului, iar în Imperiu, întreaga festivitate îi era dedicată împăratului „așa cum a fost a regilor în perioada arhaică” (Cary 2008, 58). În aceste procesiuni generalul triumfător sau împăratul îl va dubla pe Iuppiter. O interpretare recentă arată că „în timpul triumfului, străvechiul rege triumfător reînvie pentru o zi sub trăsăturile generalului victorios.” (Giardina 2001, 81). Tot acestui zeu îi sunt consacrate zilele cu lună plină (*idus*), precum și alte sărbători ca cea a vinului, iar adversarului său Iovis cel Rău (*Vediovis*) îi era închinată Agonalia, la 21 mai. Iuppiter era protectorul viței-de-vie și al butoaielor care se deschid la 23 aprilie, pentru prima dată după culesul de anul trecut.

Zeului Marte îi erau consacrate sărbătoarea Anului Nou, la 1 martie și sărbătoarea războinicilor, care debuta la 27 aprilie printr-o cursă de cai (*Equirria*), continuând în zilele următoare cu „faurul scutului” sau *Mamuralia*, la 14 martie. În 19 martie, aveau loc dansurile războinice, iar în 23 martie era sărbătoarea consacării trompetelor (*Tubilustrum*). De obicei, războiul începea cu această lună și apoi urmau alte sărbători dedicate întoarcerilor războinicilor din expedițiile militare închinată aceluiași zeu, cum ar fi ritualul consacării armelor (*Armilustrum*), în 19 octombrie. Tot de cultul acestui zeu se leagă și cele mai vechi colegii sacerdotale, mai ales *flamen Martiales* („aprinzătorul lui Marte”). Fiind socotit zeul războiului și ocrotitorul ogoarelor, îi este închinată prima lună a anului (*martius mensis*). Simbolurile sale erau scutul și sulita, iar animalele sacre erau lupul, taurul și ciocănitoarea. Romanii îl puneau pe aceeași treaptă cu zeul german al războiului, Zin, de la care provine și numele latinesc al zilei de marți (*dies martis*) (Biedermann 2002, 248).

Faptul că anul roman se termina în luna februarie, el se încheia cu sărbătoarea lupului și a purificării. Colegiul lupercilor nu avea funcții consultative ca augurii, ci doar celebrau anumite acte cu caracter religios. Lupercus este un vechi zeu ocrotitor al turmelor, iar Luperca e socotită zeița protectoare a peșterii Lupercal de la poalele Palatinului, unde lupoaița a alăptat pe Romulus și Remus sau „poate fi zeiță din jurul lui Lupercus (atribute incerte).” (Kernbach 1995, 328). *Lupercalia* era o veche sărbătoare a lupului. Acest animal, atribuit zeului Marte simbolizează lumina, soarele și focul.

Pentru romani, „lupul însemna victoria unei lupte”. (Biedermann 2002, 238). În timpul sărbătorii se sacrificau doi țapi, iar preoții alergau îmbrăcați în piei de lup, lovind în mod simbolic trecătorii cu fâșii de piele numite „*februa*”. În superstiția romană, gesturile lor erau aducătoare de belșug și fertilitate. Data de desfășurare a sărbătorii era 15 februarie, adică ultima lună a anului, *februarius mensis*, deci luna purificării. „Lupercalia era un veritabil carnaval al păstorilor” (Mommsen 1987, 109). Zeului Quirinus i se atribuie sărbătoarea anuală Quirinalia, la 17 februarie, sau *Stultorum feriae*, sărbătoarea a nebunilor, care pare să stea la organizarea carnavalurilor din Evul Mediu.

Sărbătorile publice erau sub controlul statului, iar ceremoniile erau oficiate de diferite confrerii religioase. Alături de rege *Rex sacrorum* existau și alte colegii specializate în anumite ritualuri. După rege urmau în ierarhia sacerdotală cei cincisprezece aprinzători *flamines*, care nu alcătuiau un colegiu, pentru că fiecare *flamen* era autonom în sacerdoțiul dedicate zeului său. Ei erau divizați în *flamines maiores* consacrați celor trei zei. Aceștia erau aleși dintre patricieni, iar ceilalți *flamines minores* aleși dintre plebei, erau consacrați altor divinități mai puțin importante, dar aveau grijă de vetrele curiilor. Când în imperiu a început să fie divinizat împăratul, apar flaminii ai cultului imperial. „Demnitatea flaminului era o funcție în stat, supusă unei aspre rigori religioase și civile.” (Kernbach 1995, 199). Flaminii organizau doar sărbători religioase, cel al lui Marte oficia sacrificiul calului în 15 octombrie.

Alte sărbători importante sunt consacrate agriculturii, culturii viței de vie și apoi urmau ritualurile pastorale. Sărbătorile primăverii erau numeroase și se aduceau jertfe lui Tellus, țărânei hrănitoare, la 15 aprilie, lui Ceres, zeița creșterii și cea care dă vlăstare, *Cerialia*, la 19 aprilie, urma sărbătoarea turmelor *Parilia* la 21 aprilie, lui Iuppiter la 23 aprilie, când se deschideau butoaiile cu vin *Vinalia*, iar la 25 aprilie avea loc *Robigalia* închinată lui Robigus când se făceau ceremonii împotriva ruginii, dușmanul plantelor. După recoltarea și depozitarea recoltei, avea loc o dublă sărbătoare închinată lui *Consus* (de la *condere* „a face provizii, a conserva”) și *Ops*, imediat după seceriș. *Consualia* avea loc la 21 august și *Opiconsiva* la 25 august, apoi la solstițiul de iarnă avea loc a doua *Consualia* la 15 decembrie și *Opalia* la 19 decembrie. „Viziunea înțeleaptă a vechilor maeștri de ceremonii a intercalat între aceste două sărbători o alta deosebit de importantă, sărbătoarea înșămânțării, *Sarturnalia* închinată lui Saturn la 17 decembrie.” (Mommsen 1987, 105). Faptul că aceasta era plasată între alte două sărbători, și că se desfășura în apropierea solstițiului de iarnă, dovedește explozia de bucurie și spectacolul desfășurat în speranța că hambarele vor fi mereu pline, iar rezerva de grâne nu se va termina niciodată. Cercetătorul și folcloristul englez J. G. Frazer descrie Saturnaliile romane ca pe niște „izbucniri ale forțelor îngrădite ale naturii umane” (Frazer 1980, 237). Saturn, zeul semănăturilor și al agriculturii i-a învățat pe munteni să cultive și să trăiască în pace. În acea vreme roadele erau bogate, nu se cunoștea sclavia, era pace, deci „legendara Vârsta de Aur.” (Frazer 1980, 238).

În operele scriitorilor antici sunt prezentate ospețele bogate din timpul sărbătorii și goana după plăceri ce pare a fi caracteristic acestui carnaval al antichității, care dura șapte zile și se desfășura în piețele publice sau în casele vechi romane în perioada 17–23 decembrie. Ceea ce deosebește această sărbătoare de altele, este marea libertate îngăduită sclavilor. Se petrece acum o răsturnare de situații, o adevărată lume pe dos, pentru că sclavii comandau stăpânilor, mâncau înaintea acestora, iar stăpânii îi serveau

la masă. Era o parodie de republică în care funcțiile înalte erau deținute de sclavii care dădeau ordine și impuneau legea. Era o parodie de regalitate, iar cel care trăgea la sorți titlul de rege, dădea cele mai glumețe și caraghioase comenzi, astfel falsul rege îl imita pe veselul Saturn. Toți participanții ieșeau în stradă petrecând ziua și noaptea și strigând: „*Io Saturnalia! Io bono Saturnalia*”. Această sărbătoare națională a durat o zi în anul 217 î. Hr., ajungând în timpul lui Domitianus la 7 zile. „Oamenii își făceau daruri pe străzi, lumânări (*caerei*) și păpuși (*sigillaria*). Erau interzise spectacolele sângeroase și declarațiile de război, erau suspendate activitățile publice și private, pentru că temporar toți oamenii erau egali.” (Kernbach 1995, 557). Sărbătoarea s-a menținut mult timp de-a lungul secolelor, iar istoricul J. G. Frazer compară Saturnaliile antice cu Carnavalul din Italia modernă. În țări ca Italia, Spania, Franța influența Romei a fost puternică și evidentă, deci particularitatea carnavalului era un personaj burlesc „un succesor al vechiului Rege al Saturnaliilor, stăpânul petrecerilor care-l reprezenta pe Saturn.” (Frazer 1980, 244).

În strânsă legătură cu aceste sărbători este *spectacolul* care are loc cu ocazia diferitelor ceremonii religioase și care diferă de la o manifestare la alta în funcție de felul sărbătorii, de zeului căruia îi este închinată și de cine o organizează. Referindu-se la *spectacol*, Anne Ubersfeld subliniază cele două sensuri ale cuvântului „orice manifestare produsă de ființe umane în fața altor ființe care găsesc în aceasta plăcere.”. Iar al doilea sens „desemnează în manifestarea teatrală tot ceea ce face din teatru o realizare vizuală și pentru artiști o performanță: decor, costume, lumină, gestică și rostire a comedienilor, muzică și dans.” (Ubersfeld 1996, 83). Toate sărbătorile romane s-au desfășurat dinspre magie spre ritualitate, spre ceremonialitate și spectaculos. Trebuie subliniat faptul că în cadrul ceremoniilor religioase existau gesturi, mișcare, ritm, mult fast și spectaculos în organizare. Cercetătorii constată că textul care însoțea ceremonialul este foarte greu de reconstituit. Pierre Grimal arată că exista un rit care însoțea declarațiile de război, sau încheierea înțelegerilor de pace realizate de un colegiu sacerdotal al fețialilor (*fetiales*) și care consta în recitarea unor formule ritmate. Scriitorii antici amintesc despre aceste *carmina*, dar nu s-a reușit reconstituirea textului. Cei douăzeci de preoți fețiali erau aleși din rândul patricienilor și plebeilor în timpul lui Numa Pompilius. Aceștia aveau atribuții care țineau de dreptul internațional, pentru că Roma nu putea declara război vecinilor săi fără un motiv, sau fără să-i prevină. Un număr de patru fețiali ambasadori (*fetiales legati*) erau trimiși pentru tratative. *Pater patratus* rostea sau dădea tonul recitării formulelor ritmate.”(Grimal 1997, 58). Dacă după treizeci de zile situația nu se schimba *fetiales legati* reveneau la inamic și invocau solemn zeii să le fie martori că acțiunea lor este îndreptățită, *testatio deorum*. Apoi, după ce senatul hotăra începerea războiului și poporul încuviința, era trimis un mesager care arunca o lance pe teritoriul dușman, pentru a-i contracara puterea *interdictio belli*. Zeii erau martori că Roma era îndreptățită să pornească război, pentru că are motiv întemeiat, în alte condiții ea ar fi dorit pacea. Prezența preoților fețiali în alte orașe presupune că exista „o bază pentru apariția unui cod internațional” (Cary 2008, 62).

Aceste *carmina* care însoțeau ritualurile religioase aveau un rol foarte important în manifestările vieții politice și private, pentru că din fragmentele și puținele texte conservate se poate contura portretul moral și spiritual al poporului latin și aspecte din viața socială, economică și politică a epocii respective. Termenul *carmen* derivă de la

„cano, -ere, un verb cu implicații în sfera sacrului și este folosit pentru a cânta faptele cuiva” (Negrescu 2015, 71). *Carmina* denumește vorbele și muzica, însă erau folosite pentru a desemna formule magice, de rugăciune, de vrajă, descântece ritmate în textele religioase. Implicând ritmul în aceste formule, Jean Bayet asociază aceste cântece cu muncile poporului: „cositul, bătutul cu maiul, [...]și jocul copiilor, care duc în mod firesc la cântecul ritmat” (Bayet 1972, 37). Istoriografii au remarcat că s-au păstrat puține fragmente din limba latină veche care stau la baza literaturii populare. În cadrul acestei literaturi nescrise se cunosc *carmina convivalia*, un obicei al romanilor de a cânta la ospete, fapte de vitejie ale unor eroi legendari ca Romulus și Remus, Horații și Curiații, Mucius Scaevola, precum și acele *Naenia*, un fel de bocete, cu unele elemente lirice în care se exprimă nu doar jalea, ci și gloria răposatului.

Câteva fragmente rostite în procesiunile religioase apar și în *Carmen saliorum* (săltăreți), dedicate zeului *Mars Grandivus* (Mars care merge în frunte la lupte). Această sărbătoare se desfășura în lunile martie și octombrie. Limba textelor este greu de înțeles pentru urmași, așa cum afirmă Horatius „Și nu vor, bătrânii, să uite ce-nvățară în junie, /Cei ce *Cântul Saliare* laudă și îmi pare mie./ Ca să pară că știu singuri ce nu știu nici ei nici eu.” (Horatius 1980, 281).

Un text recitat odată cu dansul apare în *Carmen fratrum arvales* (brăzdași). În luna mai, doisprezece preoți interpretau un dans magic, religios, pentru a obține belșug în ogoare de unde și numele *arvum, -i* „ogor, camp roditor”. Festivitățile erau dedicate zeiței Dea Dia. În aceste *carmina* nu întâlnim „efuziuni sentimentale și emoție religioasă” (Barbu, 1964, 53). Ele constituie elementul principal din ritualul acestei vechi culturi.

Poporul roman avea o vocație deosebită pentru „corecția prin râs a aspectelor ridicole ale existenței.” (Dumitrașcu 1994, 16), dar și un cult aparte pentru regizarea mișcărilor, a gesturilor, pentru punerea în scenă. Acel *italum acetum*, cum definește Horatius spiritul satiric și înclinația spre batjocură la adresa defectelor fizice și morale, se observă în creațiile folclorice satirice numite *versus fescennini*. Acestea erau un fel de altercații pline de voioșie, spuse de țărani la nunți, petreceri sau la sărbătorile recoltei. Schimbul de versuri, *versibus alternis*, constituie primele reprezentații scenice ce stau la baza comediei latine. În această perioadă, existau două categorii de creații scenice: una populară – *versus fescennini* și cealaltă prelucrată numită *satura* - jucată la oraș. Conducerea romană a recurs la noi forme religioase pentru a ajuta poporul să depășească greutățile. În 364 î. Hr., a adus din Etruria reprezentații scenice *ludi scaenici*, care executau un dans magic jucat după flaut. Tinerii romani au imitat dansul, dar au început să-și arunce unii altora versuri „însă mișcărilor lor erau în acord cu vorbirea.” (Barbu 1964, 49). Astfel s-a creat o formă nouă, cu elemente specifice romanilor, numită *Satura*, o reprezentație improvizată cu caracter popular în care superstiția este înlocuită cu motive hazlii.

În anul 211 î. Hr., s-a prezentat pentru prima dată la Roma un fel de comedie cu personaje fixe numită *atellana*, al cărei nume vine de la localitatea Atella din Campania. Această farsă rustică a avut mare priză la public și a început să fie jucată de tinerii romani care purtau mască. Creația s-a dezvoltat în paralel cu literatura cultă. Din fragmentele păstrate observăm o limba necizelată, vorbită de popor „glumele sunt greoaie, grosolane, vulgare, [...] dar își ating ținta.” (Pandolfi 1971, 152).

Evoluția atellanei duce la mim, o parodie cu text redus care se bazează pe pantomimă. Mimul face aluzii la fapte contemporane, are o tematică licențioasă, îndrăzneță, cu scene realiste și „nu rareori realizează obscenități.” (Barbu 1964, 279). În secolul al III-lea î. Hr., aceste creații populare și procesiuni ale dansatorilor și mimilor care executau un fel de comedie sacră pentru a mulțumi pe zei, s-au transformat în adevărate piese de teatru jucate pe scenă. Mult mai bine s-au păstrat comediile, pentru că au fost mai apreciate de publicul roman. Dacă se prezenta o tragedie, în *exodium* se interpreta o atellană pentru ca spectatorii să iasă de la teatru cu zâmbetul pe buze și bineînțeles, pentru a atrage un public cât mai numeros. Reprezentațiile dramatice jucate cu ocazia sărbătorilor religioase, acele jocuri publice care aveau loc unele la dată fixă *stativae*, iar cele extraordinare se desfășurau în funcție de evenimentele importante: serbările *votive*, dedicate zeilor, care se produceau în situații de război, molimă; *dedicatorii*, cu ocazia înălțării unui monument; *triumfale*, în urma victoriilor de seamă; *seculare*, care se țineau „o dată la o sută de ani, calculate după o dată incertă.” (Cary 2008, 381), și *funebre*. Cele mai frecvente ocazii de distracție le găseau romanii în *ludi Romani* sau *ludi Magni* care aveau o puternică tentă religioasă. Substantivul *ludus*, -i, folosit la plural denumește jocuri cu caracter oficial religios, ceremonii funerare sau „jocul gesturilor, spectacol.” (Negrescu 2015, 102). În opoziție, există cuvântul *iocus* care definește un joc de cuvinte cum se numeau *fescennina iocatio*, sau jocul ideilor cum apare la mulți scriitori: Ion Barbu în „Joc second”, sau „Joc al lumii” la Tudor Arghezi care în poezia „Iarnă blajină” spune: „toată lumea se joacă” sau volumul „Jocul poeziei” de Ion Pop. Odată cu încetarea jocurilor publice s-a păstrat doar cuvântul *iocus*, iar *ludus* primește sensul de școală de la *magister ludi*, dar și de școală de gladiatori *ludus gladiatorius*. Deci *ludus* este „locul unde elevii se antrenează înainte de a ajunge în arena serioasă a forului.” (Grimal 1997, 41). Verbul *ludo*, -ere are sensul de a imita în joacă, iar substantivul *ludi* intră în expresii din domeniul teatrului: *ludi scaenici*, *circenses ludi*, *ludi florales*. Cuvântul *ludicrum* substantivizat are sensul de distracție, desfătare, dar și cel de spectacol de teatru sau de circ, iar expresia *ludicra ars* înseamnă artă dramatică.

Numărul de zile consacrat sărbătorilor a crescut mereu, încât calendarul roman era plin de zile însemnate cu roșu ca fiind zile de sărbători și spectacole. Unele durau o zi, iar altele chiar săptămâni întregi „minimal ele însemnau 182 de zile, dar de regulă această cifră era depășită” (Zamfirescu 1958, 291). Serbările anuale cu dată fixă erau *ludi Romani* (*Magni* sau *Maximi*) care se desfășurau între 4 – 19 septembrie în cinstea zeului Iuppiter. Înainte de anul 220 î.Hr., acestea erau singurele jocuri publice la Roma, un festival care dura o zi, dar în același ani s-a organizat *ludi Plebeii*, pentru a ușura viața grea a poporului în timpul războaielor. Mai târziu, senatul a înființat noi festivaluri: *ludi Apollinares* în anul 212, care se desfășurau între 6-13 iulie, *ludi Megalenses*, în cinstea zeiței Cibela, în luna aprilie, în cadrul cărora se încorporau și spectacole de teatru. Aceste spectacole erau urmate de *ludi Ceriales*, iar în luna mai aveau loc *ludi Florales* și în ianuarie se desfășurau *ludi Palatini* sărbătoarea privată a casei imperiale. Dacă în timpul ritualului s-a produs o greșeală se relua întreg festivalul, *instauratio*. Jocurile oficiale, în care cirul și teatrul erau principala atracție au fost suplimentate cu luptele de gladiatori și confruntări cu fiare sălbatice. „Luptele de gladiatori au fost introduse la Roma cu prilejul *ludi funebres*

ale lui Iunius Brutus din 264 î. Hr.” (Grimal 1973, 412), deci la început au avut un puternic caracter religios.

Am enumerat câteva sărbători din acel calendar *feriae publicae*, fără a putea să le amintesc pe toate, pentru că în religia romană există un număr mare de zeițăți, în plus fiecare activitate sau obiect avea un *numen* al său. Astfel *Insitor* când țăranul semăna, *Premitor* când oamenii cereau zeului să crească plantele; sau *Salus* care însemna salvare și *Fides*, buna credință. De asemenea, în cadrul jocurilor existau mai multe posibilități de distracție: cursele de care, bătăliile navale (*naumachi*), cursele de cai, când era jertfit calul câștigător.

Se observă deci, că poporul roman era atras de tot ce era vizual, adică de tot ce ținea de domeniul spectacolului și cel al distracției. Iată de ce comediile lui Titus Maccius Plautus au avut un succes deosebit. Tematica pieselor sale este inspirată din viața reală, comicul este bine reprezentat prin diferite forme, personajele sunt vii și dinamice care acționează și antrenează mereu publicul închegând astfel un adevărat *spectacol în spectacol*.

În multe piese, intriga este asemănătoare, totuși subiectele redau mereu alte scene de viață. Comediile nu se aseamănă una cu alta. Râsul dezlănțuit apare în corpul tuturor pieselor, iar intriga se desfășoară cu rapiditate, apar numeroase răsturnări de situații, care creează un spectacol comic. De la comentatorii antici aflăm că autorul s-a inspirat din comedia greacă, dar spiritul și umorul sunt de natură latină, pentru că vioiciunea și realismul limbajului sunt inspirate dintr-o lume concretă din care făcea parte și Plaut. În privința originalității artei și literaturii latine, scriitorul Sergiu Pavel Dan afirmă că romanii n-au ascuns niciodată influența grecilor exercitată asupra lor în toate sectoarele de creație, dar „aceasta nu exclude posibilitatea ca uneori elevii să-și fi depășit profesorii.” (Dan 1979, 12).

Se presupune că formele populare autohtone de reprezentare teatrală stau la baza comediilor plautine: în primul rând, atellana cu măștile ei, versurile fescennine, în care dansul, muzica și cântul s-au îmbinat cu recitarea, satura – o reprezentare de pantomime, dialog, joc de scenă, muzică și dans, și mimul în care se recurgea mereu la improvizații. Deci Plaut a realizat: o operă de transplantare și de asimilare naturală care i-a asigurat un mare succes la publicul de atunci, dar și din zilele noastre.” (Pandolfi 1971, 162). Referitor în acest sens este versul din piesa *Odgonul*, când personajul Charmides spune: „Să mă tocmesc la jocuri în rol de căpcăun?” (Plaut 1968, 274), iar în textul latin apare *pro manduco*. „*Manducos* este un personaj grotesc din atellane, cu gură și dinți mari. Romanii purtau asemenea măști groțesti chiar și în procesiunile religioase și în triumfurile publice, un fel de carnaval modern.

În opera acestui autor, cititorul descoperă o lume foarte variată, așa cum era în Roma în acea vreme: sclavi și oameni liberi, tineri îndrăgostiți și bătrâni, bogați și oameni săraci, cămătari, paraziți, curtezane, cărciumari, măcelari, medici, pescari, etc. În piesa „*Rudens*” (*Odgonul*), corul pescarilor face un portret al acestor „oameni ai mării” arătând că sunt săraci, niște nenorociți pe care nevoia i-a învățat să se mulțumească cu puțin. Toată averea lor constă în plase de pescuit și undițe de trestie, iar hrana necesară și-o scot din mare: „de n-om găsi vreo scoică, două, e lucru sigur: nu mâncăm.” (Plaut 1968, 256). Viața pescarilor este oglindită cu mult realism: „și neam de muritori de foame! Ce faceți voi? Cum mai pieriți?” îi întrebă personajul

Trachalio, iar pescarii îi răspund: „Cum stă bine pescarului mai bine: de foame, sete, deznădejde.” (Plaut 1958, 257).

Din comediile „Truculentus” și „Curculio” se naște tipul *bădăranului* care va fi reluat în literatura dramatică italiană, iar Goldoni va crea o piesă cu acest titlu. Figura lui comică este conturată cu multă îndemânare, cu repeziciune în mișcare și abilitate în limbaj.

Ațiunea pieselor sale se petrece în stradă, în fața porții, iar când acțiunea se mută în interior atunci ea se oprește lângă ușă sau la intrare, până și mesele se întind în fața casei. Autorul își alege diferite orașe, dar în cele mai multe piese acțiunea se desfășoară la Atena. Cu toate acestea satirizează stilul de viață al grecilor: „Bea, ziua ca și noaptea, trăiește, precum grecii” (Plaut 1968, 6), sau „N-au fost, la rând, trei zile fără ospete cu femeii/ Și trai grecesc, cu cântărețe din liră și din flaut” (Plaut 1968, 95).

Spre deosebire de celelalte jocuri și reprezentații care se desfășurau în clădiri monumentale spectaculoase: hipodrom, amfiteatre sau circuri, comediile lui Plaut se jucau în teatre de lemn. Estrada era împodobită sumar, fără cortină și decor, abia mai târziu se va construi un teatru din piatră. Plăcerea pentru realizarea spectacolului și ideea jocului se desprinde în multe din piesele dramaturgului. Astfel în Odgonul (*Rudens*) personajul Daemones afirmă: „Un înțelept se cade mereu să se ferească/Poveri de fapte rele pe cuget să-i apese./ Când *jocul* mă încântă, nu urmăresc câștigul.” (Plaut 1968, 343), sau în piesa Pseudolus personajul Callipho se adresează lui Pseudolus: „Hai, fie, pentru tine la țară nu mai plec./ Să-ți văd făgăduitul *spectacol* vreau, Pseudolus.” (Plaut 1970, 236).

În piesele comediografului aflăm informații despre obiceiul de a oferi jertfe sau de a se adresa divinităților pentru protecție: „Ai să cinstești pe Ceres mai mult decât pe Venus,/ Căci Venus ocrotește iubirea, Ceres – grâul.” (Plaut 1968, 244). În opera plautină pe lângă ideea jocurilor și a spectacolului apar și referințe la comportamentul spectatorilor. Conform definiției dată de Anne Ubersfeld „spectatorul este celălalt participant viu al reprezentației teatrale. El este Celălalt al actorului, perpetuu său alocutor, destinatarul practicii sale” (Ubersfeld 1996, 83). Aceștia trebuie educați să păstreze liniștea, să-i asculte pe *histrioni* și pe monitorii angajați pentru respectarea ordinii și mai ales, să fie corecți ca să acorde cununa doar artiștilor care merită: „unui artist cununa să n-o dea pe nedrept.” (Plaut 1972, 10), deci să fie aplaudați și răsplățiți doar artiștii talentați.

Dezvoltarea teatrului la romani trebuie pusă și pe seama „apetenței lor pentru vizual, pentru tot ce e *spectaculum*” (Negrescu 2015, 57). Aceași atmosferă de veselie și bună dispoziție o regăsim și în spectacolele teatrale ale dramaturgului Carlo Goldoni. În acea perioadă, Veneția este o cetate bogată cu capitaluri uriașe acumulate în timp. Dar această bogăție o deținea un număr restrâns de familii care guverna. Restul populației trăia modest din cauza exploatării autocrației. Pentru ca ura poporului să nu cadă asupra lor, cele câteva familii care trăiau în opulență organizau spectacole, carnavaluri, reprezentații teatrale ca să-i facă să uite cât de greu o duc în realitate. Astfel că „cea mai mare parte a anului, carnavalul strălucea” în Veneția pe care Byron o numește „masca veselă a Italiei” (Balaci 1960, 241). Măștile purtate în timpul carnavalului permitea oricui să ia parte la fastuoasele sărbători. În secolul al XVII-lea și al XVIII-lea populația Veneției este puternic atrasă de teatru. Aici erau șapte săli de spectacole deschise permanent, altele erau deschise cu diferite ocazii și teatre de estradă din piețele publice

sau cele ambulante de marionete. „Teatrul este literatura celor care nu știu să citească.” (Balaci 1960, 242), iar cea mai mare priză la public o are comedia. La baza comediei italiene este teatrul antic latin și acele *ludi* sau jocuri osce, satura, farsele atellane și mimi. Un mare succes a avut *Commedia dell'arte*, creația unor actori de profesie, o producție populară care nu-și cunoaște autorul, pentru că nu aveau text. Acțiunea se baza pe fantezia creatoare a actorilor care improvizau, compuneau și inventau fiind în același timp mimi, acrobați, dansatori, muzicieni și poeți. Ei reușeau să stabilească o legătură cu publicul din care rezulta piesa, mereu alta la fiecare reprezentație.

Cele patru măști principale au avut atras publicul: cei doi bătrâni și cei doi *zanni* fără a uita pe Căpitanul Spaventa (asemănat cu *Miles gloriosus* al lui Plaut). Dar, odată cu transformările secolului al XVIII-lea, *Commedia dell'arte* începe să nu mai corespundă gusturilor publicului, pentru că „lumea s-a plictisit să vadă veșnic aceleași lucruri și încă mai-nainte ca Arlecchino să deschidă gura, publicul știe ce o să spună.” (Goldoni 1959, 244), afirmă Placida din piesa „Teatrul comic”. Cunoscând realitatea și viața, Goldoni s-a convins că poate lua mai multe subiecte și poate dezvolta o creație mai plină de dinamism, decât cele câteva roluri fixe din *Commedia dell'arte*. Așa că va duce înnoiri în teatru: măștile vor fi înlăturate, iar actorii au text scris pe care-l repetă. Autorul visează „un teatru de înaltă valoare artistică și o comedie decentă, rațională cu un conținut realist și obiectiv” (Drimba 2000, 124).

Acțiunea comediilor goldoniene se petrece în cele mai diverse locuri: în cafenea, la han, pe stradă, în palatul aristocratului, în casa meșteșugarului, a pescarului, a fetei cinstite, etc. Satirizează aristocrația crescută în spiritual disprețului față de muncă, dar și burghezia înavuțită, dornică de titluri nobiliare, de distracții și risipind cu ușurință banii. În contrast cu clasele înalte, Goldoni aduce pe scenă lumea celor mulți pe care o privește cu deosebită simpatie, introducând în replicile personajelor chiar vorbirea în dialect. Apar în comedii hangii și hangițe, servitor isteți, spălătorese, meșteșugari, negustori cinstiți, doctori, actori și mai ales barcagii, gondolieri și pescari, acei „oameni ai mării” (Balaci 1960, 258), care erau mari admiratori ai pieselor dramaturgului. „În teatru, dacă batem noi din palme, bat toți [...] că ne place și nouă lucrul bun.” (Goldoni 1959, 221), susține Menego din „Fata cinstită” unul dintre acei *battelanti* (barcagii) care apreciau teatrul și reforma lui Goldoni. Același personaj conturează portretul barcagiului, cu basma roșie, cu fruntea sus, credincios stăpânilor, cunoscut pentru glumele lui, și mai ales îndrăgostit de Veneția pe care o elogiază „ne-am lua de piept cu lumea întreagă dacă-am auzi vorbe de ocară despre Veneția noastră, regina mării.” (Goldoni 1959, 160). Un atașament profund față de acest oraș îl simte și dramaturgul când afirmă „Veneția nu poate fi asemuită cu niciunul.” (Goldoni 1967, 36) dintre numeroasele orașe pe care le-a vizitat. Prezintă apoi spectacolele la care a participat și mai ales renumitul carnaval. „În Italia, carnavalul începe aproape peste tot la sfârșitul lunii decembrie sau la începutul lunii ianuarie, iar la Roma după postul mare.” (Goldoni 1967, 297). Sălile de spectacole se numesc în Italia *teatre*, precizând că din cele șapte teatre din Veneția, două prezintă spectacole de opera, două de operă – comică și trei de comedie. La serbările venețiene defilau ambarcațiunile împodobite cu ghirlande și covoare, iar tinerii erau îmbrăcați deosebit de frumos. În jurul vaselor pluteau niște aparate de plutire „genii cu atribute de zei.” (Burckhardt 1969, 178), urmau tritoni și nimfe, pretutindeni cântece, parfumuri și steaguri brodate cu aur. Gondolele erau atât de numeroase, încât nu se vedea apa.

Organizatorii carnavalurilor erau nobilii care formau niște corporații speciale: Pavoni, Accesi, Eterni, Reali, Sempiteri, care mai târziu, în secolul următor s-au transformat în academii. Astfel descrie istoricul Iakob Burckhardt carnavalul de la Veneția, subliniind că era vestit în baluri, cortegii, reprezentații de pantomimă și regate, iar Piața San Marco era destul de mare ca să se poată organiza „turnire și chiar *trionfi*, după modelul orașelor de pe uscat” (Burckhardt 1969, 179).

Aceeași atmosferă de veselie și spectacol o trăiește și Carlo Goldoni, de aceea, despărțirea de Veneția este dureroasă, dar încearcă să o estompeze prin compunerea unei piese pentru carnavalul din 1764 „*Una della ultime sere di carnevale*” care va fi un rămas bun definitiv adresat spectatorilor, admiratorilor și mai ales orașului. La Paris a fost angajat la Curte ca „preceptor al principilor” (Pandolfi 1971, 279), și a continuat să compună în limba italiană, în limba franceză, să lucreze la „Memorii”, dar și să urmărească toate spectacolele de teatru pentru a desăvârși reforma gândită de el. Goldoni mărturisește că s-a slujit în viață de două cărți: „Lumea” și „Teatrul”. Prima îi oferă caractere de oameni, numeroase subiecte, părțile negative, dar și pozitive ale veacului și ale poporului, iar a doua îl învață cum să le pună în lumină pentru a ajunge la sufletul spectatorului. „Natura bine observată i se părea mai bogată decât toate combinațiile fanteziei. Arta era pentru el natura, ea însemna să înfățișezi lumea după realitate” (De Sanctis 1965, 827). Atât Plaut, cât și Goldoni au apărut pe scena teatrului universal prezentând în comedii lor personaje bine conturate, cu o tematică hrănită viguros din viața reală. Împărtășind, deopotrivă, o simpatie deosebită pentru lumea simplă, criticând comportamentul și ideile celor răsfățați de soartă, marii dramaturgi își închipuie lumea ca un teatru pe scena căruia are loc un spectacol al oamenilor împinși de iluzii și de dezamăgiri, ca într-un „imens joc de măști”.

### Referințe bibliografice

- Balaci, Alexandru. 1960. *Noi studii italiene*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Barbu, N. I. 1964. *Istoria literaturii latine. De la origini până la sfârșitul Republicii*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Bayet, Jean. 1972. *Literatură latină*. Traducere de Gabriela Creția. Traducerea versurilor Petre Stati. București: Editura Univers.
- Biedermann, Hans. 2002. *Dicționar de simboluri*. Traducere de Dana Petrache. București: Editura Saeculum I. O.
- Burckhardt, Jakob. 1969. *Cultura renașterii în Italia*. Traducere de N. Balotă și Gh. Ciorogaru. București: Editura pentru Literatură.
- Cary, M, Scullard, H, H. 2008. *Istoria Romei până la domnia lui Constantin*. Traducere de Simona Ceaușu. București: Editura All.
- Cizek, Eugen. 2003. *Istoria literaturii latine*. București: Editura Corint.
- Dan, Sergiu Pavel. 1979. *Spiritul romei. O privire comparativă asupra gândirii politice și faptei unui popor*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Drimba, Ovidiu. 1984. *Istoria culturii și civilizației*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Drimba, Ovidiu. 2000. *Istoria teatrului universal*. București: Editura Saeculum I.O.
- Dumitrașcu, Emil. 1994. *Istoria literaturii latine. Epoca republicană*. Craiova: Tipografia Universității.

- Eliade, Mircea. 1991. *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Traducere de Cezar Baltag. București: Editura Științifică.
- Frazer, James, George. 1980. *Creanga de aur*. Traducere de Octavia Nistor. București: Editura Minerva.
- Giardina, Adrea. 2001. *Omul roman*. Traducere de Dragoș Cojocaru, Iași: Editura Polirom.
- Goldoni, Carlo. 1959. *Teatru*. Traducere de Polixenia Karambi. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Goldoni, Carlo. 1967. *Memoriile domnului Goldoni menite să lămurească Istoria vieții sale și pe aceia a Teatrului său*. Traducere de Victoria Ursu. București. Editura pentru Literatură Universală.
- Grimal, Pierre. 1973. *Civilizație romană*. Traducere de Eugen Cizek. București: Editura Minerva.
- Grimal, Pierre. 1997. *Literatură latină*. Traducere de Mariana și Liviu Franga. București: Editura Teora.
- Grimal, Pierre. 2000. *Viața în Roma antică*. Traducere de Delia Moisil. București: Editura Corint.
- Guțu, Gheorghe. 2012. *Dicționar latin – roman*. Ediție revăzută. București: Editura Humanitas.
- Horatius. 1980. *Opera omnia. Satire. Epistole. Arta poetică*. București: Editura Univers.
- Kernbach, Victor. 1995. *Dicționar de mitologie generală. Mituri. Divinități. Religii*. București: Editura Albatros.
- Mommsen, Theodor. 1987. *Istoria romană*. Traducere de Joachim Nicolaus. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Negrecu, Dan. 2015. *Terminologie latină. Ieri. Azi*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Pandolfi, Vito. 1971. *Istoria teatrului universal*. Traducere de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu. București: Editura Meridiane.
- Plautus, Titus, Maccius. 1968. *Casa cu stații*. Traducere de Nicolae Teică. București: Editura pentru Literatură.
- Plautus, Titus, Maccius. 1970. *Comedia măgarilor*. Traducere de Nicolae Teică. București: Editura Minerva.
- Plautus, Titus, Maccius. 1972. *Cartaginezul*. Traducere de Nicolae Teică. București: Editura Minerva.
- Sanctis, Francesco De. 1965. *Istoria literaturii italiene*. Traducere de Nina Facon. București: Editura pentru Literatură Universală.
- Umbersfeld, Anne. 1996. *Termeni cheie ai analizei teatrului*. Iași: Institutul European.
- Zamfirescu, Ion. 1958. *Istoria universală a teatrului*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Mihaela-Silvia ROȘCA  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Teze și antiteze în teatrul de operă contemporan

**Abstract: (Theses and Antitheses in Contemporary Theatre)** Lately, European and American journalists have been talking more and more about a revolution in the opera discourse of references, more or less motivated to the directorial-scenic vocabulary of many assemblies on the stages of opera theatres everywhere. The theme of the debates focuses mainly on the stage director-conductor-lyric interpreter relationship. Hence a series of dilemmas related to loyalty or infidelity to the creators of works (composers, librettists) appeared: to what extent is the backbone of the works respected, or, in other words, if in the laborious process of the interpretative exhibition one can ignore this dimension of the actual opera score. Opera, where to?! Right now it is difficult to give a pertinent answer to this question. We could only analyse to what extent the temptation of the interpretative, director-musical solutions could provide a perspective on a potential profile of the future opera.

**Keywords:** opera, director, conductor, opera theatre, composer

**Rezumat:** În ultimul timp, jurnaliștii europeni și americani vorbesc tot mai des despre o revoluție în discursul operistic cu trimiteri, mai mult sau mai puțin motivate, la vocabularul regizoral-scenic al multor montări pe scenele teatrelor de operă de pretutindeni. Tema dezbaterilor se concentrează cu precădere pe relația director de scenă-dirijor-intepret-opus liric. De aici derivă o serie de dileme legate de fidelitatea sau infidelitatea față de creatorii de opere (compozitori, libretiști); în ce măsură se respectă coloana vertebrală a lucrărilor, sau, reformulând, dacă în procesul laborios al expozeului interpretativ se poate ignora această dimensiune funciară a partiturii de operă propriu-zise. Opera, încotro?! La această întrebare este greu de dat un răspuns pertinent acum. Putem doar să analizăm în ce măsură temeritatea soluțiilor interpretative, regizoral-muzicale ar putea oferi o perspectivă asupra unui potențial profil al operei viitorului.

**Cuvinte-cheie:** operă, regizor, dirijor, teatru de operă, compozitor

Parcurgând etapele istorice ale operei ca gen muzical sincretic, de o complexitate greu de atins până în zilele noastre, am putut să constatăm momentele de răscruce cărora teatrul liric le-a făcut față și pe care le-a depășit cu obstinație, sfidând predicțiile pesimiste cu privire la supraviețuirea sa. Un astfel de moment traversăm în prezent, privind la imensele prefaceri și permanentele căutări ale făuritorilor de frumos din acest domeniu. Cronicarii muzicali contemporani se raliază, în funcție de afinități teatrale sau muzicale, la două tabere distincte: unii susțin obligativitatea respectării ADN-ului creației propriu-zise, elaborate de compozitor și libretist, iar ceilalți agreează ideea revoluționării teatrului muzical, prin reformularea expozeului discursiv-dramatic liric de către directorul de scenă. Astfel, fizionomia partiturii inițiale este transfigurată, conform viziunii acestuia, iar ceilalți participanți la actul creator, respectiv dirijori, soliști, coregrafi, instrumentiști, coriști se subordonează în mod absolut noului scenariu. În efervescenta tulburătoare a dezbaterilor, opinia melomanilor nu este deloc neglijabilă, deoarece încă de la începuturile sale spectacolul de operă a fost destinat publicului, el fiind beneficiarul de drept al actului de creație.

Articolul semnat de Andrew Moravcsik în numărul din luna noiembrie 2013 al revistei *Opera*, purtând titlul *Amurgul zeilor*, încearcă să răspundă, între altele, și la întrebarea pe care și-o pun mulți muzicologi și melomani, deopotrivă, care se referă la diferența de calibrul vocal și de abordare a unor roluri ca Aida, Tosca, Tristan, Isolde sau Otello între interpreții de altădată și cei ai zilelor noastre. La întrebarea, dramatică în sine „dacă adevărata operă a murit deja”, Moravcsik prezintă soluții și mai pesimiste decât ne-am aștepta. În formularea răspunsurilor, acesta apelează la o panoramă a artei interpretative pe parcursul ultimelor trei generații de cântăreți. Iată ce răspuns dă Andrew Moravcsik (2015) la întrebarea dacă „au dispărut vocile mari?": „Celebrările bicentenare ale lui Giuseppe Verdi și Richard Wagner au readus în spațiul public mai multe întrebări, dar una dintre ele, importantă, privind abilitatea lumii operai de a găsi interpreți adecvați pentru propriile-i lucrări, pare să fi rămas în mod fundamental fără rezolvare. Concret, mă refer la percepția conform căreia există o criză a acelor tipuri de voci care s-au format la vremea când cei doi compozitori erau la apogeul creației lor și care au continuat să domine scena lirică mult după moartea acestora: sopranele și tenorii *spinto*, sopranele și mezzo-sopranele dramatice, baritonii verdieni, *Heldentenorii*, bas-baritonii și bașii wagnerieni.

Aproximativ 40% dintre operele care se cântă anual în lume necesită voci *spinto* sau dramatice, incluzând embleme ale repertoriului ca *Aida*, *Il trovatore*, *Die Walküre*, *Tristan und Isolde*, *Tosca* și *Turandot*. Aceste opere captează imaginația populară mai mult decât oricare altele; ele vând cele mai multe bilete, subvenționând indirect alte programe mai obscure. Ele domină reprezentările media ale operai și convertesc noi adepți ai acestei forme de artă. Mai presus de toate, ele au devenit în mod tradițional vehicule pentru cei mai mari actori cântăreți.

Cu toate acestea, astăzi, la un nivel fără precedent în istoria operai, au apărut îngrijorări că aproape nici un cântăreț, nicăieri în lume, nu mai poate cânta aceste roluri la cele mai înalte standarde. Dacă cineva aude o conversație la coada de la intrarea în operă, sau citește o cronică într-un ziar important, sau caută recomandări pentru o înregistrare bună, va fi frapat de sentimentul copleșitor că cel mai bun canto *spinto* și dramatic, în special cel al maturității lui Verdi și a lui Wagner, a decăzut implacabil după „Epoca de Aur” de la mijlocul secolului XX. Ceea ce spun marii dirijori despre reprezentațiile contemporane ale operelor lui Verdi descrie un tablou sumbru. James Levine se luminează nostalgic atunci când vorbește despre artiștii cu care lucra cu o generație în urmă: *Erau senzațional de la un capăt la altul în orice privință artistică. Aș da orice să-i mai ascult cântând din nou... La Met, azi, e aproape imposibil să prezentăm în aceeași stagiune Don Carlo, La forza del destino, Un ballo in maschera și Aida. Pur și simplu acum nu mai avem aceeași densitate de cântăreți de acest fel.* Zubin Mehta își amintește propriii săi ani de început: *Nu am realizat niciodată atunci cât de norocos eram cu artiștii. Am făcut multe opere împreună cu Leontyne [Price, n.n.], iar azi, pur și simplu nu mai avem cântăreți ca ea. Și găsiți-mi un Otello! Riccardo Muti observă: Avem mulți cântăreți buni pentru Mozart și Rossini, dar soliștii pentru repertoriul greu au devenit tot mai puțini. Este imposibil, cu siguranță, să mai poți avea o distribuție bună pentru La forza del destino.* (Moravcsik 2006)”.

O altă problemă pe care o ridică Andrew Moravcsik în *Amurgul zeilor*, articolul său, se referă la modelul verdian de interpret, ce presupune adecvarea calibrului vocal

specific solistului dramatic la majoritatea rolurilor verdiene și constată, de asemenea, că după epoca de aur reprezentată de anii '60, în care existau mult mai multe voci spinto și dramatice, astăzi, din pricina anumitor factori prejudicanți, s-a produs un declin în ceea ce privește calitatea și cantitatea cântăreților foarte buni de tip *spinto* sau dramatic. Nu numai modelul verdian a suferit din cauza dispariției acestor tipuri de voce, ci și cel care include roluri wagneriene, pucciniene sau cele întâlnite în operele lui Richard Strauss. Impasul creat de această realitate în lumea teatrelor de operă vizează nu numai performanța tehnic vocală (lejeritatea de a cânta de-a lungul unui ambitus foarte larg, flexibilitatea vocală, dinamică și melodică și un timbru cald și întunecat, cu o putere de penetranță suficient de mare pentru a penetra sala unui teatru de operă de 3.000 de locuri sau un amfiteatru, așa cum este cazul Arenei din Verona), dar și cele care se referă la aspectele tipologic caracteriale reclamate de rolurile titlurilor verdiene, wagneriene etc. „Aproape toți cei intervievați au indicat operele lui Verdi ca fiind zona aflată în cea mai mare criză. Un consultant de top mi-a spus că, atunci când un teatru de operă major îi cere să facă distribuția pentru o operă precum *Il trovatore* sau *Aida*, primul său răspuns este: „Mai bine renunțați!”. Este de preferat să se programeze o operă de Verdi care necesită voci mai ușoare, cum e *La traviata*. Pentru a înțelege cât de mult s-au schimbat lucrurile, nu trebuie decât să ne aducem aminte de abundența vocilor verdiene disponibile la Met acum jumătate de secol. În stagiunea 1968-69, șase tenori legendari programați să cânte dețineau în repertoriul lor activ rolul lui Radamès: Carlo Bergonzi, Franco Corelli, Plácido Domingo, James McCracken, Richard Tucker și Jon Vickers. Trei înlocuitori distinși erau pregătiți să evolueze și ei: Sándor Kónya, Bruno Prevedi și Flaviano Labò. Puțini observatori ai acestei situații cred că vreunul dintre tenorii angajați de Met în ultima jumătate de deceniu care au cântat Radamès aici sau în altă parte (Roberto Alagna, Marcelo Alvarez, Marco Berti, Johan Botha, Marcello Giordani, Richard Margison și chiar Salvatore Licitra în ultima sa perioadă) s-au apropiat de standardele stabilite de iluștrii lor predecesori. După spusele celor care se ocupă de stabilirea distribuțiilor, încă și mai gravă este criza de baritoni verdieni. „Știm cu toții”, mi-a spus un impresar american, „că cel mai bun nivel care poate fi atins astăzi este un *Rigoletto* de mâna a doua.” Tot după spusele celor care se ocupă de distribuții pentru teatrele majore de operă, situația este doar cu puțin mai bună pentru mezzo-sopranele dramatice, sopranele *spinto* și bașii italieni – în ciuda unui mic număr de excepții.

Profesioniștii operei percep un declin și în interpretarea muzicii lui Wagner, dar sunt de părere că acesta a început mai devreme și că a fost mai moderat. Totuși, în rolurile cele mai exigente rezultatul este inconsistent și nu poate egala cele mai bune distribuții de la mijlocul secolului XX. Nina Stemme, considerată de multă lume drept cea mai bună Brünnhilde a zilelor noastre, rezumă această situație astfel: „Din nefericire, trebuie să recunoaștem că Flagstad și Melchior efectiv au distrus totul pentru cântăreții wagnerieni care le-au urmat. Astăzi, nu se apropie nimeni de valoarea lor.”

La chestionarea unor dirijori, regizori, directori de teatru, directori de case de discuri asupra perspectivelor repertoriale ale teatrelor de operă și ale viitorului operei, în general, răspunsurile au fost quasi similare și anume că este de preferat ca în locul titlurilor ce necesită voci spinto și dramatice să se aleagă acelea care includ

distribuții cu voci mai lejere, de genul operelor baroce, mozartiene sau a unor titluri verdieni din perioada de început a creației compozitorului, așa cum este cazul operii *La Traviata*.

Există și impedimente legate de activitatea unor impresari artistici și regizori din zilele noastre care, datorită miopiei, lăcomiei sau inculturii muzicale, forțează artiștii tineri să abordeze roluri dificile înainte de a se maturiza din punct de vedere tehnic-interpretativ, neconforme cu calibrul lor vocal. De asemenea, trebuie să ținem cont că astăzi opera este influențată mai mult de producția teatrală, ceea ce are ca rezultat o anume suprațitudine a regizorilor comparativ cu cea a dirijorilor și a directorilor muzicali în ceea ce privește producția operistică propriu-zisă a teatrelor de operă, cât și a distribuirii interpreților în roluri. Astfel, cântăreții sunt selectați mai mult după aspectul fizic decât după tipul de voce, deși se cunoaște faptul că mulți dintre interpreții *spinto* și dramatici au o construcție mai masivă decât a celor cu voci lejere sau lirice. Marilyn Horne spunea pe bună dreptate că „voci mari ies din corpuri mari”. Aspectul vizual compromite în mod gradual valoarea muzicală tradițională și transmisiunile video concură la această tendință. Astfel de decizii reduc numărul cântăreților *spinto* și dramatici înainte de a se maturiza pe deplin, și, mai mult, determină decizia artiștilor de a urma această profesie ca studenți. Și conservatoarele de elită admit în instituțiile proprii tinerii de peste 18 ani nu numai în funcție de abilitățile vocale, dar și după criteriul carismei (acest lucru vizează aspectul fizic și greutatea). Mulți reprezentanți ai conservatoarelor din lume au același răspuns la întrebările jurnaliștilor despre primatul aspectului fizic asupra calităților vocale „și anume mai presus de toate este responsabilitatea noastră să ne asigurăm că absolvenții noștri își găsesc de lucru”.

Răspunsurile legate de politica de selectare a tipurilor de voce în conformitate cu cerințele rolurilor de operă vizează mai multe aspecte și anume întoarcerea la o lume în care tinerii învață să cânte fără microfoane, deschidere mai mare pentru artiștii tineri de 20 de ani pentru studiu și abordarea operelor lui Verdi și Wagner, așa cum se întâmpla cu o generație în urmă, realizarea unor decoruri favorizante din punct de vedere acustic în cadrul teatrelor de operă, încurajarea cântăreților cu voci mari din cadrul conservatoarelor, la realizarea unor programe repertoriale care să sprijine formarea acestor tipuri de voce și, nu în ultimul rând, prospectarea zonelor geografice extraeuropene (Asia și Africa) care s-au dovedit a deține la ora actuală un potențial mai mare de voci *spinto* și dramatice.

În pofida unor amprente sumbre din țesătura lucrării mele, pledoaria pentru supraviețuirea operii în secolul XXI și în cele următoare își găsește, într-un demers circular, tot în articolul lui Andrew Moravcsik (2013) o posibilă concluzie: „Un lucru pare sigur: dacă modul în care se cântă Verdi și Wagner nu se reinventează și nu se reorganizează, atunci nucleul tradiției de operă, pe care îl cunoaștem de atâta vreme, nu va supraviețui secolului XXI”.

**Bibliografie**

- Moravcsik, Andrew. 2015. *La Traviata. Philadelphia*, in „Opera Today”, 10 October 2015: [http://www.operatoday.com/content/2015/10/la\\_traviata\\_phi.php](http://www.operatoday.com/content/2015/10/la_traviata_phi.php) (ultima accesare: 14. XI. 2017).
- Moravcsik, Andrew. 2006. *Singing in the States*. Print version: „Newsweek” (International Edition), 3-10 July 2006. Web version: [www.msnbc.msn.com/id/13529485/site/newsweek/](http://www.msnbc.msn.com/id/13529485/site/newsweek/) (ultima accesare: 15. XI. 2017).
- Moravcsik, Andrew. 2013. *Twilight of the Gods*, in „Opera”, November 2013, pp. 1389-1396, disponibil online: <https://www.princeton.edu/~amoravcs/library/twilight.pdf> (ultima accesare: 14. XI. 2017).
- Podoleanu, Laura. 2012. *Verdi și Puccini sau teatrul muzical italian și drumul său de la tradiție la modernitate*, în revista „Muzica”, nr. 1/2012, pp. 123-141, disponibil online: <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-1-2012-10.pdf> (ultima accesare: 15. XI. 2017).
- [www.uab.ro/reviste\\_recunoscute/.../06.mihut\\_anca\\_daniela.doc](http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/.../06.mihut_anca_daniela.doc), (ultima accesare: 15. XI. 2017).

Maria Tatiana ROTARU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Vatra comunei Cernătești. Elemente structurale, culturale și muzicale

**Abstract: (The Hearth of Cernatesti Village. Structural, Cultural and Musical Elements)** Through our documentation and research in the present paper we have tried to bring our contribution to the knowledge of traditional cultural values, and to highlight a part of the spirituality in the village from Dolj. It is a good thing that during periods of technicalization and globalizations of all kinds we can still discover authentic elements of national and local identity, which give us a certain sense of trust in the perpetuation of the Romanian traditional values. Through activities of research and collection, through the identification of a large number of elderly people, connoisseurs and preservers of ancient traditions, we have tried to capture the momentum of the material and spiritual civilization of Cernătești village. The collection of songs from Cernătești village in the present paper intends to bring a modest contribution to saving the traditional spiritual values in Dolj.

**Keywords:** Cernatesti, cultural values, national identity, material civilization, spiritual civilization

**Rezumat:** Am încercat prin prezenta lucrare să aduc prin documentările și culegerile efectuate o contribuție la cunoașterea valorilor culturale tradiționale, să scot la lumină o frântură din spiritualitatea satului doljean. Consider un semn bun faptul că în această epocă a tehnificării și globalizării de tot felul reușim să descoperim încă elemente autentice de identitate națională și locală, fapt care ne dă un oarecare sentiment de încredere în perpetuarea valorilor tradiționale românești. Prin cercetările și culegerile făcute, prin cunoașterea unui număr mare de oameni în vârstă, cunoscători și păstrători a unor tradiții străvechi, am încercat să surprind starea de moment a civilizației materiale și spirituale a comunei Cernătești. Culegerea de cântece din comuna Cernătești prezentă în această lucrare se dorește a aduce o modestă contribuție la salvarea din teren, de la bătrânii satelor, a valorilor spirituale tradiționale doljene.

**Cuvinte-cheie:** Cernătești, valori culturale, identitate națională, civilizație materială, civilizație spirituală

Lumea din care face parte țăranul român a fost întotdeauna bogată în obiceiuri și tradiții, fiecare cătun obștesc aducându-și aportul la forma autentică de percepere și totodată a tradițiilor ce ascund înțelesuri profunde, despre relațiile interumane și despre relațiile oamenilor cu natura.

Obiceiurile tradiționale românești au ca și modalități de exprimare: muzica, coregrafia, gestică sau mimica. Sunt fapte culturale complexe, menite înainte de toate, să organizeze viața oamenilor, să marcheze momentele importante ale trecerii lor prin lume, să le modeleze comportamentul.

Am apreciat întotdeauna dragostea, pasiunea, responsabilitatea care prinde din ce în ce mai temeinic conștiința în sufletul oamenilor noștri față de patrimoniul cultural popular. Printre sarcinile care stau în fața unui muzician al timpurilor noastre este și cea care se referă la cercetarea, culegerea și valorificarea cântecului popular românesc.

Personal, ceea ce m-a îndreptat către această zonă etno-folclorică, Cernătești, a fost dorința de a descoperi modul de interpretare a tarafurilor care încă mai există în această zonă, însă și atașamentul și dragostea pentru meleagurile natale. Copil fiind și

locuind o mare perioadă la bunicii din Cernătești, m-au impresionat ritmurile horelor și sârbelor care se cântau la nunți și bălciuri, frumusețea doinelor și a baladelor, fapt care m-a îndemnat să urmez mai târziu o școală de muzică. Încercând să descopăr „miracolul” cu care nea Milică din satul Raznic, comuna Cernătești interpreta cântecele la „clanaretă”, am continuat cursurile la Liceul de Muzică „Marin Sorescu” din Craiova, la secția flaut, dar nu mi-a ieșit din suflet nici un moment „aurul” din vocile marilor doinitori ai Olteniei, fapt care s-a concretizat printr-o cunoaștere asiduă a repertoriului și a cântului popular.

### **Așezământ și istoric**

Comuna Cernătești este așezată într-o frumoasă zonă colinară, în partea de nord-vest a județului Dolj, la 38 km de Municipiului Craiova și 29 km de orașul Filiași. Denumirea comunei provine de la numele boierului de sabie Cernat, căruia i-a fost închinat acest loc de către Mircea cel Bătrân, denumit pe atunci Trestenic.

De-a lungul istoriei ceea ce a unit pe toți locuitorii satelor era dragostea de glia strămoșească, credința în Dumnezeu și existența unor oameni care erau strâns legați de meleagurile natale pe care le-au apărut cu dârzenie.

Localitatea Cernătești cât și satele componente au fost în decursul secolelor subordonate administrativ plaselor, iar plasele la rândul lor județelor. După anul 1945, până la reorganizarea pe regiuni administrative, unele din sate au fost încorporate la alte comune (denumite și cătune), dar existau și comune fără a avea alte sate în componența lor.

Bătrânii povesteau din generație în generație că un plug tras de patru boi albi, cu împoor (flori la jug) de flori albe de porumbar a tras brazdă pe laturile vetrei de sat. După datină pârcălabul Dimitrie, însoțit de un sobor de preoți și cântăreți, urmași de locuitorii cernăteni, au oficiat așezarea în noua vatră, mergând pe urma brazdei de plug. S-a fixat locul de pășune sau țarina, lângă moară, s-au stabilit micile grădini pe lângă case și ogașele cu pâlcuri de păduri pentru lemne de foc; apoi s-a stabilit suprafața comunei Cernătești prin bornare cu măguri (valuri de pământ încercuite cu nuiele) lângă care se planta un stejar. Doi călăreți împreună cu pârcălabul au încălecat pe cai albi împodobiți cu panglici albe în coamă și cu țesarfe de borangic alb și timp de o zi au mers pe perimetrul așezării. La fiecare hotar s-a făcut un șanț adânc de către tinerii care urmau să se căsătorească, pentru ca aceștia să spună urmașilor unde au săpat și plantat pomi pentru a cunoaște bine vatra comunei Cernătești. Fiecare intrare în sat avea o poartă mare de stejar.

În această vatră de sat și în acest perimetru, comuna Cernătești își înscrie istoria din 1597 până astăzi.

### **Activitățile culturale**

Din anul 1400 avem primele atestări documentare a vieții culturale din comuna Cernătești. Pe vremuri, țărani cântau, jucau la horă, la danțuri în țarină sau la umbră de fagi, în poienile din Bucur sau Iancului. Buciumul răsuna la stâni, iar doinele din fluier și caval răsuna pe toate dealurile și văile. Adesea, cel necăjit își plângea jelea din fluier sau din frunză în pragul casei sau pe câmp. După slujba de la biserică, duminica,

oamenii se întreceau în sârbe și hore odată cu lăutarii. Veneau la horă pârcălabul Cernat și cernătenii lui, îmbrăcați în costume populare lucrate de femei îndemânatice, care mai de care mai frumoase.

Ansamblurile ce au contribuit la valorificarea tradițiilor populare, au fost tarafurile populare, care aveau o bogată activitate artistică atât în comună, cât și în județ. Cel care a susținut tinerele talente și a organizat ansamblul de dansuri populare în comună, a fost învățătorul Ștefan Constantin.

După 1957 s-a încheșat, împreună cu mai mulți lăutari din satele componente ale comunei, un taraf performant ce interpreta un repertoriu bogat, specific zonei, de exemplu: *Sui mândruță-n deal la peri*. Dintre lăutarii tarafului s-au numărat: din Raznic – Anoiu Emilian - clarinet, Anoiu Mișu - violonist, Anoiu Constantin – acordeon, Anoiu Constanța - voce; din Cornița – Firă Catâru – vioară; din Cernătești – Titică – vioară; din Țin – Nica Costică – vioară, Marcu Ionel – vioară, Nica Nicolae – vioară, Mândița Ion – chitară, Marcu Stancu – contrabas și Scriceanu Constantin – cobză.

Originalitatea obiceiurilor din comuna Cernătești nu poate fi ruptă de ocupația de bază, care este agricultura și de viața cotidiană cu marile ritmuri ale naturii.

Complexitatea și varietatea tipurilor de valori ce compun sistemul obiceiurilor, creațiile cum sunt colindele, orațiile de nuntă bocetele sau baladele, au exprimat idei și sentimente profunde ale spiritului uman.

Din persistența vechilor credințe practicate în zonă, au luat naștere primele rituri și mituri, creând noi simboluri. Deosebirea esențială dintre vechile rituri și obiceiurile practicate până azi, nu este de formă sau conținut, ci de atitudine.

Sărbătorile care marchează solstițiul de iarnă, Crăciunul, Anul Nou și Boboteaza, adună numeroase obiceiuri, acte rituale, și practici magice.

Sărbătorile de iarnă se desfășoară pe durata mai multor zile, de la 24 decembrie până la 8 ianuarie. Odată cu sărbătoarea Crăciunului, se desfășoară diferite obiceiuri, și tradiții specifice zonei Cernăteștiului.

*Sădirea grâului.* În case femeile sădeau grâu într-un castron mai adânc, care era ținut până la Anul Nou. Dacă grâul încolțea și creștea frumos și des, în acea casă, în anul următor era multă bogăție și fericire.

*Colindatul cu Vicleiul* este un obicei de iarnă care se practica în preajma Crăciunului. Oamenii mergeau la colindat, deosebindu-se acest obicei prin colindele închinare Fecioarei Maria și nașterii Pruncului Isus. Colindătorii purtau după ei o cutie construite din trei turnuri care înfățișau pe cei trei magi de la răsărit. Obiceiul se continua cu jocul păpușilor ce erau cusute din cârpe de către fetele nemăritate. Perindându-se pe la fiecare casă, colindătorii aveau și rolul de a găsi fetele nemăritate, care trebuiau să arate păpușa cusută cu migală și îndemănare. Astfel, se realiza un concurs între fete, întrecându-se care are păpușa cea mai frumoasă și mai împodobită cu cusături alese. Colindătorii după ce strângeau toate păpușile de la fete, începeau jocul păpușilor prin sat. Pe de altă parte, în cadrul colindatului cu *vicleiul* se scotea în relief și munca agricultorilor. Oamenii construiau un plug din lemn pe care-l arătau colindătorilor și apoi jucau pe lângă el, ca suport având melodii populare, cântate de `nea Milică. Sătenii jucau de asemenea și un ritual de înmormântare, confecționând din cârpe o păpușa mai mare, pe care se prefăceau că o duc pe drumul spre groapă. În acest timp se jucau jocuri populare precum călușul, jocul căluților, mielului și barza.

*Colindatul cu steaua* se face în noaptea de Crăciun. Începând cu miezul nopții, cete de colindători merg la fiecare casă vestind Nașterea Domnului. Steaua este confecționată din hârtie frumos colorată, iar colindătorii sunt îmbrăcați în costume populare cu căciuli înalte. Mai întâi, colindătorii colindau la ferestrele casei, în curte, apoi erau poftiți în casă, unde cântau în fața icoanei. După colindat, gazdele îi cinstesc pe colindători cu colaci și vin roșu, iar la plecare le dădeau bani și cârnați de porc.

*Anul Nou.* Urările și colindele ce se practică în perioada Anului Nou asigură prosperitate, belșug și sănătate:

*„Bună dimineața la Moș Ajun  
Că-i mai bun a lui Crăciun  
Porci unturoși, oile lănoase, vacile lăptoase  
Oameni sănătoși  
Pui mulți și boboci mulți”*

Aceste urări sunt făcute în cele mai multe cazuri de către colindători, dar și de către gospodarii caselor. În dimineața noului an, țărani scormolesc cu o creangă de măr dulce în foc rostind urarea, iar funinginea scuturată de pe coș și amestecată cu cenușă se pune la rădăcina pomilor.

**Culegerea repertoriului vocal** constituie o dovadă a existenței lăutarilor din această zonă etno-folclorică ce împlinește un deziderat firesc pentru generația noastră, dar mai ales pentru generațiile viitoare.

La început, am cules sporadic câteva piese ce le-am inclus în repertoriul vocal personal, apoi coborând Valea Corzului am început o cercetare de teren, cu caracter mai sistematic încercând să adun tezaurul valoros al cântecelor din comuna Cernătești și ale cătunelor de pe Valea Corzului: Țin, Raznic, Cornița, Grecești, Busu. Am adunat repertoriu atât vocal, cât și instrumental de la lăutarii care mai sunt în sat, precum Emilian Anoiu, Constanța Anoiu, Constantin Nica, Marcu Stancu și Marcu Ionel, Marin Mustăcioară, Constanța Mustăcioară, Ion Ploscaru, Nițu Voinescu, Veronica Bonea și Ionica Văcariu.

Aceste nestemate numite simplu cantece pe care veacurile și bătrânii lor le-au slefuit, au conturat de-lungul timpului stilul și modalitatea de interpretare a repertoriului vocal și instrumental, modalitatea de percepere a mesajului transmis din generație în generație prin temele propuse de informatori.

*Cântecul vocal* de joc au un ritm măsurat, de sârbă și horă. Sârbele pot fi încadrate în măsuri binare, iar horele sunt de două feluri, prezentând un ritm desfășurat în măsuri binare și ternare.

O trăsătură specifică ritmului din această zonă etnografică este contratimpul aplicat la aproape toate începuturile de vers. Ritmul melodiei coincide cu Țitura acompaniamentului instrumental, prima optime fiind pauză, iar a doua optime se conturează în șaisprecimi.

## Pe-un gărduleț la fântână

Tempo ♩ = 71

Grecești  
Nițu Vionescu, 70a

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of six staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate phrasing. The score includes a repeat sign at the beginning and end.

Pe-un gărduleț la fântână  
 Cânt-o pasăre bătrână  
 Ea cânta și ciripea  
 Și cu puștii ei vorbea  
 Ea cânta și ciripea  
 Și cu puștii ei vorbea

**Pe-un gărduleț la fântână**

Pe-un gărduleț al fântână  
 Cânt-o pasăre bătrână  
 Pe-un gărduleț al fântână  
 Cânt-o pasăre bătrână  
 Ea cânta și ciripea  
 Și cu puștii ei vorbea  
 Ea cânta și ciripea  
 Și cu puștii ei vorbea

Puștii mamei pușțori  
 Eu v-am crescut mărișori  
 Puștii mamei pușțori  
 Eu v-am crescut mărișori  
 V-am crescut v-am legănat  
 De lângă mine-ați plecat  
 Eu la bătrânețea mea

Nu știu pe cine-oi avea  
 Nu știu pe cine-oi avea  
 Să-mi poarte de grija mea

Să știți fraților iubiți  
 Cât pe lume a iubiți  
 Cât pe lume mai trăiți  
 Viața să v-o prețuiți  
 Viața să v-o prețuiți  
 Că-ci viața e tare scurtă  
 E scumpă și e prea scurtă

Căci omul cât tânăr este  
 Cam la toate se pripește  
 Cam la toate se pripește  
 Când ae bătrân se căiește  
 Dar degeaba te căiești  
 Ce-ai pierdut nu mai găsești.

## La casa cu trestioară

Cernătești  
Mustăcioară Constanța, 70a

Horă ♩ = 111

1) \_\_\_\_\_  
2) \_\_\_\_\_

Hai, hai | La ca - sa cu tres - ti - oa - ră

Za - ce-un voi - ni - cel de-o boa - lă,

Za - ce-un voi - ni - cel de-o boa - lă

1) Strofele 3,4,5

Căci mi - e mi s-a u - ro - îi

2) Strofa 6

Ar - gin - tu cu stra - chi - na măi

### La casa cu trestioară

Hai, hai la casa cu trestioară  
Zace-un voinicel de-o boală  
Zace-un voinicel de-o boală

Hai, hai zace voinice ori te scoli  
Ori mai dă-mi și mie obor  
Ori mai dă-mi și mie obor  
Hai, hai căci mie mi s-a urât  
Perinioarele mutând  
Cearceafuri scuturând

Hai, hai mărită-te fata mea  
Hai, hai mărită-te fata mea  
Și eu m-oi însura  
Hai, hai ș-oi veni la nunta ta  
Și-oi da bani cu banița  
Aurul cu lingura  
Hai, hai argintul cu strachina, măi  
Argintul cu strachina, măi

## Cine-a fost întâi la Gorj

Tempo sârbă ♩ = 88

Grecești  
Nițu Voinescu, 70a

Foa - ie ver - de foi de boji Of Of Of

Ci - ne - a \_\_\_\_\_ fost în - tăi la Gorj \_\_\_\_\_ Pui - ca mea

A fost Tu - dor și Ma - ghe - ru

Și cu Nea' Din - că Schi - le - ru

A fost Tu - dor și Ma - ghe - ru

Și cu Nea' Din - că Schi - le - ru

## Cine-a fost întâi la Gorj

Foaie verde foi de boji of of of  
 Cine-a fost întâi la Gorj puica mea  
 A fost Tudor și Maghieru  
 Și cu Nea' Dincă Schileru  
 A fost Tudor și Maghieru  
 Și cu Nea' Dincă Schileru

A mai fost și Aristică of of of  
 Nepotu lui Nea' Dincă puica mea  
 Aristică cât trăia  
 Fericete mai era  
 Ce mai om era sârmanu  
 Că știa să facă banu

Cobora Dincă pe pisc of of of  
 Cu calul până-n puichizi puica mea  
 Și cu frâul la oloane  
 Ca puieștru-n fuga mare

Și cu frâul la oloane  
 Ca puieștru-n fuga mare  
 Era seara la Pitești of of of  
 Dimineața-n București puica mea  
 Peste zi sta-n parlament  
 Dinc-a fost țaran deștept

Foaie verde trei lămâi of of of  
 Unde cântă cucu-ntâi puica mea  
 Fugea Leanca peste jii  
 La Dincă Schileru-ntâi  
 Fugea Leanca peste jii  
 La Dincă Schileru-ntâi

Spune spune neică Dincă of of of  
 Cât mai pui Ionel la muncă puica mea  
 Să mă las și eu de muncă  
 Să merg cu tine pe luncă  
 Să mă las și eu de muncă  
 Să merg cu tine pe luncă

## Ochilor faceți plimbare

Cernătești

Mustăcioară Aurora, 49 a

$\text{♩} = 154$

O - chi - lor fa - ce - ți plim - ba - re

Să văd mân - dra ce gând a - re

A - re gând să mă o moa - re

Ori dă gu - ra să mă scoa - le

### Ochilor face-ți plimbare

Ochilor face-ți plimbare  
 Să văd mândra ce gând are  
 Ochilor face-ți plimbare  
 Să văd mândra ce gând are  
 Are gând să mă omoare  
 Oră dă gura să mă scoale  
 Are gând să mă omoare  
 Oră dă gura să mă scoale

Mândruța care-i mândruță  
 Iese la poartă desculță  
 Iar care e blestemată  
 Nu iese nici încălțată  
 Nu iese nici încălțată  
 Bate Dumnezeu să bată  
 C-a lăsat lumea săracă  
 Și și-a pus cărciuma-n poartă

*Baladele* se desfășoară într-un ritm parlando-rubato, care este strâns legat de caracterul povestitor al interpretării. Structura ritmică, precum și forma se adaptează la caracterul improvizatoric impus de relatarea faptelor din baladă.

*Doinele* prezintă de asemenea un ritm liber, parlando-rubato, ce este dat de starea afectivă a interpretului.

## Radu din crâng (baladă)

Poco rubato  $\text{♩} = 175$ Țiu  
Anoiu Constanța, 65a

Foa - ie ver - de sa - mu - last - ră  
 la un fag ma - re pe coas - tă  
 Șa - de Ra - du ca - ntr-o - ca - să  
 și-a - fa - ră plou - ă și var - să  
 Și-a - fa - ră plou - ă și var - să  
 Da' lui Ra - du nici nu i - pa - să  
 Da' lui Ra - du \_\_\_\_\_ nici nu i - pa - să  
 și lui \_\_\_\_\_ Ra - - - - - du  
 nici nu i - pa - să.

**Radu din crâng (baladă)**

Foaie verde samulastră  
 La un fag mare pe coastă  
 Șade Radu ca-ntr-o casă  
 Și-afară plouă și varsă  
 Și-afară plouă și varsă  
 Da lui Radu nici nu-i pasă  
 Da lui Radu nici nu-i pasă  
 Și lui Radu nici nu-i pasă

Dar mai sus pe rămurele,  
 Cuțite și revolvere  
 Se servea Radu de ele  
 La vreme de neputere  
 Mai sta Radu ce mai sta  
 Nu știu ce naiba-i venea  
 O frunză din pom rupea  
 Și-ncepea de-a șuiera

Și-ncepea de-a șuiera  
 Mii de haiduci se-aduna  
 Ca frunza și ca iarba  
 Ca frunza și ca iarba  
 I-mbrăca militărește  
 Iar Radu căpitănește  
 Și boierii că-mi pornește

Au bună ziua boieri mari  
 Trăiți domnule căpitan

Căpitanii sunt la târg  
 Dar eu sunt Radu din cârg  
 Care la parale strâng  
 Și iau bani de la bogați  
 Și împart pe la săraci  
 Să-și cumpere boi și vaci

Mai sta Radu ce a sta  
 Nu știu ce naiba-i venea  
 Cu piciorul cum șede  
 Ușa din țâțâni scotea  
 Nu da domnule nu da  
 Că vom da tot ce –om avea  
 Nu da domnule nu da  
 Iar Radu ce făcea  
 La cocoană se ducea  
 Una-n spate coplesena  
 Nu da domnule nu da  
 Că vom da tot ce am avea  
 Că vom da tot ce am avea  
 Ia te uita după ușe  
 Că mai am de-o găletușe  
 Găletușa de dud verzi  
 Ia din ea că nu se vede  
 Ia te uită pe poliță  
 Că mai am de-o sărbuliță  
 Mi-o păstram pentru fetiță

Armando ROTONDI  
(IAB – Institute of the Arts  
Barcelona)

**Per la definizione di un canone  
teatrale-letterario italiano  
contemporaneo (con particolare  
risalto a Luigi Pirandello  
ed Eduardo De Filippo)**

**Abstract: (For the Definition of a Contemporary European and Italian Theatre-Literary Canon [with a Focus on the Italian Case of Luigi Pirandello and Eduardo De Filippo])** Harold Bloom has promoted an idea of the Western Canon in literature and culture, which has an implicitly political value, aimed at demonstrating Anglophone supremacy, first British and then American. Bloom's Canon has a main prejudice at its base, considering as an absolute assumption the centrality of William Shakespeare as the only fundamental pillar of literature and culture in Western world. Despite the centrality of Shakespeare, the debate on a theatrical-literary canon is underestimated compared to the general debate on Canon. This is due to the implicit difficulty of theatre, at the same time literature and performing art, with the coexistence of literary-linguistic elements and others who look at the mise-en-scene. My contribution therefore focuses, from a theoretical point of view, on the elements to look at in defining a theatrical canon (literature and staging), dwelling on the Italian case. First of all, analysing the Italian case, I will consider Luigi Pirandello as the centre of an Italian Theatre Canon in the first half of the 20th century, despite authors, as Roberto Bracco, who at that time seemed to have more national and international resonance; then Eduardo De Filippo, noting that, in the second half of the last century, the core of the Italian Theatre Canon corresponded to the Regional Canon in the figure of Eduardo.

**Keywords:** Harold Bloom, William Shakespeare, Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Western Canon, Literary Canon, Theatre Canon

**Riassunto:** Harold Bloom, pur opponendosi ufficialmente alla politicizzazione della letteratura data da quelle che lui definisce “Scuole del risentimento”, promuove una idea di canone letterario e culturale occidentale che ha implicitamente un valore politico, teso a dimostrare la supremazia anglofona, prima britannica e quindi americana. Si tratta di un Canon ruota intorno all'idea della centralità di William Shakespeare come perno della letteratura e della cultura. Pur partendo da Shakespeare, il dibattito su di un canone prettamente teatrale-letterario è sottostimato rispetto al dibattito del canone in genere. Ciò è dovuto alla difficoltà implicita della materia vista nello stesso tempo come letteratura e arte performativa, con quindi la coesistenza di elementi prettamente letterari-linguistici ed altri che guardano all'aspetto della messa in scena e della fortuna dei testi sotto questo punto di vista. Il contributo si sofferma quindi, soffermandosi sul caso italiano. Si prenderà in considerazione prima Luigi Pirandello come centro di un canone teatrale italiano nella prima metà del '900, anche a discapito di autori, come Roberto Bracco, che all'epoca sembravano avere maggiore risonanza nazionale e internazionale; quindi Eduardo De Filippo, notando come il centro del canone teatrale italiano va a corrispondere, nella figura di Eduardo, con quello del canone regionale. speaking countries?

**Parole-chiave:** Harold Bloom, William Shakespeare, Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Canone Occidentale, Canone letterario, Canone teatrale

### Un premessa necessaria: breve definizione del Canone Occidentale

Articolato e noto è il dibattito sul Canone letterario, che si è dimostrato particolarmente acceso tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento a partire dagli Stati Uniti e che trova un suo primo culmine con la pubblicazione nel 1994 di *The Western Canon* da parte di Harold Bloom<sup>1</sup>, tappa fondamentale nella messa in discussione del modello di integrazione e di *melting pot*.<sup>2</sup>

Prima di soffermarci nello specifico del nostro argomento, ovvero la possibilità di un canone teatrale italiano contemporaneo, è necessario brevemente indicare quali sono gli elementi che identificano un canone. Secondo la definizione di Fausto Curi<sup>3</sup>, con canone letterario si intende una struttura legislativa, un insieme di norme stilistiche incarnate solo in alcuni autori e che nasce in momenti particolari nella storia di una civiltà letteraria ed esattamente quando la civiltà letteraria avverte il bisogno di rendere permanente la propria autocomprensione con l'elaborazione di alcune regole. Fondamentale, nella definizione di Curi, è il principio settario su cui si basa il canone e che vede un processo di inclusione ed esclusione, seppure non definitivo (alcuni autori o opere inclusi nel canone ne possono poi essere esclusi e viceversa).

Altro aspetto essenziale nella definizione di un canone sono quei valori che vi si ritrovano e che danno forma identitaria alla società che lo stila. So tratta di valori che prendono in considerazione *ethos* e *ethnos*, con modelli di rappresentazione della realtà sia esterna che interiore forniti dagli autori e dalle opere del canone. Da un punto di vista stilistico ed estetico, il canone è l'elenco di quegli autori e di quelle opere – definibili come “classici”, discorso su cui si tornerà a breve – con cui ogni nuovo autore si deve confrontare.

Tornando al già citato e celebre *The Western Canon*, Harold Bloom, pur opponendosi ufficialmente alla politicizzazione della letteratura data da quelle che lui definisce *School of Resentment* (“Scuole del risentimento”), promuove una idea di canone letterario e culturale occidentale che ha implicitamente un valore politico, teso a dimostrare la supremazia anglofona, prima britannica e quindi americana.

Pubblicato nel 1994, durante il periodo delle cosiddette “Canon wars” – che vede i contributi di John Guillory, Bernard Knox, Lizbeeth Goodman, W.R. Owens, Trevor Ross e altri<sup>4</sup> –, *The Western Canon* è una rassegna e una analisi delle maggiori opere letterarie di Europa e Americhe sin dal XIV secolo. Qui, Bloom si concentra su 26 opere/autori che devono essere considerate rappresentative sia della loro nazione e tradizione letteraria che del Canone Occidentale in genere<sup>5</sup>. In aggiunta, il volume

<sup>1</sup> Cfr. BLOOM, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and the School of the Ages*. San Diego: Harcourt Brace.

<sup>2</sup> Cfr. DOMENICHELLI, Mario. 2009. *Il Canone letterario europeo, in XXI secolo. Comunicare e rappresentare*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana “Treccani”, p. 65.

<sup>3</sup> Cfr. CURI, Fausto. 1997. *Canone e anticanone: studi di letteratura*. Bologna: Pendragon.

<sup>4</sup> Si vedano nello specifico: GUILLORY, John. 1993. *Cultural capital the problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press; KNOX, Bernard. 1994. *The oldest dead white European males and other reflections on the classics*. New York: Norton; OWENS, W. R., GOODMAN, Lizbeeth. 1996. *Shakespeare, Aphra Behn, and the Canon*. New York: Routledge; ROSS, Trevor. 1998. *The making of the English literary canon from the Middle Ages to the late eighteenth century*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

<sup>5</sup> I 26 autori originari analizzati da Bloom sono: William Shakespeare, Dante Alighieri, Geoffrey Chaucer,

include anche una lista di autori e opere occidentali che Bloom considera membri permanenti del canone letterario, partendo questa volta dal mondo letterario classico.

Ufficialmente, Bloom stila il proprio canone di autori e opere rappresentative partendo da un prospettiva esclusivamente estetica o di valore letterario in termini “assoluti”, mettendo in discussione ciò che definisce la “School of Resentment”, ovvero quelle scuole di critica letteraria – ad esempio di stampo marxista, decostruttivista o lacaniana – che hanno acquisito rilievo crescente dagli anni Settanta in poi del XX secolo e che, secondo Bloom, sono concentrati quasi esclusivamente nel dibattito politico e nell’attivismo a discapito dei valori estetici delle opere. Secondo la “School of Resentment”, il canone è politicamente antidemocratico con l’esclusione, ad esempio, di autori o opere rappresentativi di minoranze, laddove gli autori tramandati sono semplicemente portavoce dell’ideologia più forte.

Bloom vorrebbe invece spogliare la critica letteraria, da questi elementi politici, ma in realtà è proprio qui che si ritrova la contraddizione del Canone Occidentale da lui proposto. Si tratta di un canone che ha un pregiudizio di base, e che, come nota Asor Rosa, ruota intorno all’idea della centralità di William Shakespeare come perno della letteratura e della cultura. Il canone occidentale di Bloom è, infatti, contemplato da un punto di vista – culturale e politico – angloamericano. Il problema, centrale dal punto di vista della storia del canone occidentale, è quello del succedersi, per varie cause, sinergie, o semplicemente forze inerziali, delle egemonie culturali e linguistiche, problema questo che Bloom non pone. A Bloom non interessa, infatti, alcuna restituzione della verità storica, ma preme definire una prospettiva di filosofia della storia. Egli vuole, in altre parole, disporre i suoi materiali, escludendone altri, sviluppando una idea della letteratura come preparazione all’avvento della democrazia, che è ovviamente americana, e dell’età democratica che è interamente anglosassone.

Il volume tuttavia pone un altro aspetto, non teorizzato per la prima volta da Bloom ovviamente, ma ascrivibile sino ai tempi della *Weltliteratur* goethiana: la possibilità di un canone comune occidentale, che inglobi il Canone letterario europeo. Il Canone europeo vede, quindi, quei temi comuni, emblemi, simboli, generi di scrittura, in una sola parola una “tradizione” europea nella quale è possibile riconoscersi in un linguaggio comune pur espresso in diversi idiomi. Come, ad esempio, dimostrano ampiamente le storie e antologie di letteratura italiana per le scuole superiori – si considerino, a titolo esemplificativo, *Il materiale e l’immaginario*, 1979-1995, di Remo Ceserani e Lidia De Federicis o *La scrittura e l’interpretazione*, 1999, di Romano Luperini e Pietro Cataldi, insegnare una letteratura nazionale significa pensarla nel quadro di riferimento della tradizione e della storia d’Europa e d’Occidente, in un clima di superamento dei nazionalismi.

Il Canone italiano, facendo nostro quanto scrive Mario Domenichelli, ha una struttura particolare che si declina in modo ternario<sup>6</sup>. Si pensi a Dante, Petrarca, Boccaccio. Secondo Asor Rosa<sup>7</sup>, alla formazione di un canone più che una nozione

---

Miguel de Cervantes, Michel de Montaigne, Molière, John Milton, Samuel Johnson, Johann Wolfgang von Goethe, William Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, George Eliot, Lev Tolstoj, Henrik Ibsen, Sigmund Freud, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Fernando Pessoa, Samuel Beckett.

<sup>6</sup> Domenichelli, Mario. 2009. *Il Canone letterario europeo...* cit., pp. 65-76.

<sup>7</sup> Asor Rosa, Alberto. 2000. “Il canone della letteratura italiana”, in *Emsf*, 02/06, online: <http://www.emsf>.

astratta di classico provvede una considerazione più attenta e circostanziata degli aspetti della qualità di un'opera. L'accento si deve porre su quel "gène" nazionale che emergerebbe inevitabilmente nella formazione di un canone dei classici della letteratura. Nel caso italiano, Asor Rosa suggerisce di definire un "genus italicum" caratterizzato proprio dalla mancanza di egemonia di un centro culturale, linguistico e politico, intorno al quale si organizzano le varie manifestazioni della letteratura nazionale.

Nello sviluppo di un'autoconsapevolezza culturale e letteraria unitaria, a partire dalle origini, è possibile tracciare una linea unitaria e abbastanza omogenea da Dante fino ai primi decenni del secolo sedicesimo, momento in cui vengono a mancare i fondamenti della precedente tradizione culturale e se ne comincia a creare un'altra.

### Canone teatrale italiano: Pirandello, l'autore fagocitante

Ritornando a Bloom, si prenda in considerazione la centralità di Shakespeare. Partendo da questa centralità, e anzi nonostante la centralità di Shakespeare, il dibattito su di un canone prettamente teatrale-letterario è sottostimato rispetto al dibattito del canone in genere. Ciò è dovuto alla difficoltà implicita della materia considerata nello stesso tempo come letteratura e arte performativa, con quindi la coesistenza di elementi prettamente letterari-linguistici ed altri che guardano all'aspetto della messa in scena e della fortuna dei testi sotto questo punto di vista.

Anna Barsotti e Anna Maria Cascetta, nella collana da loro curata dal titolo "Canone Teatrale" per ETS, forniscono testi che considerano facenti parte di un possibile canone teatrale europeo. Tuttavia gli autori proposti spaziano da Victor Hugo a Henrik Ibsen – sicuramente al centro di un ipotetico canone teatrale e che identifico come l'inizio della drammaturgia contemporanea, laddove Alfred Jarry e l'*Ubu roi* sono il principio del teatro contemporaneo –, sino a Luigi Pirandello e Eugene Ionesco, passando per Scipione Maffei, non fornendo però elementi davvero organici che possano definire i criteri di un canone teatrale<sup>8</sup>.

La difficoltà nell'identificare un Canone teatrale risiede, come detto, nella natura molteplice del testo teatrale che non è solo letterario ma vive un'esistenza il più delle volte necessaria sul palcoscenico. Quindi non sono solo autori, ma anche *practitioners* i quali molte volte prendono il sopravvento sugli autori nell'immaginario di un ipotetico canone. In questo senso è essenziale il punto di vista di chi stila il canone – che agirà sempre in termini di inclusione ed esclusione ma con una visione necessariamente parziale.

Konstantin Stanislavskij potrebbe avere più valore di Ibsen per il regista che

---

rai.it/interviste/interviste.asp?d=499 [ultimo accesso: 10/06/2017]

<sup>8</sup> I volumi pubblicati nella collana "Canone teatrale europeo" da Anna Barsotti e Annamaria Cascetta per ETS sono: *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello a cura di Annamaria Cascetta; *Merope* di Scipione Maffei, a cura di Stefano Locatelli; *La Cantatrice chauve* di Eugène Ionesco, a cura di Alessandro Pontremoli; *Hernani* di Victor Hugo, a cura di Giovanna Bellati; *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, a cura di Franco Perrelli; *La Dame aux Camélias* di Alexandre Dumas fils, a cura di Marisa Verna; *A Streetcar Named Desire* di Tennessee Williams, a cura di Stanley E. Gontarski, tradotto da Gerardo Guerrieri; *Reigen / Girotondo / La Ronde* di Arthur Schnitzler, a cura di Gabriella Rovagnati; *Faust I* di Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Maria Franca Frola, tradotto da Maria Franca Frola; *Antigone* di Sofocle, a cura di Luigi Belloni; *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, a cura di Arianna Frattali; *Le Tartuffe ou l'Imposteur* di Molière, a cura di Davide Vago; *Zaire* di Voltaire, a cura di Vincenzo De Santis e Mara Fazio; *Armide* di Philippe Quinault (libretto) e Jean-Baptiste Lully (musica), a cura di Filippo Annunziata.

stila un proprio canone e Anton Čechov maggiore importanza di altri non per la sua drammaturgia in sé, quanto per il rapporto avuto con Stanislavkij e così via.

La centralità di Shakespeare nel Canone di Bloom – un canone che, ripeto, è politico – non ha consentito lo svilupparsi di un Canone teatrale ufficiale che riguardi i testi e questo, da un punto di vista letterario, va ritrovato nei repertori dei teatri e quindi guarda prevalentemente a quegli autori che, al di là del valore letterario, hanno avuto una fortuna scenica acclamata. Si pensi alla lista degli autori in repertorio nella sua storia novecentesca stilata dal National Theatre di Londra, che include quindi drammaturghi ma anche titoli di opere specifiche.<sup>9</sup>

Nel caso italiano, interessante notare come per il teatro, o meglio per la letteratura teatrale, il sistema ternario avanzato da Domenichelli non funzioni veramente, ma si passi genericamente a un dualismo che prende in considerazione Goldoni e Pirandello o, nel caso del teatro contemporaneo, Pirandello e De Filippo. Ovviamente, si riconosce la presenza di altri autori canonici – sicuramente Ruzante, Ariosto, Tasso, Gozzi, Alfieri, i grotteschi – ma la loro canonicità guarda prevalentemente al loro spessore da un punto di vista dello studio accademico, dimenticando l'altro aspetto di resa e fortuna scenica acclarata. In questo senso, si può affiancare Machiavelli con *La mandragola* e, per il teatro novecentesco, Dario Fo.

Si consideri ora Pirandello. Pirandello può essere definito, da un punto di vista del canone letterario-teatrale italiano, come l'autore fagocitante che ha azzerato scenicamente gli autori a lui contemporanei, in parte posteriori, sicuramente precedenti. Al di là degli acclarati e indubbi meriti del teatro pirandelliano, la canonicità fagocitante di Pirandello si deve sicuramente contestualizzare in un ambito che va al di là del suo valore letterario e teatrale, ma anche nel dibattito sul teatro vecchio e nuovo, oltre che per motivi politici (come anche per Eduardo De Filippo). Si veda infatti Luigi Pirandello come centro di un canone teatrale italiano nella prima metà del Novecento, anche a discapito di autori, come Roberto Bracco, che all'epoca sembrava avere maggiore risonanza nazionale e internazionale<sup>10</sup>.

La creazione di un Canone teatrale novecentesco in Italia è inscindibile infatti da quella polemica tra “teatro vecchio” e “teatro nuovo” portata avanti, ad esempio, da Adriano Tilgher nel dualismo Bracco-Pirandello<sup>11</sup>, ma anche da altri critici come Piero Gobetti e Silvio D'Amico, di cui si ricordi la polemica, oltre che con lo stesso Bracco, anche con Marco Praga. Praga, in una lettera si lamenta, infatti delle critiche ricevute da D'Amico, su *La porta chiusa* (1913) messa in scena con Eleonora Duse e soprattutto

<sup>9</sup> Si consideri a tal proposito, a mo' di esempio, la lista di riferimento stilata da Henneth Tyne per il National Theatre nel giugno 2004 e che suddivide le opere e gli autori rappresentati nelle seguenti categorie: Greek; Roman; Mediaeval to 1550; Jacobethan (except Shakespeare); Shakespeare; Spanish and Italian Golden Age; French Golden Age; English Restoration; English 18<sup>th</sup> Century; Foreign 18<sup>th</sup> Century; Romantic Period; Victorian English (except Shaw); Victorian Russian and Scandinavian; Other Foreign Victorian; Shaw; Edwardian English (1900-1920); Edwardian Foreign (1900-1920); Irish to 1950; English (1920-1950); French and Mediterranean (1920-1950); Other European (1920-1950); American (1920-1950); Since 1950; Oriental (all Periods).

<sup>10</sup> Cfr. ROTONDI, Armando. 2010. *Roberto Bracco e gli “-ismi” del suo tempo. Dal Wagnerismo all'Intimismo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

<sup>11</sup> Cfr. TILGHER, Adriano. 1928. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, pp. 49-84.

si lamenta dell'accusa di essere l'ultimo esponente della commedia borghese, genere oramai anacronistico<sup>12</sup>. D'Amico, in un articolo di risposta, afferma che, con commedia borghese, non si intendeva dare alcuna definizione teorica né inventare un nuovo genere drammatico, riferendosi a supposti canoni artistici, ma fare piuttosto riferimento alla nuova società borghese italiana fiorita tra fine Ottocento e inizio Novecento, che aveva dato luogo ad un'arte, e conseguentemente anche un teatro, con caratteri non propriamente nazionali, ma regionali. Per D'Amico la commedia borghese non è ancora definitivamente morta, ma sta per morire, poiché, dopo la Grande Guerra, lo spirito italiano risulta radicalmente mutato. Ciò non significa che tutta la vecchia arte e tutto il teatro vecchio siano morti, poiché ci sono capolavori che resistono e che dimostrano, al di là di aspetti convenzionali, di avere elementi imperituri. Ancora in un articolo, *Teatro vecchio e nuovo. A Marco Praga e a Lucio D'Ambra*,<sup>13</sup> D'Amico ribadisce quanto già espresso, ovvero che il riferimento non era a testi genericamente borghesi, che potrebbero comprendere una molteplicità di autori da Molière a Balzac, ma a commedie rappresentanti una determinata borghesia. Il conseguente tramonto di un modo vecchio di far teatro, corrispondente a una cultura positivista e al gusto della riproduzione del vero, avviene per cause storiche e non è più sentito dalle generazioni a lui attuali.

In questo contesto si pone anche il contrasto tra "teatro vecchio" (ad esempio Bracco, ma anche Praga, Giuseppe Giacosa o Sabatino Lopez) e "teatro nuovo" (Pirandello ma anche i grotteschi) avanzato da Tilgher, che sviluppa il concetto di "pirandellismo", solo successivamente accolta dallo stesso Pirandello e in prima istanza rifiutata dallo scrittore. Si legga ad esempio Franca Angelini:

Arte e vita in Tilgher: non il vitalismo marinettiano, di puro gesto ma, in polemica con Croce, una concezione antilirica e antiintuitiva dell'arte. [...] Intorno allo stesso problema si pronuncia la conferenza di Pirandello *Teatro nuovo e teatro vecchio*, pubblicata in «Commedia» del 1° gennaio 1923. Mediante le immagini in lui ricorrenti degli occhi, cioè la visione originale e unica del mondo, e degli occhiali, cioè le copie, le riproduzioni delle altrui invenzioni che oggi "si comprano a Parigi" lo scrittore affronta due temi: 1) *il tema del palcoscenico* o della rappresentazione [...] 2) *il tema del nuovo*. Pirandello approfitta della polemica romana per confermare la sua sfiducia nelle idee generali, i principi astratti che prescindono la singolarità dei casi. [...] Come si vede, Pirandello prende le distanze dalla polemica, conferma convinzioni di estetica crociana, esclude gli aspetti contemporanei delle posizioni di Tilgher e degli altri, condensa nella scrittura ogni possibile creatività di teatro.<sup>14</sup>

Secondo Antonio Stäuble, Tilgher tendeva a mettere il teatro dei suoi contemporanei in opposizione a quello della generazione precedente, mentre nella concezione di vecchio e nuovo un altro critico come Lucio D'Ambra ammetteva

<sup>12</sup> Cfr. ROTONDI, Armando. 2010. *Roberto Bracco e gli "-ismi" del suo tempo...* cit., pp. 109-115.

<sup>13</sup> L'intervento è del 14 dicembre 1921. Si veda D'AMICO, Silvio. 1994. *Teatro vecchio e nuovo. A Marco Praga e a Lucio D'Ambra*, in Silvio D'Amico, *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie. I. 1914-1921. Gli anni di guerra e della crisi*. Roma: Bulzoni, pp. 577-581.

<sup>14</sup> ANGELINI, Franca. 1988. *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Roma-Bari: Laterza, pp. 56-57.

un'evoluzione progressiva<sup>15</sup>. Scrive Stäuble che “il critico del *Mondo*, la cui posizione si andò sempre più irrigidendo nel corso della polemica, sosteneva la necessità nel giudicare un'opera drammatica, di mettere in chiaro se si occupava di problemi attuali del tempo o se rimasticava problemi vecchi e di accettarla o respingerla in base a questa distinzione netta”<sup>16</sup>.

Pirandello diventa esponente unico di un primo Canone teatrale novecentesco, proprio perché rappresenta un mezzo, attraverso la definizione di “pirandellismo”, per azzerrare la tradizione teatrale della seconda metà dell'Ottocento, vista, dai vari Tilgher e D'Amico, come “vecchia”. Allo stesso tempo, la stessa nascita di un pirandellismo (un altro –ismo come quelli ottocenteschi investigati da Capuana nel suo *Gli “ismi” contemporanei*<sup>17</sup>) risulta fagocitante, per le generazioni successive, degli autori teatrali a lui contemporanei.

## **Il Canone regionale teatrale diventa nazionale: Eduardo De Filippo canone e classico?**

A dispetto della declinazione ternaria avanzata da Domenichelli, il teatro italiano trova in Pirandello e poi in Eduardo De Filippo il centro focale, con il centro del canone teatrale italiano che va a identificare, nella figura di Eduardo, quello del canone regionale. Si noti l'esclusione in questo dualismo di altre figure forti come, ad esempio, Dario Fo e Carmelo Bene, poiché anche essi, pur nella loro chiara identità di autori, artisti e teatranti lontani dalla tradizione eduardiana, si sono confrontati in vita con la figura di Eduardo che rappresenta effettivamente la croce e delizia del teatro italiano.

Si parta dalla scena napoletana, e mi riferisco ora ad un mio precedente contributo in cui sviluppavo una periodizzazione della scena napoletana del XX e XXI e che può corrispondere anche a un canone regionale: “un primo momento scarpettiano – ma anche facente capo nel dramma a Salvatore Di Giacomo e Roberto Bracco; il grande teatro di Raffaele Viviani e, cronologicamente più duraturo e nazionalmente con un impatto maggiore, di Eduardo De Filippo; i cosiddetti post-eduardiani come Annibale Ruccello, Enzo Moscato, Leo De Bernardinis e Manlio Santanelli; quelli che definisco i post-post-eduardiani [...] che procedono sino ad oggi, nei primi due decenni del XXI secolo<sup>18</sup>”. Agli autori qui citati vanno aggiunti, in un ipotetico canone napoletano,

<sup>15</sup> Sulla polemica tra D'Ambra e Tilgher si vedano: D'Ambra, Lucio. 1922. “Una lettera aperta ad Adriano Tilgher; a proposito de *I Pazzi* di Roberto Bracco”, in *L'Epoca*, 13 giugno; Tilgher, Adriano. 1922. “Autodifesa di un critico: risposta a Lucio D'Ambra”, in *Il Mondo*, 14 giugno; D'Ambra, Lucio. 1922. “Seconda lettera aperta ad Adriano Tilgher; a.b.c.d.e.”, in *L'Epoca*, 16 giugno; Tilgher, Adriano. 1922. “Polemiche teatrali: seconda risposta a Lucio D'Ambra”, in *Il Mondo*, 17 giugno; D'Ambra, Lucio. 1922. “La polemica sul teatro ‘vecchio’ e ‘nuovo’: terza lettera aperta ad A. Tilgher”, in *L'Epoca*, 20 giugno; Tilgher, Adriano. 1922. “Polemiche teatrali: terza risposta a Lucio D'Ambra”, in *Il Mondo*, 22 giugno; D'Ambra, Lucio. 1922. “Conclusione intorno ai *Pazzi* di Roberto Bracco”, in *Nuova Antologia*, 1 agosto.

<sup>16</sup> STÄUBLE, Antonio. 1959. *Tra Ottocento e Novecento*. Torino: ILTE, p. 211.

<sup>17</sup> CAPUANA, Luigi. 1898. *Gli ismi contemporanei*. (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo). Ed altri saggi di critica letteraria ed artistica. Catania: Giannotta.

<sup>18</sup> ROTONDI, Armando. 2017 *Il teatro di Giovanni Meola: tra post-post-eduardiani, Napoli e l'Europa*, in Giovanni Meola, *Teatro*. Napoli: Homo Scrivens, pp. 11-12. Sui post-eduardiani si vedano i seguenti volumi che costituiscono, attraverso gli autori analizzati, in particolare nel testo di Fiore, una sorta di canone dei post-eduardiani: LIBERO, Luciana (a cura di). 1988. *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a*

alcuni artisti-cerniera tra i vari periodi: “Giuseppe Patroni Griffi denota il passaggio tra Eduardo e i post-eduardiani, così come Ruggero Cappuccio quello tra i post-eduardiani e i post-post-eduardiani, mentre Roberto De Simone fa quasi da contrappeso, con il suo legame con la tradizione, l’*ethnos* e l’*ethos* partenopeo e campano, al teatro nazionale e – ammettiamolo – borghese di Eduardo<sup>19</sup>”.

Eduardo De Filippo non ha mai smesso di essere il nume tutelare ma anche il moloch cui il teatro napoletano – e meridionale – si è dovuto e si deve ancora oggi confrontare in ottica di continuità o di aperta opposizione.

Tuttavia Eduardo risulta, per i motivi anche linguistici ben noti e studiati, passare da un piano locale a uno nazionale, rappresentando, a mio avviso, ancora più problematico da un punto di vista del canone rispetto a Pirandello, di cui Eduardo è debitore insieme a Scarpetta. Eduardo racchiude in sé quell’elemento di confronto discusso da Asor Rosa, ovvero di autore canonico con cui ogni successiva generazione deve confrontarsi, ma non solo. A differenza di Pirandello, il ruolo di Eduardo come autore, attore e capocomico, porta a un discorso di canone teatrale italiano, inteso anche come regole, che riguardano la sua letteratura teatrale ma anche la messa in scena delle sue opere: “Esiste effettivamente un problema della rappresentazione dei testi di Eduardo De Filippo in Italia, un problema che risiede, prevalentemente, dal non poter scindere il testo dal suo autore interprete e quindi di considerare Eduardo come corpo attoriale e drammaturgo le cui opere sono disegnate sulla sua figura, le sue espressioni, il suo viso, la sua voce<sup>20</sup>”. In altre parole, è difficile, almeno sino alle esperienze relativamente recenti di Toni Servillo con *Sabato, domenica e lunedì* (2002) – che è comunque il più internazionale e čechoviano testo di Eduardo<sup>21</sup> – e di Antonio Latella con *Natale in casa Cupiello* (2016-2017), mettere in scena in un modo “non eduardiano” o che non riecheggii, al limite del copiare o del scimmiettare, lo stile di Eduardo, esclusione fatta, ovviamente, per *La grande magia* (1988) per la regia di Strehler.

Eduardo vive ancora oggi una contraddizione che mette in discussione il rapporto tra canone e il concetto di “classico”. Egli è l’autore teatrale canonico italiano e non solo napoletano per eccellenza, ma allo stesso tempo la sua opera non è ancora inscindibile dalla sua figura e quindi ancora risulta difficile sperimentare o intraprendere strade registico-interpretative alternative, considerando Eduardo come un “semplice” autore classico.

---

Napoli. Napoli: Guida; AA.VV. 1989. *Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni '80*. Napoli: Electa; Fiore, Enrico. 2002. *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*. Milano: Ubulibri.

<sup>19</sup> ROTONDI, Armando. 2017. *Il teatro...* cit., p. 12.

<sup>20</sup> ROTONDI, Armando. 2017. *Il teatro...* cit., p. 13.

<sup>21</sup> Su Eduardo De Filippo internazionale si vedano: QUARANTOTTI DE FILIPPO, Isabella. 1978. *Eduardo nel mondo*. Roma: Bulzoni; ROTONDI, Armando. 2012. *Eduardo De Filippi tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane; ROTONDI, Armando. 2015. *Per una geografia di Eduardo nel mondo: problemi di committenza, traduzione e resa scenica con una postilla sugli adattamenti cinematografici e televisivi di Eduardo all'estero*, in Nicola De Blasi, Pasquale Sabbatino (a cura di), *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*. Milano: Franco Angeli.

## Bibliografia

- AA.VV. 1989. *Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni '80*. Napoli: Electa.
- Angelini, Franca. 1988. *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Asor Rosa, Alberto. 2000. "Il canone della letteratura italiana", in *Emsf*, 02/06, online: <http://www.emsf.rai.it/interviste/interviste.asp?d=499> [ultimo accesso: 10/06/2017]
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and the School of the Ages*. San Diego: Harcourt Brace.
- Capuana, Luigi. 1898. *Gli ismi contemporanei. (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo). Ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*. Catania: Giannotta.
- Ceserani, Remo, De Fericis, Lidia. 1979-1996. *Il materiale e l'immaginario*. Torino: Loescher.
- Curi, Fausto. 1997. *Canone e anticanone: studi di letteratura*. Bologna: Pendragon.
- D'Ambra, Lucio. 1922. "Conclusioni intorno ai *Pazzi* di Roberto Bracco", in *Nuova Antologia*, 1 agosto.
- D'Ambra, Lucio. 1922. "La polemica sul teatro 'vecchio' e 'nuovo': terza lettera aperta ad A. Tilgher", in *L'Epoca*, 20 giugno.
- D'Ambra, Lucio. 1922. "Seconda lettera aperta ad Adriano Tilgher; a.b.c.d.e.", in *L'Epoca*, 16 giugno.
- D'Ambra, Lucio. 1922. "Una lettera aperta ad Adriano Tilgher; a proposito de *I Pazzi* di Roberto Bracco", in *L'Epoca*, 13 giugno.
- D'Amico, Silvio. 1994. *Teatro vecchio e nuovo. A Marco Praga e a Lucio D'Ambra*, in Silvio D'Amico, *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie. I. 1914-1921. Gli anni di guerra e della crisi*. Roma: Bulzoni, pp. 577-581.
- Domenichelli, Mario. 2009. *Il Canone letterario europeo, in XXI secolo. Comunicare e rappresentare*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana "Treccani", p. 65.
- Dmas fils, Alexandre. 2011. *La Dame aux Camélias*, a cura di Marisa Verna. Pisa: ETS.
- Fiore, Enrico. 2002. *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*. Milano: Ubulibri.
- Goethe, Johann Wolfgang. 2014. *Faust I*, a cura di Maria Franca Frola, tradotto da Maria Franca Frola. Pisa: ETS.
- Guillory, John. 1993. *Cultural capital the problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hugo, Victor. 2010. *Hernani*, a cura di Giovanna Bellati. Pisa: ETS.
- Ibsen, Henrik. 2011. *Peer Gynt*, a cura di Franco Perrelli. Pisa: ETS.
- Ionesco, Eugène. 2010. *La Cantatrice chauve*, a cura di Alessandro Pontremoli. Pisa: ETS.
- Knox, Bernard. 1994. *The oldest dead white European males and other reflections on the classics*. New York: Norton.
- Libero, Luciana (a cura di). 1988. *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*. Napoli: Guida.
- Luperini, Romani, Cataldi, Pietro. 1999. *La scrittura e l'interpretazione*. Palermo: Palumbo.
- Maffei, Scipione. 2008. *Merope*, a cura di Stefano Locatelli. Pisa: ETS.
- Metastasio, Pietro. 2014. *Didone abbandonata*, a cura di Arianna Frattali. Pisa: 2014.
- Molière. 2015. *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, a cura di Davide Vago. Pisa: ETS.
- Owens, W. R., Goodman, Lizbeth. 1996. *Shakespeare, Aphra Behn, and the Canon*. New York: Routledge.
- Pirandello, Luigi. 2007. *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Annamaria Cascetta. Pisa: ETS.
- Quarantotti De Filippo, Isabella. 1978. *Eduardo nel mondo*. Roma: Bulzoni.
- Quinault, Philippe, Lully, Jean-Baptiste. 2015. *Armide*, a cura di Filippo Annunziata. Pisa: ETS.
- Ross, Trevor. 1998. *The making of the English literary canon from the Middle Ages to the late eighteenth century*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

- Rotondi, Armando. 2010. *Roberto Bracco e gli “-ismi” del suo tempo. Dal Wagnerismo all’Intimismo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Rotondi, Armando. 2012. *Eduardo De Filippi tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Rotondi, Armando. 2015. *Per una geografia di Eduardo nel mondo: problemi di committenza, traduzione e resa scenica con una postilla sugli adattamenti cinematografici e televisivi di Eduardo all’estero*, in Nicola De Blasi, Pasquale Sabbatino (a cura di), *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*. Milano: Franco Angeli.
- Rotondi, Armando. 2017 *Il teatro di Giovanni Meola: tra post-post-eduardiani, Napoli e l’Europa*, in Giovanni Meola, *Teatro*. Napoli: Homo Scrivens, pp. 11-23.
- Schnitzler, Arthur. 2012. *Reigen / Girotondo / La Ronde*, a cura di Gabriella Rovagnati. Pisa: ETS.
- Sofocle. 2014. *Antigone*, a cura di Luigi Belloni. Pisa: ETS.
- Stäuble, Antonio. 1959. *Tra Ottocento e Novecento*. Torino: ILTE.
- Tilgher, Adriano. 1922. “Autodifesa di un critico: risposta a Lucio D’Ambra”, in *Il Mondo*, 14 giugno.
- Tilgher, Adriano. 1922. “Polemiche teatrali: seconda risposta a Lucio D’Ambra”, in *Il Mondo*, 17 giugno.
- Tilgher, Adriano. 1922. “Polemiche teatrali: terza risposta a Lucio D’Ambra”, in *Il Mondo*, 22 giugno.
- Tilgher, Adriano. 1928. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere.
- Voltaire. 2015. *Zaire*, a cura di Vincenzo De Santis e Mara Fazio. Pisa: ETS.
- Williams, Tennessee. 2012. *A Streetcar Named Desire*, a cura di Stanley E. Gontarski, tradotto da Gerardo Guerrieri. Pisa: ETS.



Recenzii

---

Reviews

## De ce un actor ar avea nevoie de metodă? Ca să nu fie histrionic

Michael Chekhov, *Gânduri pentru actor. Despre tehnica actoriei*, București, Nemira, 2017, traducere din engleză de Oana Bogzaru și Crista Bilciu, colecția „Yorick“ (coordonator Monica Andronescu), ISBN 978-6067589733, 240 pagini, [prima ediție 1953].

Traducerea în românește a cărții lui Michael Chekhov, *Gânduri pentru actor. Despre tehnica actoriei*, necesară în limba română (având în vedere celebritatea cărții și a autorului ei) și bine făcută de cele două traducătoare, apare sub dubla patronare editorială a Teatrului Național Radu Stanca din Sibiu și a Nemira din capitală și este inclusă în colecția de cărți a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Dintru început coperta aleasă de editor surprinde plăcut cititorul român la această întâlnire cu arta actorului, pentru că decupează o scenă din filmul *Spellbound (Fascinație)*, turnat în 1945, produs de David Selznick și regizat de Alfred Hitchcock; coperta înfățișează pe Ingrid Bergman, Gregory Peck, Art Baker și Regis Toomey, într-o bibliotecă, iar în centru e chiar Michael Chekhov, într-o postură de profesor care dă explicații suplimentare doctorilor din încăpere, dar el gesticulează ca și când ar da indicații actorilor din scenă (ilustrii săi elevi, de-altfel) pentru personalizarea rolurilor.

Gena teatrului și a artei teatralizării ce caracterizează dinastia Cehov e dovedită, dacă mai era nevoie, prin cartea lui Michael Chekhov, nepotul autorului piesei *Trei surori*. Învățăcel al lui K.S. Stanislavski și al lui Vahtangov, Michael Chekhov concepe o tehnică psiho-fizică în actorie, având ca experiență scena Studioului de Teatru de Artă de la Moscova din anii interbelici.

Volumul se deschide cu o introducere-sinteză a principalelor popasuri profesionale în teatrele europene (în Letonia, Lituania, Austria, Germania, Franța și Anglia) pe care le-a făcut artistul de la plecarea lui din Rusia la sfârșitul anilor '20 ai secolului trecut. Cuvântul-înainte conține repere paraliterare și parateatrale pe care Michael Chekhov le găsește necesare pentru a explica geneza cărții și etapele succesive din anii lungi de decantare în care metoda lui a prins formă și a fost transpusă, apoi, pe hârtie. Aflăm că tehnica sa actoricească a fost mulți ani experimentată (sub indicațiile lui regizorale) de diversele trupe, fie de repertoriu clasic, fie de repertoriu modern, cu care artistul a lucrat și că este încununarea muncii sale de o viață. Explicată studenților săi doar prin viu grai de multe sute de ori de-a lungul anilor, tehnica actoricească pe care cartea de față o detaliază este cu generozitate oferită spre judecare, pildă și exersare colegilor de breaslă și publicului cititor, dornic să descifreze tainele *intrării și ieșirii din personaj*.

*Apelul către cititor* asigură, de fapt, o dublă introducere a cărții, întrucât Michael Chekhov pozează aici în profesorul ce are nevoie imperioasă de elevi din rândul cititorilor, căci „ceea ce e ușor de explicat prin contact și demonstrație personale trebuie să depindă (...) de cuvinte și concepte.“ (p.11) Oferă apoi drept gaj cheia înțelegerii metodei lui: exercițiul sau punerea în practică a rolurilor fără de care cartea în sine devine o simplă lectură (poate de vacanță).

ABC-ul actorului e dat de o serie de exerciții de actorie ce îmbină efortul fizic cu cel mental / imaginativ, punând în congruență corpul și psihologia artistului care, împreună „ne pot fi cei mai buni prieteni sau cei mai de temut dușmani“ (p.15) O condiție *sine qua non* a reușitei actoricești este, după Michael Chekhov, necesitatea de a menține granița dintre viața cotidiană și cea de pe scenă. E o imprudență, dacă nu o greșeală majoră să fie amestecate; pentru această practică el propune *decalogul* exercițiilor actorului, devenite celebre de îndată de cartea a văzut lumina tiparului în 1953 (prima sa ediție în engleză). În sinteză, acestea ar fi: 1. exercițiul inițial al mișcărilor simple și complete (p.21-22); 2. exercițiul secundar al mișcărilor dinspre și înspre un centru imaginar din piept (p.22-24); 3. modelarea (p.24-26); 4. plutirea (p.26-27); 5. zborul (p.28-28); 6. radierea (p. 28-30); 7. exercițiul repetării doar în imaginație a tuturor celor șase anterioare (p.30-34); 8. observarea mentală a frumuseții din om, natură și din artă, metamorfozată în mișcări (p. 34-36); 9.transpunerea mentală a întâmplărilor zilei în scene dintr-o piesă (p.36-39); 10. imaginarea lucrurilor aparent impersonale pornind de la cuvinte aleatorii luate dintr-o carte (p.48-52). Prin aceste prime zece exerciții repetitive, actorul obține cele patru mari calități ale oricărui act artistic: *ușurința, forma, frumusețea și întregul.* (p. 30) Acest decalog al exercițiilor are mai multe scopuri, întrucât vizează dezvoltarea imaginației și a întrupării imaginilor, finalități asupra cărora autorul insistă, numindu-le concluziv în finalul capitoului: „Reține prima imagine. Învață să-i urmărești viața independentă. Colaborează cu ea, pune-i întrebări și dă-i ordine. Pătrunde în viața interioară a imaginii. Dezvoltă-ți flexibilitatea imaginației. Încearcă să crezi personaje de unul singur. Studiază tehnica întrupării personajelor.“ (p. 55) La sfârșitul cărții Michael Chekhov reunește zece exerciții de improvizație pe care actorul să le exemplifice cu ajutorul decalogului detaliat mai sus: hoții, sala de operații, debut regizoral, duminică după-masă, triumfi la circ, peisaj marin, conflictul, nu mai râdeți!, profesorul, prinși în capcană (p.216-238). Aceste sugestii de improvizații sunt, în fond, schițe cu trei-patru repere narrative, una-două axe cronotopice (timp-spațiu), populate de personaje dominate de o mulțime de sentimente (doar creionate). Așezate gradat (de la simplu la complex), ele constituie elemente de film sau scenă pe care novicele să le dezvolte, să le imagineze, cărora să le propună o corporalitate proprie pe care, apoi, s-o îmbrace creativ la fiecare reprezentație.

În capitolele următoare ale cărții Michael Chekhov trece de la exercițiul individual la cel colectiv, de trupă, în care actorul trebuie să exerseze bucuria de a crea împreună cu partenerul / partenerii de scenă, fără egoism. Mai importante decât replicile sunt momentele dintre ele, adică acțiunile scenice care arată felul în care actorul știe să personalizeze rolul, dincolo de indicațiile date de regizor. Două sunt capcanele de evitat aici: clișeele învechite văzute sau copiate de la alții și punerea în joc a propriei persoane, întrucât personajul nu este persoana actorului, ci altcineva pe care artistul trebuie să îl diferențieze față de propria persoană. Exercițiile 11 și 12 vizează în detaliu construcția improvizației actoricești în contextul participării la scenă a celorlalți co-echipieri; pare ușor paradoxală sintagma *construcția improvizației*, însă Michael Chekhov insistă asupra efectului psihologic absolut necesar pe care improvizația trebuie să o degajeze publicului. Or, acest efect nu se obține spontan, ci este studiat cu atenție de artist care trece printr-o gamă variată de senzații, emoții,

stări, dorințe, impulsuri interioare etc. pe care trebuie să știe să le stăpânească; în caz contrar, va amalgama totul, iar efectul asupra spectatorului va fi dezastruos, în sensul că acesta va fi contrariat de lipsa de coerență între subiectul scenei/filmului, replicile actorului, timpul narațiunii și jocul celorlalți actori din distribuție. Tot grupului este destinat și exercițiul 13 care vizează „bogăția sufletului de actor“ la întâlnirea cu partenerii de scenă, însă există pericolul, apreciază Michael Chekhov, ca în cadrul acestor repetiții în grup actorul să devină fals sau nenatural, ca urmare a folosirii prea multor cuvinte sau a unor gesturi prea explicative.

Atmosfera și spiritul scenei trebuie exersate mult, întrucât acestea dau personalitate piesei/filmului, respectiv individualitate personajului pe care și alții l-au pus în scenă. Autorul cărții arată cum trebuie obținute aceste efecte și detaliază exercițiile 14 și 15 de-a lungul unui singur capitol, concluzionând că „atmosfera inspiră actorul, aduce laolaltă publicul și actorul, unește și pe actori între ei și intensifică percepția spectatorului (...)“ (p.88-89) Este examinat cu atenție gestul psihologic pe care Michael Chekhov îl consideră definitoriu pentru arta actorului și pe care îl descrie astfel: „Orientarea fiecărui membru, postura finală a întregului corp, precum și înclinarea capului sunt pregătite să evoce o dorință precisă pentru un comportament dominator și tiranic. Calitățile care umplu și străbat fiecare mușchi din corp provoacă în tine sentimente de ură și dezgust. (...) Să le numim gesturi psihologice (...), pentru că obiectivul lor este să influențeze, să stimuleze, să modeleze și să racordeze întreaga ta viață interioară la scopurile și țelurile artistice.“ (p.91-93) Succesiunea gesturilor psihologice creează tempouri contrastante interioare și exterioare, descrise cu mare finețe de exercițiile 16 și 17, ilustrate de șapte desene care sunt privite ca secrete tehnice pe care Michael Chekhov le dezvăluie cu generozitate novicilor în actorie și cititorilor săi (p. 108-114).

Pragmatismul profesorului rus americanizat este evident și problema creării Personajului pe care, pentru complexitatea sa, îl ortografiază cu majusculă. Disputa interminabilă dintre rolurile așa-zis corecte și rolurile incorecte este menționată în treacăt, însă o consideră irelevantă pentru arta actorului, prin urmare e factice, iar Michael Chekhov o elimină din discuție. Tot pragmatic procedează când descrie impersonarea personajului de către actor, sau altfel spus îmbrăcarea cu haina personajului de către actor. Experiența mentală este similară întrucâtva cu a te simți diferit îmbrăcat în haine diferite în viața reală: „Nu ești altă persoană când porți un halat sau o rochie de seară; când ești într-un costum vechi, uzat sau într-unul nou?“ (p.117) Exercițiul mental permanent pe care actorul trebuie să-l facă este, în mare parte, imaginativ: corpul cel nou al personajului celui nou pe care îl creează este imaginativ; situațiile nou jucate, anterior construite sunt imaginative și apoi transpuse scenic; centrul de referință din piept este imaginar. Exemplele curg pentru fiecare din aceste situații, cu opriri succesive în repertoriul clasic sau (post)modern, în teatru sau în film, iar această alternare a exemplificărilor (pe care autorul o face cu multă ușurință) arată dexteritate noțională, experiență și, mai ales, siguranță în expunere: deopotrivă folositor actorului de comedie ca și celui de tragedie, actorului de teatru ca și celui de film, cursul lui Michael Chekhov ține seama doar de acțiunea scenică particulară, nu de situațiile teoretice generale.

Capitolele al VIII-lea și al XIX-lea, intitulate *Structura spectacolului*, respectiv *Diverse tipuri de spectacol*, pun în discuție relația actor-regizor. După ce a detaliat

în ce fel actorul trebuie/ poate să se pregătească singur pentru performanța artistică, după ce a explicat în ce mod trebuie/ poate să se relaționeze cu ceilalți membri ai trupei, respectiv co-echipieri din scenă sau din film, Michael Chekhov face minuțioase precizări cu privire la modalitatea de a dialoga a regizorului cu actorii; aici vede necesară aplicarea a trei legi primordiale ale compoziției: legea triplicității, a polarității și a transformării. Ferindu-se să le definească teoretic, ca-ntr-un dicționar, Michael Chekhov ia ca spațiu al aplicării lor punerea în scenă a tragediei lui Shakespeare, *Regele Lear*. Curiozitatea și comprehensiunea cititorului amator sau a celui inițiat față de aceste legi sunt satisfăcute pe deplin.

Deloc neutre, dimpotrivă presărate cu multiple întrebări și exclamații retorice (ușor teatralizate!) sunt considerațiile lui Michael Chekhov referitoare la cele patru tipuri capitale de spectacol (chiar în această ordine): tragedia, drama, comedia și clowningul. Ni se pare ciudat cel puțin să observăm că, în opinia lui, tragedia e guvernată de prezența unei ființe supraomenești, în vreme ce clowningul implică prezența unor ființe subomenești, vesele și amuzante, iar drama și comedia cer atitudini „pur omenești“. Aici Michael Chekhov nu e prea generos în explicații, de aceea, poate, pare atât de misterios în abordarea anumitor pasaje. Chiar ermetic.

Corolarul tehnicii etapizate propuse de profesorul american de origine rusă este, fără îndoială, capitolul ultim, cel ce face referire la cum trebuie abordat rolul. Este sinteza cărții, întrucât operează cu toate conceptele dezvoltate până acum. În prim plan se situează din nou exercițiul imaginativ, de improvizație, care începe cu „auzirea“ vocii interioare a personajului de către actor, cu încărcarea treptată a lui cu acțiuni scenice și replici, continuă prin identificarea atmosferei în care se situează personajul, respectiv prin verbalizarea și „senzația sentimentelor“ din care se compune protagonistul întrupat de actor. O etapă suplimentară necesară este identificarea calităților personajului celui nou, care se află în strânsă întrepătrundere cu tempoul general al acestuia și cu tempourile intermediare ale diverselor scene și momente din piesă/film. Gestul psihologic și impersonarea merg mână în mână, iar lucrul asiduu la detalii aparent nesemnificative, cum ar fi intrările și ieșirile în și din scenă, conduc la perfecționarea rolului, aceste detalii ajutându-l pe actor să nu exagereze sau să evite să joace șters.

Dintru început ni s-a părut surprinzător de ce cartea de față nu are nicio bibliografie, iar notele de subsol sunt extrem de rare (sunt cu totul două aparținând autorului; mai sunt alte două care aparțin traducătoarelor). Explicația vine din caracterul (ultra-)praxiologic asumat al manualului care își propune să detalieze cum se perfecționează un actor, nu să dezbată idei teoretice despre teatru sau cinematografie. Există totuși o mențiune teoretică la Michael Chekhov face referire: este cartea *Munca actorului cu sine însuși* a lui Konstantin Stanislavski, mentorul său, pe care o menționează aici pentru două concepte ce, aplicate temeinic și asiduu, rafinează abordarea rolului: unitatea și obiectivul. Michael Chekhov pune în congruență aceste noțiuni cu trei piese pentru a le motiva primelor utilitatea și aplicabilitatea: *Moartea unui comis-voiajor* a lui Arthur Miller, *Livada cu vișini* și *Revizorul* ale unchiului său, Anton Cehov. Demonstrația e cea a unui geometrician euclidian: formulează ipoteze, concluzii și construiește demersuri de demonstrație clădite punct cu punct.

Se observă cu ușurință că autorul acestei cărți este departe, pentru că își impune, de filosofii complicate și teorii speculative legate de arta dramatică; dimpotrivă, cartea

este un manual concret, cu sarcini precise, cu situații de improvizație luate din imediatul cotidian, cu exerciții situaționale măsurabile după parametrii concreți. Fără trimiteri la marii teatrologi, nici la opere capitale despre arta actoricească, volumul de față este ca un caiet de seminar pe care toți studenții la actorie trebuie să-l poarte în mapă și apoi în minte, dacă dorește să facă performanță în acest domeniu. Spiritul practic și argumentativ definesc manualul lui Michael Chekhov care răspunde *sui generis* la întrebarea de ce un actor talentat are nevoie de metodă; răspunsul vine prin alte două întrebări: „de ce are nevoie un copil inteligent de educație? de ce are nevoie un om civilizată de cultură?” Aducem un alt răspuns, tot indirect, care vine de la doi studenți celebri ai lui Michael Chekhov, care au făcut frumoase cariere grație școlii teatrale deprinse de la profesorul lor, nu mai puțin cunoscut în lumea artistică, păreri cu care încheiem aceste câteva observații despre cartea *Despre tehnica actoriei*. Anthony Quinn aprecia că „Dacă faci, oricât de superficial, primele nouă exerciții din *Gânduri pentru actor*, poți avea o satisfacție – adică poți găsi o frumusețe care e vie în tine (...). Chekhov ne aduce aminte ce mare sărbătoare poate să fie viața.” (coperta a patra). Marilyn Monroe spunea, la rândul ei, că: „(...) Cu ajutorul lui Chekhov, pentru mine actoria a devenit mai mult decât o profesie. A devenit un fel de religie.” (coperta a patra).

Ramona Malita, Crina Ciucurita  
Universitatea de Vest din Timișoara

**Lavinia Similaru, «TRADUCIR O MORIR». Aspectos de traductología / «TRADUCEM SAU MURIM». Aspecte de traductologie, Editura Universitaria, Craiova, 2017. 263 págs. ISBN 978-606-14-1328-7.**

El libro de Lavinia Similaru es un trabajo nacido de su experiencia de traductora y de su interés por las literaturas española e hispanoamericana. Entre sus autores traducidos notamos a Benito Pérez Galdós, Javier Marías, Juan Manuel de Prada, Alfredo Bryce Echenique, Horacio Quiroga, Silvina Ocampo, Claudia Piñeiro, Carla Guelfenbein, etc.

En esta edición bilingüe, concebida en torno a ocho capítulos, la autora explica que no se propone elucidar ni solucionar problemas traductológicos o traductivos, sino solamente mencionarlos: “este libro no desea ser más que la evocación de bellos momentos, que me han hecho reflexionar sobre las dificultades que plantea esta actividad, que es asimismo un arte.” (p. 8).

El título del libro, *Traducir o morir*, confiesa la autora (p. 65), se lo inspiró Virgilio Moya, quien repitió una frase de Paul Engle y Hauling Nieh Engle encontrada en su libro *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2016.

En el primer capítulo, *Ubicuidad y transcendencia*, la autora plantea el problema de la importancia de cada profesión u oficio y se detiene ante las distintas facetas que implica el trabajo de un traductor o intérprete: por una parte su presencia queda invisible en muchos casos, por otra se le conceden cierto protagonismo y de su actividad depende la marcha del planeta (“Las tan importantes señoras y los señores tan importantes que componen el Parlamento Europeo llevan siempre los auriculares con los que escuchan la interpretación simultánea, que alguien invisible lleva a cabo para ellos.”, p. 14. “O, quién sabe si alguna vez a lo largo de la historia no habrá comenzado una guerra precisamente porque el intérprete la haya desencadenado”, p. 16).

A lo largo de la historia, los traductores y los intérpretes han sido desmitificados, ninguneados o llevados a la altura de semidioses o semidiosos. Pero, al ser humanos, ellos pueden cometer errores y esos errores pueden desencadenar conflictos e incluso guerras. Después de comentar algunas opiniones de Javier Marías acerca de los traductores e intérpretes, la autora relata algunos errores de traducción que produjeron accidentes lamentables que destruyeron la vida de unas personas o provocaron confusiones en la historia de la cultura. Y también relata algunos casos en los que los traductores corrigen algunos errores cometidos en los discursos diplomáticos, evitando así problemas y críticas no deseadas.

*La traducción a lo largo de la historia* es el capítulo dedicado al papel de los traductores en la historia de la humanidad, “valiosos e indispensables eslabones que integran la larga cadena de la transmisión de conocimientos entre comunidades y pueblos separados por la barrera lingüística.” (p. 44, *apud* Jean-François Joly). Huellas de la traducción en su glorioso y perpetuo camino evoca la autora desde Heródoto, Cicerón, Horacio, el antiguo Egipto, San Jerónimo, etc. hasta nuestros días. La

importante contribución de los traductores e intérpretes para la evolución de la cultura y las ciencias universales está subrayada en numerosos estudios, entre los cuales *Los traductores en la historia*, libro traducido a muchas lenguas, entre las cuales el rumano. Destacan también interesantes reflexiones sobre la actividad de traducción y traducciones famosas (la *Biblia*, el *Cantar de los Cantares*, la *Eneida* de Virgilio, etc.), reflexiones basadas sobre las aportaciones de reputados traductólogos y escritores, entre los cuales Jean Delisle y Amparo Hurtado Albir, Valentín García Yebra, Umberto Eco, Ortega y Gasset.

El tercer capítulo se titula *El “proceloso” paisaje de la traductología* y en él se pasa revista a los conceptos de equivalencia, de traducción interlingüística e intralingüística, a modelos teóricos, procedimientos de traducción y opiniones de algunos traductores y traductólogos famosos, entre las cuales la de Irina Mavrodin acerca del acto práctico de la traducción: “La teoría –por su misma definición– se aplica a lo general, mientras la traducción se construye como resultado de una serie de opciones, de soluciones particulares, lo que además saca a la luz su dimensión creadora, artística.” (p. 68). La idea central de este capítulo es inspirada por Virgilio Moya: “...para traducir no hace falta conocer los procedimientos de traducción, como tampoco es necesario conocer la *Retórica* de Aristóteles para hablar.” (p. 67).

En el siguiente capítulo, *Difundir la otra cultura, generalmente mediante notas a pie de página*, que justifica plenamente la oportunidad y originalidad de este volumen, Lavinia Similaru se detiene sobre aspectos impuestos por las normas lingüísticas y culturales, sobre la subcompetencia discursiva y sociocultural que determina cada situación y acto de traducción, ya que cada caso es un complejo contexto receptivo sociocultural. Hay que tener en cuenta una serie de exigencias y trampas que resultan de esta misión de mediación cultural que supone y complementa lo de ser un buen traductor. Este capítulo hubiera sido la mejor oportunidad para que la autora hiciera mención del concepto de *culturemas*, palabras portadoras de informaciones culturales que implican ciertas estrategias de adaptación en la lengua meta. Pero nos parece muy interesante que Lavinia Similaru hable del hecho de que el metatraductólogo está interesado de las notas a pie de página que constituyen a veces un verdadero paratexto del TM y un real desafío para el traductor. Ella comenta algunos fragmentos de los libros que tradujo y en los cuales tuvo que resolver problemas de traducción de elementos culturales. ¿Qué estrategias adoptó a la hora de reconstruir en el TM el toque castizo de nociones problemáticas para el lector rumano como *animita, mantón de manila, mantilla, empanadas, cocido, oblea, madroño, mate, bombilla, lobizones, gracioso, tupamaros, Cordobazo*...? Es uno de los múltiples argumentos que recomiendan la lectura del presente libro y de los numerosos libros traducidos al rumano por Lavinia Similaru.

*El intertexto, verdadera piedra de toque, cuando ya no queda piedra (filosofal) por mover* es el capítulo donde la autora habla de la importancia de la colaboración o participación del lector (en francés *collaborar, colaboración* tienen matices despectivos y se prefieren *cooperar, cooperación*) y de los casos cuando un texto desencadena el mecanismo de la remisión intertextual en función de la amplitud de la enciclopedia del lector. Las alusiones, las citas son elementos de interdiscursividad o intermedialidad que los lectores interesados pueden descodificar gracias a la era del Internet. Lavinia Similaru tampoco deja de lado el papel del editor en la publicación de los TT.

*Los refranes, otra "misión imposible" de la traducción* es otro capítulo en que la autora intenta encontrar procedimientos y técnicas (actancial, temática, sinonímica, hiperonímica, según Julia Sevilla Muñoz) que permitan la traducción correcta de los elementos culturales. Son analizadas las traducciones de las *Novelas ejemplares* y *Don Quijote* de Cervantes de Sorin Mărculescu que a menudo "ha tomado una decisión muy pertinente al traducir literalmente los refranes, porque esto permite al lector percibir y apreciar perfectamente la alteridad, y aprender algunas cosas sobre la paremiología española" (p. 199), pero en otros casos "renuncia a su costumbre de traducir literalmente, y emplea un refrán rumano conocidísimo, y muy utilizado por todos los hablantes de rumano." (p. 204).

*¿Es lícito corregir al autor?* es el penúltimo capítulo del libro. Traductores famosos opinan que es una prueba de grave incultura embellecer o mejorar la traducción: "Si se traduce una obra modesta mal escrita, que permanezca tal, y que el lector de llegada sepa qué es lo que había hecho el autor" (Umberto Eco, p. 212). Los fragmentos de TO aducidos como ejemplos de traducción al rumano comportan pequeños errores que no disminuyen el valor de las obras a las que pertenecen.

El último capítulo trata sobre la dignidad de los traductores y de la traducción. La *Condición del traductor* es, más que otros capítulos, el lugar de reflexión y autorreflexión. "Traducir es precisamente *la profesión de reflexionar*", concluye la traductora Lavinia Similaru coincidiendo con la opinión de Chiara Manfrinato y el título de su libro *La profesión de reflexionar. Historias de traductores y traducciones* publicado en 2008.

Las referencias bibliográficas, muy útiles para el estudio y la profundización de este campo, comportan tanto obras traducidas como estudios sobre traducción y traductología. Hemos notado que Lavinia Similaru ha omitido con intención manifiesta marcar su nombre en la lista bibliográfica de traducciones realizadas por ella ("el traductor es el agente secreto que permite a la literatura recorrer el planeta, la acompaña y la guía desde la sombra; su misión es importante pero no puede salir a la luz", p. 248).

Destinado a un público variado (profesores, estudiantes, traductores) tanto más cuanto la autora es a la vez profesora de español y traductora de numerosos libros del español al rumano, este libro es uno de mucho valor en el mundo románico. Gracias a la experiencia de Lavinia Similaru, excelente conocedora de ambas lenguas y de las operaciones metadiscursivas, queda claro el hecho de que el profesor de lengua y literatura (españolas, en este caso) puede ser, además, un buen mediador entre sus conocimientos lingüísticos y la actividad de traducción literaria.

Luminița Vleja  
Universitatea de Vest din Timișoara



Volum apărut cu sprijinul:



Consolato Onorario d'Italia  
a Timișoara

