

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XX, Fasciculus 1–2
Piliscsabæ/Budapestini, anno Domini MMXIX

Redigit

GYÖRGY DOMOKOS
(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)

Ad redigendum consilio adiuverunt

ANIKÓ ÁDÁM	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
GIUSEPPE FRASSO	(Universitas Catholica Sacri Cordis Jesu Mediolani)
ZOLTÁN G. KISS	(Universitas Studiorum de Lorando Eötvös nominata)
MÁRTON HORVÁTH	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Universitas Studiorum Gaditana)
ÉVA MARTONYI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
ELVIRA PATAKI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)



Balassi Kiadó • Budapest

Reviewers:

Anikó Ádám	(Pázmány Péter Catholic University)
Dóra Bakucz	(Pázmány Péter Catholic University)
Edit Bors	(Pázmány Péter Catholic University)
György Domokos	(Pázmány Péter Catholic University)
Márton Horváth	(Pázmány Péter Catholic University)
Bálint Huszthy	(Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca)
Margit Lukácsi	(Pázmány Péter Catholic University)
Norbert Mátyus	(Pázmány Péter Catholic University)
Mária Medveczká	(Comenius University, Bratislava)
Michele Paolini	(Institut auf dem Rosenberg, Sankt Gallen)
Nóra Rózsavári	(Pázmány Péter Catholic University)
Michele Sità	(Pázmány Péter Catholic University)
Ildikó Szijj	(Eötvös Loránd University, Budapest)

Editorial correspondence should be addressed to

VERBUM, PPKE BTK Romanistics, Ambrosianum 228/a
P. O. Box 1, H-2087 Piliscsaba 3. Hungary
Fax: (+36 26) 375 375 ext. 2987,
E-mail: domokos.gyorgy@btk.ppke.hu
www.verbum-analectaneolatina.hu

Published by

Balassi Kiadó

H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.

E-mail: balassi@balassikiado.hu

www.balassikiado.hu

Please send your order to

H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.

E-mail: balassi@balassikiado.hu

ISSN 1585-079X

INDEX

Viaggio e spiritualità nelle culture classiche e neolatine

Convegno interdisciplinare di romanistica, Università Cattolica Péter Pázmány, 17–18 maggio 2018	7
TAMARA TÖRÖK Paesaggi fiabeschi e meravigliosi viaggi nelle commedie di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Caratteristiche comuni fra le diverse visioni di teatro dei due grandi autori	9
ANTONIO SCIACOVELLI Ungheresi sulla tradotta: l'Italia meta di viaggio verso il fronte nella prima guerra mondiale	17
MARGIT LUKÁCSI Viaggiare per ritrovare e poi rinunciare all'identità – l'esperienza di Giorgio Pressburger	31
SAROLT PÉTERFY “Strane giornate di Roma” – Zoltán Jékely a Roma	41
GIUSEPPE GATTI RICCARDI La escisión del héroe como un viaje interior de (auto)conocimiento: Aprehensión del mundo y del “yo” por la fragmentación, en Miguel de Cervantes, Italo Calvino y Zigmunds Skujinš	57
IMRE MADARÁSZ Il motivo dei viaggi nell'autobiografia di Vittorio Alfieri	77
CRITICA	
PAOLO TABACCHINI L'impegno bucolico di Luigi Alamanni: amore, politica e filologia	87
CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ Anarcos, curdas y meretrices. El “tano” en el primer teatro de Armando Discépolo	97
IRENA PROSENC La concezione dell'eroe nel <i>Rinaldo</i> di Torquato Tasso	121
JIŘINA MATOUŠKOVÁ L'écriture au second degré de Jean Anouilh : l'exemple des personnages d'enfants	133

LINGUISTICA

PAOLO ORRÙ

Alcuni rilievi sulla lingua dei dibattiti parlamentari

151

RECENSIONES

171

ABSTRACTS

179

*Viaggio e spiritualità
nelle culture classiche e neolatine*

Viaggio e spiritualità nelle culture classiche e neolatine

Convegno interdisciplinare di romanistica,
Università Cattolica Péter Pázmány,
17–18 maggio 2018

Tutti viaggiamo. Nell'immaginazione, nella realtà, nel passato e nel futuro. Gli eredi della cultura classica, i popoli di lingua neolatina possono definire ancora più intensa la loro appartenenza alla universale "esperienza di viaggio" dell'umanità, se in quelle lingue hanno scritto i più grandi viaggiatori, navigatori, scopritori, commercianti di ogni tempo. In ogni viaggio cogliamo un momento spirituale, in cui accadono lo smarrimento dell'io e il suo ritrovamento, in cui cominciamo a dubitare in virtù della nostra esistenza divenuta routine. Tendiamo ad avere uno sguardo omogeneo sulle culture lontane da noi (africane, asiatiche, sudamericane), e difficilmente prendiamo coscienza della reciprocità di questo sguardo: per esse siamo semplicemente e unanimemente "europei". Nel corso del viaggio si propone sempre uno scontro fra il nostro mondo e il mondo straniero, che spesso provoca un vero e proprio shock culturale. L'obbligo di rinuncia alla nostra stabilità interiore può condurre, attraverso lo spostamento, alla possibilità di arricchimento dell'anima. Tale dualità è la base della cultura europea e il nostro convegno ne desiderava esplorare prima di tutto gli aspetti letterari e artistici. La riflessione sulla spiritualità non coincide qui con l'esoteria, né con l'occultismo. In luogo della commercializzazione banalizzante della spiritualità il nostro convegno si è impegnato all'analisi comparativa di opere letterarie che mettano al centro l'interpretazione dell'intelletto e della spiritualità umane. Opere letterarie che si pongano come scopo l'accostamento linguistico della spiritualità attraverso l'esperienza del viaggio. Principali parole chiave e temi proposti erano: viaggio e ricerca di un cammino; viaggio e scoperta; viaggio e trasmissione culturale; viaggio e iniziazione; viaggio come esperienza estetica; viaggio come pellegrinaggio,

il viaggio dell'anima; viaggi immaginari, la lettura come forma di viaggio; la rappresentazione visuale e verbale dell'esperienza del paesaggio; viaggio come shock culturale, la migrazione e il cambiar luogo come fuga, momento di conoscenza, gioia e pellegrinaggio – nelle letterature delle lingue neolatine, ovvero la relazione di esse (ma non solo) con la letteratura ungherese e gli ambienti culturali della Mitteleuropa.

Il numero presente di *Verbum* propone alcuni degli interventi del convegno in versione scritta e si propone di continuare la pubblicazione degli atti con gli articoli di lingua francese nel prossimo numero.

Margit Lukácsi
Università Cattolica Péter Pázmány

PAESAGGI FIABESCHI E MERAVIGLIOSI VIAGGI
NELLE COMMEDIE DI CARLO GOLDONI
E CARLO GOZZI

Caratteristiche comuni fra le diverse visioni di teatro
dei due grandi autori

TAMARA TÖRÖK

Università Eötvös Loránd, Budapest

tamaratorok@hotmail.com

Nel 1762 Carlo Goldoni abbandonerà Venezia per non farci più ritorno. È uno dei viaggi più enigmatici (e forse più tristi) della storia del teatro: nel 1762 infatti, Goldoni era all'apice della sua carriera dopo aver rinnovato il teatro comico veneziano. Partendo della commedia dell'arte creò un nuovo tipo di commedia realistica, facendo in modo che venisse accettata sia dagli attori che dagli spettatori. Una riforma che lo porterà ad essere ancora più acclamato dal pubblico della laguna e che conferma il culmine dei suoi successi veneziani. Nonostante tutto, accettò l'invito del Théâtre-Italien di Parigi e ne divenne il direttore.

Egli sapeva bene, sin dal momento della partenza, che per il pubblico parigino la commedia italiana significava esclusivamente la commedia dell'arte, quindi come scrittore sarebbe stato costretto a scrivere soprattutto in termini di commedia dell'arte, che significava cioè tornare ad un genere teatrale abbandonato tre decenni prima.

Eppure firmò il contratto della direzione del Théâtre-Italien per due anni, anche se poi rimarrà a Parigi per i successivi trent'anni, fino alla sua morte nel 1793.

Prima di lasciare Venezia, Goldoni consegna alla sua città e al suo pubblico un simbolico addio, commosso e nostalgico: *Una delle ultime sere del Carnevale*. La storia racconta di Zamaria, il tessitore, e di quando invita i suoi amici e colleghi a cena, anche per salutare il giovane disegnatore di stoffe Anzoletto, che sta per partire per la Russia, in cerca di nuove sfide e ispirazioni professionali. Rimanere o partire? Questo è il dilemma di Anzoletto. Sarebbe meglio restare in un luogo che, per vari motivi, non lo ispira più, dove ha già ottenuto tutte le soddisfazioni professionali, dove è rispettato e riconosciuto per il suo talento – o bisognerebbe partire, per cercare nuovi stimoli, nuove esperienze, nuove sfide? Anzoletto

è attanagliato dai dubbi, e i suoi sono gli stessi dubbi di ogni artista che lavori con passione.

Il viaggio di Anzoletto è la metafora del viaggio che compie Goldoni da Venezia verso Parigi (e dietro i tessitori, i disegnatori di stoffe, i mercanti, le ricamatrici non è difficile riconoscere gli impresari, i tecnici teatrali, gli attori). Quindi, come in una lettura “allegorica”, *Una delle Ultime sere del Carnovale* è anche il saluto di un poeta emigrante, l'addio di Goldoni al suo pubblico, il resoconto delle ragioni che lo hanno indotto a lasciare Venezia ma anche prospettiva delle sue speranze nel suo soggiorno a Parigi. Attraverso Anzoletto, figura che collega il significato letterale e il significato allegorico, Goldoni ha modo di introdurre numerosi segnali del significato teatrale, senza dover tuttavia modificare il tessuto realistico della commedia.

Già prima di scrivere *Una delle ultime sere del Carnovale*, Goldoni, nel corso di tre stagioni (dal 1759 al 1762) presso il Teatro San Luca, produsse i suoi capolavori più maturi (*La trilogia della Villeggiatura*, *Le baruffe chiozzotte*), raggiungendo la fase più raffinata delle sue qualità espressive nella rappresentazione dei rapporti umani, dei conflitti psicologici e della rappresentazione dell'ambiente veneziano. Ma questa è un'epoca in cui, dopo l'ottimismo culturale degli anni precedenti, possono avere la meglio soltanto le *Fiabe* di Carlo Gozzi, che invece della fedele rappresentazione della realtà, offrono al pubblico la possibilità di evadere dalla quotidianità per addentrarsi nel mondo fiabesco.

Gozzi tenta di opporre alla produzione “riformata” di Goldoni un ritorno alla commedia dell'arte: continua ad usare alcuni elementi della commedia dell'arte, e li arricchisce di ambienti esotici, avvenimenti fiabeschi e miracolosi, realizzati sulla scena con l'aiuto delle macchine del teatro barocco. Nel 1761 mette in scena, con successo, un canovaccio, la prima delle sue *Fiabe*, dal titolo *L'amore delle tre melarance*, in cui attraverso le figure della Fata Morgana e del Mago Celio, satireggia apertamente i suoi rivali, Goldoni e Pietro Chiari. Il pubblico ama l'uso delle tecniche dell'arte abbinate alla scenotecnica barocca, nell'uso delle macchine teatrali e dei trucchi di scena, e inoltre viene divertito dall'elemento satirico, annunciando quindi anche il successo delle opere successive di Gozzi.

La produzione teatrale gozziana si concentra sulla prima metà degli anni 1760 (tutte le dieci *Fiabe* nascono tra il 1761 e il 1765), invece il terzo rivale, Pietro Chiari, si presenta come scrittore teatrale già nella prima metà degli anni 1750. La rivalità dei tre autori è uno dei momenti più interessanti della storia del teatro del Settecento, anche per le reazioni e l'impatto che ebbero l'uno sull'altro, attraverso le rispettive opere.

Durante la sua carriera veneziana, c'è un unico momento in cui Goldoni abbandona la via della riforma per spostarsi verso un'altra direzione. Nel 1753 infatti firma un contratto con il Teatro di San Luca, per dieci anni, dove però dovrà affrontare varie difficoltà. Le sue commedie più intime, basate sui dialoghi dei personaggi, si perdono sull'enorme palcoscenico del Teatro San Luca, e anche la stessa compagnia (tra l'altro con rigorosissimi gradi comici) manifesta ostilità nei confronti di questo cambiamento: gli attori si rifiutano di recitare le commedie riformate di Goldoni, poiché vogliono recitare commedie dell'arte.

In una situazione come questa (siamo dopo il periodo delle commedie di carattere e prima delle commedie realistiche, veneziane), Goldoni esita per qualche anno e, per riguadagnare velocemente fama e popolarità dopo gli insuccessi delle sue prime commedie nel Teatro di San Luca, entra in competizione con i rivali Chiari e Gozzi. Scrive alcune commedie che si avvicinano per stile alle commedie degli altri due autori. E alla fine degli anni 1750 scrive commedie in versi, con trame poco realistiche e con personaggi che popolano paesi remoti, lontani da Venezia.

Tra le sue commedie esotiche troviamo la "Trilogia Persiana", composta da *La sposa persiana* (1753), *Ircana in Julfa* (1755), *Ircana in Ispaan* (1756). Ancora, *La Peruviana* (1754), *La bella selvaggia* (1758), *La dalmatina* (1758-59), e *La bella georgiana* (1761-62). Queste sono commedie che non si focalizzano sui viaggi, nonostante siano già ambientate in luoghi remoti e particolari. Ed è in questo senso che potrebbero essere paragonate, per esempio, alla *Turandot* di Gozzi, ambientata in Cina, ed esattamente a Pechino, nella corte dell'imperatore Altoum.

Nella *Turandot*, quello esotico è anche uno strumento per enfatizzare il carattere fiabesco della vicenda. Sebbene sia priva degli elementi fantastici, è piena di avvenimenti improbabili, di coincidenze e di gesti enfatizzati, soprattutto della protagonista, Turandot. Lo spostamento dell'azione in un luogo remoto è utile non solo per favorire l'interesse del pubblico verso l'esotismo, ma anche per creare un mondo quasi fiabesco, immaginario, con le proprie leggi e la propria etica.

Inaspettatamente, e senza alcuna spiegazione logica, si presentano nella corte di Pechino anche quattro figure della commedia dell'arte veneziana. Il motivo del viaggio potrebbe appunto contestualizzare queste quattro maschere, e come spettatori potremmo essere curiosi di sapere come siano arrivati a Pechino da Venezia, ma Gozzi non ci dà alcuna informazione a riguardo, ed effettivamente questo dettaglio non ha importanza nella storia. Questo aspetto però fa parte delle particolari regole delle commedie di Gozzi, in cui alcuni caratteri della commedia dell'arte devono tassativamente essere presenti, a prescindere da dove si svolge la

scena. Le maschere sono legate a Venezia dovunque si trovino e, anche dai posti più remoti, riportano alla mente Venezia, citandone luoghi, personaggi ed eventi noti al pubblico, facendo costante riferimento alla realtà veneziana quotidiana e contemporanea.

Similmente alla tecnica di Gozzi, anche ne *La sposa persiana* di Goldoni lo spostamento del racconto del triangolo amoroso, in un ambiente esotico e spettacolare, giustifica le emozioni eccessive. Dall'altra parte però, mentre Gozzi usa luoghi esotici per ricreare un mondo fiabesco, spostando la storia immaginaria in uno spazio remoto e sconosciuto, nella tragicommedia di Goldoni, con i numerosi termini di riferimento alle tradizioni, l'ambiente esotico ha il compito di presentare un mondo reale e, nello stesso tempo, di intensificare le forti emozioni, grazie soprattutto allo spostamento della vicenda in un luogo misterioso. Si percepisce la necessità da parte di Goldoni di rappresentare il più fedelmente possibile l'ambiente esotico: gli elementi esotici sono proposti in modo realistico, dettagliati nelle descrizioni e nei riferimenti scientifici delle leggi, delle tradizioni, dei codici morali e sociali e delle abitudini quotidiane locali.

Capiamo dalle sue *Memorie* che Goldoni era venuto a conoscenza di tutti questi dettagli attraverso le letture del libro *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo* di Thomas Salmon, scrittore e viaggiatore inglese. L'opera era stata da poco tradotta dall'inglese all'italiano e pubblicata in più di venti volumi tra il 1746 e 1761.

Sono presenti sia nelle *Fiabe* di Gozzi che nelle commedie di Goldoni anche i viaggi miracolosi. Goldoni scrive le sue commedie fiabesche a Parigi, nell'ultimo periodo della sua carriera, popolandole di personaggi della commedia dell'arte.

Nella sua commedia intitolata *Il Genio buono e il Genio cattivo*, i due protagonisti si spostano tra diversi paesi reali, ma il viaggio è reso possibile da un anello magico, regalo del Genio cattivo, che può rendere invisibile chi lo indossa.

I due contadini, Arlecchino e Corallina, abbandonando la sicurezza e la tranquillità della loro vita quotidiana, viaggiando magicamente nelle due grandi metropoli settecentesche, Parigi e Londra, poi nel misterioso mondo esotico dell'Impero Turco. In questi mondi nuovi e sconosciuti sperimentano il caos, la falsa bellezza, la gioia apparente e il rischio di perdersi. Nelle diverse città Arlecchino non è in grado di comportarsi in maniera civile: istiga alcune persone ad una lotta in un caffè a Londra e prova spudoratamente a spiare le donne sotto il velo, in una città musulmana. Durante questo viaggio il loro comportamento sarà sempre più esagerato e abominevole, sperimentando la gelosia e la dissipazione economica, elementi mai conosciuti nella tranquillità della campagna.

Quando poi perdono l'anello magico, sopravvivono a un naufragio e, nella scena finale, arrivano in un luogo immaginario, il Tempio della Felicità, un posto

allegorico, dove il Genio buono perdona i loro peccati. La commedia finisce con la morale che nella vita bisogna accontentarsi di quello che ci offre la sorte; morale simile agli insegnamenti di Gozzi in varie sue fiabe.

La fiaba in cui Gozzi mette l'accento in particolare sui viaggi miracolosi e su luoghi incantati è *La donna serpente*, che si svolge contemporaneamente in un paese immaginario, Eldorado, e in un luogo reale (presentato però in modo fiabesco, come immaginato da Gozzi), nella città di Teflis (Tbilisi), in Georgia.

L'atto primo si svolge in un "orrido deserto", dove Truffaldino e Brighella si incontrano dopo otto anni, stupiti di rivedersi, e tutti i due si raccontano dei reciproci viaggi miracolosi, verso lo stesso deserto. Truffaldino rivela che otto anni prima, lui e Farruscad uscirono per andare a caccia, durante la quale Farruscad si innamorò di un cervo magico, il quale li condusse in un fiume; i due vi si gettarono dentro e si ritrovarono in un castello meraviglioso. Il cervo a sua volta si trasformò in una bellissima principessa, la fata Cherestani, che poi sposò Farruscad, e dalla loro unione nacquero due bambini. Ma quando Farruscad violò il divieto di Cherestani, provando a capire chi fosse veramente sua moglie, la fata insieme i bambini e al palazzo, sparirono improvvisamente lasciando Farruscad in mezzo al deserto, alla spasmodica ricerca del suo amore.

Mentre Brighella racconta che la sua città, Teflis, è sotto l'assedio del gigante Moro, ed era proprio alla ricerca del principe Farruscad perché li aiutasse a difendere la città. Con altri due compagni, e seguendo le indicazioni del mago Geonca, salirono sul monte Olimpo e, una volta sulla cima, dovettero scendere per quattro milioni di scalini attraversando un buco, per arrivare nel deserto dove si trovavano.

In queste prime scene, che in parte si basano sull'improvvisazione degli attori e sono scritte in forma di canovaccio, quindi senza dialoghi precisi, i racconti dei viaggi miracolosi assolvono alla funzione drammaturgica di raccontare gli antefatti agli spettatori.

Sia ne *La donna serpente* che ne *Il genio buono e genio cattivo* i viaggi hanno anche un valore allegorico-simbolico: il viaggio della vita, l'esplorazione, la crescita dell'individuo e ancora la ricerca della felicità. Ne *La donna serpente*, Eldorado rappresenta una condizione di perfezione, una sorta di paradiso perduto, mentre la città di Teflis è un luogo infernale, descritto quasi come fosse una scena degna dell'Inferno di Dante. Anche ne *Il Genio buono e il Genio cattivo* si può trovare quest'analogia. Il luogo ideale, la campagna bergamasca, è rappresentato come il Paradiso, mentre Londra e Parigi si configurano come luoghi colpevoli, dove si è perseguitati dalle tentazioni del male.

La scelta dei luoghi rivela i diversi approcci di visione dei due autori. La commedia di Gozzi segue gli elementi di una trama fiabesca, e anche i luoghi sono immaginari, assumendo diversi significati simbolici. Eldorado è un luogo incantato, sotto l'acqua del fiume, in cui Farruscad si getta, lasciando indietro la sua vita precedente. E quando Farruscad esce dal meraviglioso palazzo di Cherestani, abbandona lo stato della felicità assoluta.

I viaggi miracolosi di Goldoni ne *Il genio buono e il genio cattivo* però hanno destinazioni reali: Parigi, Londra e Tripoli, e rappresentando luoghi effettivi, si coglie perciò l'occasione di porre un accento critico sui popoli e sulle culture visitate. Mostrando così le differenze culturali, si viene a creare inoltre una caricatura degli italiani, e soprattutto dei veneziani.

In Inghilterra, nella bottega di un caffè, quattro inglesi vi “entrano seri”¹ e si siedono il più lontano possibile l'uno dall'altro. Arlecchino, al contrario, “viene con allegria cantando, saltando, e facendo strepito”.² Nella commedia di Goldoni il solo elemento miracoloso è il trasporto magico evocato dall'anello del Genio cattivo, gli spostamenti spazio-temporali fantastici tra l'Italia, la Francia, l'Inghilterra e il mondo arabo.

Non ci sono altre commedie di Goldoni nelle quali sia così evidente l'intenzione di entrare in competizione diretta con il teatro fiabesco di Gozzi.

Gozzi probabilmente rese infernale a Goldoni i suoi ultimi anni a Venezia; la ragione principale dell'esilio volontario di Goldoni a Parigi deve essere stata l'aspra polemica con il rivale. Goldoni, però, non parla dei suoi rivali né nei panni di Anzoletto nell'*Una delle ultime sere del Carnevale*, né nelle commedie parigine, ne tantomeno nelle sue *Memorie*, che scriverà proprio verso la fine del suo soggiorno parigino. Idealizza la propria figura, e ci racconta soltanto dei suoi successi professionali. Non parla mai delle sue amarezze. “*L'Ultima sera di carnevale* fu la più splendida per me, poiché tutta la platea risuonava di applausi, in mezzo ai quali si sentiva distintamente gridare: Buon viaggio! Felice ritorno! Non mancate! Confesso che ne fui commosso fino al punto di piangere.”³

¹ C. Goldoni: *Il Genio buono e il Genio cattivo*, Venezia: Marsilio, 2006: 52.

² *Ibid.*: 53.

³ C. Goldoni: *Memorie*, Milano: Mondadori, 1993: 184.

Bibliografia

- Alberti, C. (2004): *Goldoni*. Roma: Salerno Editrice.
- Alberti, C. (1990): *La scena veneziana nell'età di Goldoni*. Roma: Bulzoni.
- Alonge, R. (2004): *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*. Milano: Garzanti.
- Bertrani, O. (1993): *Goldoni. Una drammaturgia della vita*. Milano: Garzanti.
- Crotti, I. (2000): *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*. Venezia: Marsilio.
- Fido, F. (2000): *Nuova guida a Goldoni*. Torino: Einaudi.
- Goldoni, C. (2006): *Il Genio buono e il Genio cattivo*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (1993): *Memorie*. Milano: Mondadori.
- Goldoni, C. (1954): *Tutte le opere*. Vol. IX. Milano: Mondadori.
- Gozzi, C. (1994): *Fiabe teatrali*. Milano: Garzanti.
- Momo, A. (1992): *La carriera delle maschere (nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi)*. Venezia: Marsilio.
- Tessari, R. (2000): *Teatro e spettacolo nel Settecento*. Roma: Laterza.

UNGHERESI SULLA TRADOTTA: L'ITALIA META DI VIAGGIO VERSO IL FRONTE NELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

ANTONIO SCIACOVELLI

Università di Turku

antonio.sciacovelli@utu.fi

Sembri stanco, non sembri quello di un tempo:
dov'è il fuoco, dov'è ora la febbre del desiderio?
Dov'è la febbre divina con cui sei apparso?

(G. Bereményi: *Il grande viaggio*)

Un viaggio non è avvenuto se non è stato raccontato: così come oggi, grazie all'ampliamento – nel bene e nel male – delle frontiere del *mondo virtuale*, nulla avviene senza che ne esista notizia sulla *rete globale* (e, di conseguenza, tutto ciò di cui non esiste notizia in questa rete, non è avvenuto), anche l'esperienza del viaggio contiene, componente indissolubile, il racconto dello stesso. Di qui discende la tradizione di tradurre l'*altrove fisico* in una narrazione.¹ Il fatto che questo *altrove* sia davvero esistente, o soltanto frutto dell'immaginazione (o portato di una tradizione, orale o scritta), rientra in un altro campo di inchiesta: grazie alla capacità di spaesamento propria della parola letteraria, per il lettore resta significativa la percezione dello straordinario che si nasconde nel quotidiano, la forza espressiva con cui il viaggio diventa il mezzo di entrare in altri universi sensoriali, di valicare i limiti del conosciuto, del *noto a tutti*, per *giungere in contatto con l'ignoto*, poiché *la scrittura permette di descrivere l'indescrivibile*.² Per questo possiamo affermare che sin dagli inizi delle letterature esista una identificazione della letteratura con l'epos, dell'epos con il viaggio: nel quadro di questa identificazione lo scrittore si pone come la figura più autentica di viaggiatore, perché estende la sua esplorazione ai territori dell'immaginario e della spiritualità.

¹ G. R. Cardona: 'I viaggi e le scoperte', in: A. Asor Rosa (ed.): *Letteratura italiana. Volume V: Le Questioni*, Torino: Einaudi, 1986: 687.

² A. Meda: 'Interpretare l'altrove. Forme e codici della letteratura di viaggio', *Carte di viaggio* 3, 2010: 9.

Possiamo dire che esistano luoghi privilegiati come mete di viaggio? Nel corso della storia dell'umanità, il desiderio di conoscenza di inusitate realtà, di conquista di nuovi territori, di scoperta di altre civiltà, si è diretto in varie direzioni, seguendo spesso i criteri cangianti dell'attrazione per quanto si reputa *esotico*, si crede *ignoto*, si rivela *nuovo* (nel senso di straordinario), ma con il tempo costituisce un punto di riferimento consolidato per chi si mette sulle orme dei primi viaggiatori. Se abbandoniamo il *cliché* italo-centrico che ci vuole appassionati viaggiatori, audaci navigatori ed infaticabili esploratori, con l'inversione della prospettiva comprenderemo che uno di questi luoghi è sicuramente la penisola italiana, vista come *locus amoenus* sia dal punto di vista ambientale, che per il diletto che il viaggiatore trae dalla contemplazione delle opere costruite dall'uomo, come ben esprime Jean Gailhard (1659–1708) in queste righe introduttive alla sua opera che descrive la situazione geopolitica dell'Italia a metà del XVII secolo:

That must needs be a Rare Countrey which is pleasant and plentiful, watered with many Rivers; at the season adorned with Corn in the fields, and Grass in the Meddows, with delightful Land-skips, that in most parts hath a wholesome Air, that abounds in strong and stately Cities, where the eye is delighted with most sumptuous buildings, recreated with variety of Pictures and Statues, the ear pleased with as great a variety of harmonious musick as can be upon earth; where the Palate is satisfied with the best fruits, and other delicacies, and the rarest Wines of Europe; where in a certain season, the nose enjoys the sweet smell of Orange and Jasmin flowers, which lay over head or under feet; and at the same time, and in the same place to behold fine perspectives, and hear the murmur of several fountain waters: in a word, that Countrey which produces plenty, and variety to please all the Senses, and which hath the Alpes of one side for Walls, and the Sea on the other for bounds, must needs be an excellent Country; such is Italy.³

L'apprezzamento incondizionato per le bellezze del paesaggio naturale, dei castelli e delle città, nonché dei costumi dei luoghi attraversati dai viaggiatori, sarebbe un atteggiamento che il viaggiatore moderno mutua dall'abitudine dei mercanti medievali al mimetismo politico e all'arte della dissimulazione⁴ che consentono

³ J. Gailhard: *The present state of the princes and republicks of Italy with observations on them*, London: Printed for John Starkey, at the Miter near Temple-Bar in Fleet-Street, 1671: 1–2.

⁴ Cfr. A. Brilli: *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna: il Mulino, 2006: 20.

– soprattutto nel corso del viaggio – di apparire ospiti graditi, lieti di quanto esperiscono, non adusi a criticare quanto osservano in una realtà di cui sono più spettatori che partecipi, pur riservandosi di inquadrare ben presto tutte quelle particolarità, consuetudini giuridiche, abitudini sociali e comportamentali, la cui descrizione è destinata all'approfondimento nella forma scritta, in quelle opere al centro dell'analisi da parte degli studiosi della letteratura odepórica.

In un sorprendente libro di geografia della metà del XVIII secolo, opera di László Baranyi (1729–1796) e intitolato *I primi rudimenti della scienza geografica*, dopo la sintetica trattazione delle caratteristiche fisiche e politiche della penisola, troviamo un interessante capitolo, il XXVI, che risponde alla domanda *Cosa si deve ancora sapere dell'Italia?* Delle quattro risposte fornite alla questione dall'autore, le ultime due sono relative alla religione e alla complessità del mosaico di forme statali presenti, mentre le prime due possono essere illuminanti per comprendere quanto siano espliciti alcuni stereotipi che (forse) ancora oggi ci portiamo addosso:

1. L'Italia è considerata una delle più fertili e belle terre d'Europa, e il fatto di essere circondata dal mare, la rende particolarmente adatta anche al commercio di tutti i beni che si producono, non soltanto per il nutrimento, ma anche per il piacere dello spirito.
2. Gli abitanti dell'Italia, essendo di fino ingegno, sono adatti ad esercitare ogni genere di mestiere, di scienza e di commercio. Sono vieppiù particolarmente ben disposti a praticare la pittura, la scultura, l'architettura e la musica. Se però dovessimo parlare dei loro difetti, li troveremo irascibili, vendicativi, amatori e sensuali.⁵

La frequentazione della penisola nel corso dei secoli precedenti il Novecento da parte degli Ungheresi è particolarmente intensa sia nelle zone viciniori che verso il centro della spiritualità cattolica, Roma, città che attira non soltanto pellegrini e membri della comunità religiosa magiara, ma anche numerosi politici ed artisti, come ricorda, nel suo saggio sull'immagine di Roma nella letteratura ungherese, Péter Sárközy, quando parla di *italomania* da parte degli scrittori e degli intellettuali ungheresi, descrivendo un fenomeno che comincerebbe con alcuni grandi viaggiatori e ammiratori delle bellezze dell'Italia, soprattutto i critici letterari Jenő Péterfy (1850–1899, studioso di filosofia antica e di Dante) e Frigyes Riedl

⁵ L. Baranyi: *A' geographiai tudománynak első kezdete*, Hala: Christian Friedrich Nathaniel Fürst, 1749: 134–135.

(1856–1921, autore del primo libro sulle tracce degli ungheresi nella città eterna, *Magyarok Rómában*, dato alle stampe nel 1898).⁶ A questi due si aggiungono Károly Torma (1829–1897), Artúr Elek (1876–1944), Miksa Fenyő (1877–1972), i ben più noti Mihály Babits (1883–1941) e Dezső Kosztolányi (1885–1936), tutti coinvolti nella viscerale adorazione di un'Italia che spesso torna nelle loro pagine come un Paese incantato dove ognuno si rifugia per sanare i mali dello spirito tormentato dall'incomprensione dei contemporanei, dalle storture della politica, soprattutto per fare un bagno rigeneratore nell'aria pregna di spiritualità e di quanto lasciato dai grandi uomini del passato. A conclusione della descrizione del quadro clinico dell'*italomania*, Sárközy afferma addirittura che, in virtù dell'entusiasmo manifestato dai poeti per le atmosfere italiane, non sia difficile

capire il gesto macabro del critico Jenő Péterfy: nel 1899 egli si tolse infatti la vita sul treno che lo riportava di ritorno dall'Italia a casa, perché – come confessava nella sua lettera di commiato – preferiva essere “una pigna sul Pincio piuttosto che professore di liceo scientifico a Budapest”⁷

Quasi a parafrasare l'immagine già ricordata nelle prime pagine dell'opera di Gaihard, l'immagine tipica dell'Italia per molti lettori d'Ungheria è quella cantata da Babits nel 1909 in versi che sono un omaggio alle sue bellezze artistiche, alle città traboccanti di monumenti, di meraviglie dell'architettura che attirano visitatori da tutto il mondo:

Italia! M'avvincono le tue città dove nei vicoli
brulica una ricca gioia paesana.
Come le vene azzurre fervono quei vicoli:
pur se abbandonati sono nobili e regali.
M'attraggono i tuoi archi e i tuoi palazzi
del passato splendore: portici, colonne,
le piazze luminose che ci danno
le vertigini: e le scure
tortuose scale delle torri.⁸

⁶ P. Sárközy: *Benedico la Roma eterna*. Ricordi ungheresi di Roma – Ricordo degli ungheresi su Roma, *RSU* 10, 2011: 87.

⁷ *Ibid.*: 90.

⁸ La traduzione è di F. Tempesti in Id. (ed.): *Le più belle pagine della letteratura ungherese*, Milano: Nuova Accademia, 1957: 196.

Eppure la bellezza della natura non supera quella delle regioni care al poeta, che nella seconda parte della poesia afferma quanto siano comuni i sentimenti di tristezza e malinconia che ogni patriota prova confrontando il destino del proprio suolo natale con quello di chi sente partecipe dello stesso destino:

Ma non più azzurro è il tuo cielo né sono
 le tue colline più verdi delle mie
 patrie colline e del mio cielo
 oltre Danubio, delle mie
 lontananti regioni iridescenti.
 Né un cuore italiano può aver più tormento
 di tanti ricordi nelle piazze vetuste,
 sotto l'antico suo cielo, di me quando erro
 per la tua terra, patria mia triste.⁹

Questa visione disincantata muta ben presto con l'ingresso dell'Italia nella prima guerra mondiale, lasciando il posto a uno sdegnato atteggiamento nei confronti dei *traditori*, che ben s'inquadra nella generale propaganda anti-italiana che imperversa sia sul fronte, che in Ungheria. In una importante "antologia di guerra" pubblicata da Ágost Gyulai (1868–1957) nel 1916,¹⁰ tra le varie composizioni in versi relative al conflitto troviamo una serie di "profili", sia delle nazioni alleate che di quelle nemiche della coalizione degli Imperi centrali: subito dopo l'antide dedicata all'Inghilterra e firmata da Béla Szász jr. (1868–1938), incontriamo un nome ben noto ai frequentatori dei rapporti culturali italo-ungheresi, quello del critico e traduttore Antal Radó (1862–1944) che si rivolge all'Italia con tutto il risentimento dell'amante tradito:

Ti amammo un tempo, ti ponemmo
 su un piedestallo,
 tu ch'eri forse la più mirabile delle nazioni;

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Una recente antologia ungherese è quella curata da I. Pézses: *Lant és kard*, Dunaszerdahely: Liliium Aurum, 2005, ma già nel 1915 vengono pubblicate due opere miscellanee, una a Vienna, l'altra a Budapest: Gy. Stockinger (ed.): *Éljen! Háborús versek 1914–1915*, Wien: Kirsch; Gy. Vajda: *A háború költészete: Szemelvények*, Budapest: Rózsavölgyi és Ts. Nell'opera curata da Gyulai e qui appena citata, le poesie sono divise in sezioni dedicate sia alle nazioni alleate che a quelle nemiche della coalizione degli imperi centrali. Dello stesso anno è l'antologia a cura di M. Szabolcska: *Háborús versek könyve: Magyar költők 1914–15-ben*, Budapest: Singer és Wolfner.

e ci affascinava la voce dei tuoi poeti,
nonché l'arte dei tuoi scultori, pittori e musicisti.

Quando risuonarono le squille del
tuo indomito spirto
anche noi accorremmo, per infrangere il tuo giogo
e quanti dei nostri nobili figli perirono
negli assalti eroici,
negli attacchi invincibili della brigata ungherese.

... Ma cosa sei diventata, nobil signora di un tempo?
La tua antica nomea, l'onore del passato
dove finirono? Oggi li vedo a pezzi,
sul lastrico delle strade.

Chi ridusse in bordello la tua magione onorata,
come può l'alto nome "Italia" significare
immoralità, tradimento e umiliazione?
Ma tornerà la pace. E quando tra qualche anno
(oh! quanti e quanti anni passeranno fino ad allora!)
torneranno gli ungheresi a calcare il suolo italiano,
a imparare dalle opere degli antichi,

e quando da noi, a nord, l'inverno rigido
spingerà in quei luoghi folle di giovani coppie,
a Roma, dove si recheranno con gioia, guarderanno
il foro antico, ormai rovina tra le rovine.

La giovane donna entusiasta parlerà
delle meraviglie della città eterna
e delle bellezze che Iddio le donò;

il marito la riprenderà: "Non dirla gloriosa
perché una nube luttuosa la oscura,
un vecchio ricordo del gran tradimento!"¹¹

¹¹ Cfr. Á. Gyulai (ed.): *Háborús antológia*, Budapest: Élet, 1916: 95–96.

L'apertura del fronte italiano significa per molti Ungheresi un cambiamento radicale rispetto al primo anno di belligeranza, che li aveva visti impegnati sul fronte orientale, dove non di rado avevano ottenuto buoni successi nonostante le terribili condizioni di un fronte aperto (che di lì a poco si rivelò un vero e proprio passaggio privilegiato verso anni di prigionia nei lontani campi siberiani). Le truppe di soldati ungheresi dell'esercito imperiale e regio, mandate spesso dopo un periodo di aspri combattimenti contro le truppe zariste, a combattere sul fronte occidentale ai confini con il Regno d'Italia, si trovarono ben presto di fronte a un nemico di cui non avrebbero mai immaginato la crudeltà e la potenza omicida: la natura. Lontani dalle grandi pianure, dalle dolci colline e dalle zone ricche d'acqua della terra che Santo Stefano aveva riunito sotto la sua corona, i Magiari in armi impararono a loro spese quanto rischioso e faticoso fosse combattere sullo scenario carsico. La volontà di sopravvivere a questa natura che accresce la minaccia del nemico, farà sì che molti protagonisti dei combattimenti, e soprattutto delle battaglie dell'Isonzo, annoteranno nei loro quadernetti i ricordi di quei momenti, oppure – nei successivi decenni – si prodigheranno per affidare alla rielaborazione di romanzi, memoriali, canti popolari, la loro rappresentazione *letteraria* del Carso come scenario di guerra. L'apparizione del fronte, che si sovrappone all'immagine dell'Italia vagheggiata dagli artisti, rappresenta dunque la vera esperienza di *estraniamento* che spesso viene esperita durante il trasporto, nelle tradotte militari, della truppa e degli ufficiali. Ecco come inizia il viaggio verso l'Italia del protagonista del romanzo *Doberdò* di Máté Zalka:¹²

¹² Máté Zalka (nato Béla Frankl, 1896–1937) dopo aver combattuto sul fronte italiano, finì sul fronte orientale, rimase gravemente ferito e poi, prigioniero di guerra a Krasnojarsk, si arruolò nelle truppe che continuarono a combattere durante gli anni della guerra civile nella neonata Russia sovietica. Dal 1932 lavorò al romanzo *Doberdò*, pubblicato prima a Mosca nel 1936, solo undici anni più tardi a Budapest: protagonista ne è il giovane Tibor Mátray, che sin dalle prime righe del romanzo ci racconta in prima persona la quotidianità della vita sul fronte, ma anche l'eccezionalità (negativa e positiva) di coloro che combattono o agiscono, a vario titolo, in questa guerra che le tesi del romanzo vogliono presentare come "imposta dall'alto". Per motivi legati alla politica culturale del secondo dopoguerra, il romanzo diventerà l'opera narrativa più popolare sulla prima guerra mondiale in Ungheria, ma questa fortuna non trova riscontro nel giudizio estetico della critica a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, proprio a causa dei contenuti di propaganda ideologica con cui l'autore cercò di creare un romanzo di formazione che partendo dai dissidi interiori, dalle delusioni provate dal protagonista e dal suo mentore, Arnold Schik, non porta all'adesione al pacifismo, ma alla convinzione che sia sbagliato combattere una guerra di cui non si comprendono le motivazioni, di cui non si condividono le ragioni. Zalka vede proprio nell'esperienza al fronte il luogo e il momento in cui si prende coscienza dell'ingiustizia di *una* guerra (ma non *della* guerra in senso assoluto) e della perniciosa influenza che essa ha sugli uomini.

Ero in viaggio per congiungermi alla mia unità: per la terza volta mi dirigevo al fronte. Era già cominciato il terzo anno di guerra, e ancora una volta ero seduto in un treno misto, questa volta formato da ventisei vagoni merci e due carrozze passeggeri, in pessime condizioni.

I campi seminati, ormai in germoglio, avevano rivestito di un manto verde le strade che attraversano la pianura ungherese.

Quando il treno, all'altezza di Csáktornya, lasciò l'Ungheria e si mise a sferragliare in direzione di Polstrau, s'impossessò di me una sensazione di angoscia fino a quel momento sconosciuta.

Ero andato sul fronte serbo, nei primi giorni del conflitto, armato di una fosca determinazione, anzi colmo di quel sentimento d'ingenuo sdegno tipico degli offesi. L'anno prima, in primavera, avevo difeso le strade che dai Carpazi portano alla nostra Pianura, contro l'avanzata delle truppe russe. In Volinia mi ero goduto la tranquillità spensierata del vincitore, quando avevamo calpestato un suolo straniero, da noi conquistato... E ora stavo ritornando al fronte, stavolta sul fronte italiano, a Doberdò.¹³

I luoghi che si susseguono lungo il viaggio non hanno più i nomi delle belle località turistiche, delle meravigliose città ricche di storia e di monumenti, ma sono le tappe di un vero e proprio *calvario* che resteranno note soprattutto grazie alla citazione, nelle canzoni militaresche poi divenute *popolari*, di riferimenti espliciti al fronte italiano, a luoghi altamente simbolici di un vissuto amaro: Doberdò, il Piave, l'Isonzo, Trieste. Uno dei sentimenti di maggiore importanza, in armonia con gli accenti malinconici della canzone popolare ungherese, è quello dello *spaesamento*, della ricerca di una stella che indichi la direzione in cui si trova l'Ungheria, della tristezza che viene dalla coscienza di un destino indirizzato da altri, a cui si aggiunge la sensazione di esser prigionieri di una terra ostile di cui gli *honvéd* non riescono ad accettare i tratti caratteristici, respingendo la ricerca culturalmente positiva dell'esotico, del diverso.¹⁴ Ma quello che è notevole, a nostro giudizio, è la forza espressiva di questi toponimi, che penetrano nel tessuto della canzone popolare ungherese e ne diventano parte integrante, quasi a confermare un'apparentemente banale riflessione che troviamo nel romanzo *Doberdò* di Máté Zalka:

¹³ M. Zalka: *Doberdo*, Budapest: Szépirodalmi, 1971: 5 (traduzione di chi scrive).

¹⁴ V. a questo proposito: A. D. Sciacovelli & E. Pitkäsalo: 'Fammi cadere nelle acque dell'Isonzo: Toponimi del fronte italiano nella letteratura popolare ungherese', in: G. Nemeth & A. Papo (ed.): *Doline di dolore. Le battaglie dell'Isonzo*, Trieste: Luglio, 2015.

E l'eco della parola Doberdò, per un orecchio ungherese, contiene *dob*, *dobóló*... Dev'essere stato un caso se proprio il nome di quel paesino è rimasto tanto impresso nella memoria di tanti, se pensiamo che il sangue è scorso a fiumi non soltanto sotto Doberdò, ma anche nelle zone di Palazzo, Vermegliano, Monte dei sei Busi, per non parlare del San Martino e del San Michele... Eppure, tutta quella zona del fronte è stata battezzata Doberdò dai soldati ungheresi, perché il nome che si associava al rullo di un tamburo, ricordava loro le immagini delle scariche incessanti di artiglieria, il turbinio cruento della battaglia. Se già alla fine del 1915 Doberdò aveva una fama tristissima per il nostro esercito, agli inizi del 1916 quel nome era il perfetto corrispondente di un cimitero.¹⁵

Singolare viaggiatore, soprattutto per la sua rappresentazione del fronte italiano, è József Pogány (1886–1938),¹⁶ che la prima guerra mondiale vide presente sul Carso in qualità di reporter di guerra. Dalle sue esperienze e annotazioni nasce l'opera *L'inferno in terra, ovvero l'Epos dell'Isonzo* (*A földreszállt pokol. Az Isonzo eposza*, 1916): se appare banale mettere a confronto una zona di guerra con l'Inferno, regno ultraterreno del dolore, dobbiamo individuare in primis le ragioni di questo accostamento con la mutata qualità del campo di battaglia: la Guerra Europea lo rende infatti *spazio di violenza* per eccellenza, in cui la legittimazione della violenza risiede nel suo farsi *norma*,¹⁷ così come nell'Inferno dantesco possiamo leggere – con diversa motivazione – all'altezza delle prime terzine del Canto III, utilizzate (la I e la III) da Pogány per introdurre il primo (*Sul treno corazzato fino al fronte*) dei diciassette capitoli delle sue riflessioni sui tragici eventi di quel

¹⁵ M. Zalka: *Doberdo, op.cit.*: 6.

¹⁶ Figura ben nota agli storici del movimento comunista ungherese e internazionale, József Schwartz (dal 1903 József Pogány) dopo aver abbracciato la fede marxista, partecipò attivamente alle attività politiche e di governo della Repubblica dei Consigli, di cui fu commissario del popolo alla difesa e poi alla pubblica istruzione. Il fallimento dell'avventura di Béla Kun e compagni lo costrinse a un lungo periodo di attività fuori dall'Ungheria, sia in Unione Sovietica che negli Stati Uniti (dove, sotto lo pseudonimo di John Pepper, fu membro del comitato esecutivo del Partito Comunista Americano). Le purghe staliniane lo raggiunsero nell'estate del 1937 a Mosca, dove risiedeva dal 1930: giustiziato nel 1938, venne poi *riabilitato* nel maggio del 1956. La sua opera di critico letterario e di pubblicista, impegnato soprattutto a collaborare al foglio dei socialdemocratici *Népszava*, si avvale delle teorie marxiste per offrire una lettura 'moderna' della letteratura: promotore di una collana di diffusione delle opere principali della Weltliteratur, la *Biblioteca Mondiale* (*Világkönyvtár*), espresse le sue idee nelle prefazioni ai volumi della stessa. Per le indicazioni biografiche cfr. P. László (ed.): *Új magyar irodalmi lexikon*, Budapest: Akadémiai, 1994, III vol.: 1640–1641.

¹⁷ Cfr. A. Cortellessa (ed.): *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano: Bruno Mondadori, 1998: 21.

1916, un capitolo che ancora una volta cita il viaggio in treno – questa volta un treno speciale, non una semplice ridotta – per raggiungere il fronte. In secundis, sottolineiamo che l'autore ricorda il proprio primo impatto visivo con la zona di belligeranza sul Carso, come associato all'espressione *inferno in terra*,¹⁸ usata da un generale di stanza a Doberdò per riferirsi non solo alle condizioni belliche, ma anche alle caratteristiche geologico-paesaggistiche del luogo, come qui si legge nella migliore tradizione della narrazione odepica:

Chi per una volta in vita sua sia stato sul Carso, in quel deserto di pietra grigio sporco, in quel confuso bailamme di rocce e burroni, avrà visto come tutto quell'immenso blocco di roccia sia capace di sollevarsi, emergendo tra tuoni e lampi dagli inferi, fino a infrangere con le sue sporgenze taglienti il livello della terra, per apparire in superficie. Avrà visto come in quel viaggio dagli inferi alla terra, il Carso abbia eliminato da sé ogni segno di vita: le acque dei fiumi precipitate, l'erba e le piante rimosse dal suo corpo. Solo la pietra, la roccia nuda affiorano sulla terra.¹⁹

Per rendere ancora più efficace il paragone, l'autore ricorda che mentre *la leggenda* parla di angeli caduti che dal cielo vengono precipitati in terra, in questo caso siamo di fronte al moto contrario: l'inferno emerge sulla terra, con un movimento ascensionale.²⁰ L'innaturalità del fenomeno, che però nulla concede al culto dell'esotico, offre all'autore l'occasione di inserire qui un dato filologico che ci appare basato sulla mera astrazione fantascientifica: Dante si sarebbe infatti aggirato, sei secoli prima, per quei luoghi, dove avrebbe tratto la vera ispirazione necessaria alla immortale rappresentazione dei gironi dell'Inferno, trascrivendo quanto suggeritogli dalla visione reale transustanziata nella visione poetica del primo regno dell'Oltretomba, e avrebbe sofferto nello spirito e nel fisico i tormenti che il Carso infligge ai suoi visitatori:

[...] qui si fece smunto il suo volto, qui s'affilò il suo naso, qui dimagrì il suo corpo fino a divenire simile a quello degli asceti, mentre nel suo spirito pren-

¹⁸ J. Pogány: *A földreszállt pokol. Az Isonzo eposza*, Budapest: Dick Manó, 1916: 5 (traduzione di chi scrive).

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Nell'ungherese la forma participiale *földreszállt* non indica una direzione precisa, ma una traiettoria, configurando il moto dell'inferno verso la terra sia dall'alto verso il basso (l'inferno di proiettili che sembra arrivare dal cielo, più in là evidente con la pratica dei bombardamenti aerei) che dal basso verso l'alto (come qui segnalato da Pogány).

deva forma la grande opera, quell'immagine dell'*Inferno* che in terzine avrebbe animato l'insuperabile epos del peccato umano e della sua espiazione.²¹

L'epos che Pogány vuole *cantare* è quello di sei secoli successivo alla *Commedia*, che pur tenendo presente l'astrazione dantesca, parla di quei luoghi, Isonzo, Doberdo, Gorizia, dove più che di peccato e di espiazione, si deve parlare di sofferenza, sopportazione e fatica, e più che di anime, parla di uomini, che nella sofferenza, nella sopportazione e nella fatica vivono il loro destino. Il viaggio verso il fronte avviene a bordo di un treno corazzato, che penetra la roccia compatta del Carso, tranquilla, silenziosa, fredda e subdola, che né i lamenti né il sangue continuamente versato riescono ad addolcire.²² Il primo luogo simbolo della sofferenza dei militi ungheresi è Monte San Michele, qui ricordato come il cammino verso il sacrificio, il *calvario* del fronte isontino: *se il sangue versato è il prezzo da pagare per conquistare la patria, oggi Monte San Michele è la montagna più ungherese, mentre San Martino del Carso, che si trova alle sue pendici, è il paesino più ungherese*. Ma questo è anche il luogo, in cui davanti alle posizioni di un reggimento ungherese si ergeva *un cumulo costituito da tremila cadaveri di soldati italiani*.²³

Costatare di persona l'asprezza del paesaggio, l'ostilità della roccia carsica, significa anche commisurare l'enorme lavoro di mimetizzazione, di trasformazione del paesaggio che i soldati devono compiere, cercando di rendersi invisibili scavando trincee e grotte per sfuggire al micidiale fuoco d'artiglieria che il nemico riversa sulle posizioni austro-ungariche prima di ogni assalto:

Man mano che ci avviciniamo, aumenta il rumore. Adesso assomiglia a quello dei picchi che martellano i tronchi d'albero. I soldati scavano nella roccia a colpi di piccone. Scavano grotte nel Carso. Non per ripararsi dalla pioggia, dalla neve che qui arriva ben presto, né dal freddo della notte, ma dalle granate italiane. Quando il tamburo della morte inizia a rullare, quando i mortai italiani impazzano, si riesce a sopravvivere soltanto scendendo a qualche metro sotto terra. [...] Qui tutto è pietra, pietra e ancora pietra. È una distesa immensa di pietra. [...] qui la trincea non è una trincea, ma un muro di roccia, un muro rozzo fatto di macigni ammassati l'uno sull'altro.²⁴

²¹ J. Pogány: *A földreszállt...*, *op.cit.*: 5.

²² *Ibid.*: 7.

²³ *Ibid.*: 8.

²⁴ *Ibid.*: 9.

All'immagine dell'impotenza dell'uomo nei confronti di questa natura incomprendibilmente ostile, si sovrappone quella della volontà umana di superare anche le difficoltà apparentemente insormontabili, con il lavoro, in questo caso simile a quello impiegato dalle antiche civiltà per costruire i primi rozzi monumenti. Eppure le qualità desertiche del Carso sono ben presenti anche al visitatore occasionale:

Doberdò è un pezzo senza vita del Carso: non ci crescono né alberi, né erba. Le pietre aguzze strappano la pelle dai palmi delle mani, e lacerano perfino le suole delle scarpe, tagliano le stoffe più compatte. In questa immensità rocciosa i soldati hanno potuto tracciare appena qualche sentiero [...] Sulla roccia carsica di Doberdò non c'è acqua: la pietra l'assorbe tutta, le doline la risucchiano, la bora l'asciuga. Durante la seconda battaglia dell'Isonzo, che si svolse nel gran calore del mese di giugno, per due giorni non fu possibile far giungere quassù né acqua né cibo, a causa del fuoco di artiglieria degli italiani. E nonostante i nostri soldati non avessero un sorso d'acqua, né un boccone di pane, riuscirono a fermare l'assalto italiano. [...] Qui non c'è una goccia d'acqua in superficie, ma sotto i blocchi di roccia, a centocinquanta metri di profondità, scorre il Timavo, un fiume imponente. Cosa sentirono i soldati, sofferenti per le labbra spaccate dalla sete, con la lingua secca attaccata al palato, quando in preda alle allucinazioni dovettero sentire il gorgoglio del fiume sotterraneo sotto le loro posizioni?²⁵

Mutata è la percezione del paesaggio, mutati i sentimenti nei confronti di una terra un tempo vagheggiata, adesso fonte di sofferenza, mutata persino la percezione del tempo, sia da parte di chi è partito e si è trovato a combattere sul fronte, che di chi ne condivide le ansie in patria, nell'*hinterland*, come il già citato Kosztolányi che, nel breve scritto intitolato *Monológ*, apparso su *Nyugat*, indirizza queste righe al fratello minore al fronte:

Adesso non sono preoccupato per il tuo futuro, per il tuo domani. [...] Mi preoccupo per il tuo ieri, per il passato che si era già solidificato e aveva preso una forma stabile, per quel tessuto scadente che in tempi più felici gettiamo subito via, appena ci finisce tra le mani. In questi momenti mi sforzo di tendere la mia immaginazione, la mia volontà, il mio tremante sistema nervoso verso il passato, per ricrearti, ininterrottamente, con dolore e onnipotenza, come

²⁵ *Ibid.*: 11.

un tempo fece dio. Questa fatica titanica viene adesso compiuta dall'intera umanità. Cosa sarà di te domani? Ma io posso soltanto rallegrarmi del fatto che sei esistito, non del fatto che esisti. Del fatto che una settimana fa vivevi, mi scrivevi, battevi i tuoi denti bianchi e giovani per il freddo, perché il mio presente – quello di un misero mendicante – è adesso il mio passato. E così vivo, come un vagabondo, con un piede nel passato e uno nel presente, non mi sento mai a casa, mai al sicuro. [...] Ti chiedo soltanto una cosa: torna e riportami la fede nell'ordine esistenziale. Ho sempre temuto il cambiamento. Ho sempre scritto perché non riuscivo a sopportare il cambiamento. Ho scritto di come sono cambiati, nella nostra città, i volti e le strade, ma anche del fatto che, rispetto a quando eravamo bambini, persino i bicchieri vengono disposti diversamente nelle mescite. Spesso mi allarmo perché sospetto che ci raggiungeranno dei cambiamenti, dei confini, che ci renderanno estraneo tutto quello che fino a un momento prima ci era familiare.²⁶

²⁶ *Nyugat*, 1915/3, in linea: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00167/05365.htm> (traduzione di chi scrive).

VIAGGIARE PER RITROVARE
E POI RINUNCIARE ALL'IDENTITÀ
– L'ESPERIENZA DI GIORGIO PRESSBURGER

MARGIT LUKÁCSI

Università Cattolica Péter Pázmány, Budapest/Piliscsaba

lukacsi.margit@btk.ppke.hu

Nel mio articolo vorrei affrontare la figura di un intellettuale ungherese-italiano, di origine ebraica, Giorgio Pressburger scomparso nell'ottobre 2017 che ha operato in diversi campi della cultura italiana del secondo Novecento: scrittore, regista teatrale e di cinema, traduttore, organizzatore e mediatore culturale. Io ho avuto la fortuna di averlo conosciuto personalmente quando Pressburger tra il 1998 e 2002 dirigeva l'Istituto Italiano di Cultura a Budapest e io ero sua collaboratrice stabile. Quello che noi colleghi abbiamo imparato da lui è un approccio particolare alla cultura, secondo il quale la cultura è un bene universale che deve essere a portata di tutti, dobbiamo renderla accessibile a tutti perché è la cultura aperta che rende veramente democratica una nazione.

Vorrei partire da una citazione filmica presa dalla prima parte di una trilogia cinematografica che Giorgio Pressburger ha eseguito insieme al regista Mario Caputo. Questa trilogia – *Messaggio per il secolo* (2014) *L'orologio di Monaco* (2015) *Il profumo del tempo delle favole* (2016) – ormai ad opera chiusa dell'autore possiamo considerarla come un riassunto della formazione di un grande intellettuale mitteleuropeo che tramite il suo operato ha costruito un legame tra le culture ebraica, ungherese ed italiana. Il film *Messaggio per il secolo* è una lunga intervista filmica in cui Pressburger in prima persona racconta della sua vita e delle esperienze che hanno influito sull'evoluzione delle sue idee. Il film inizia con una sequenza che mi sembra emblematico per la figura di Pressburger: uno che è sempre in moto, il perenne migratore che durante tutto il film cammina per le strade, vie e lungomari di Trieste. Racconta la propria esperienza camminando. Il suo modo caratteristico di camminare è l'immagine visuale del continuo "essere in viaggio". I primi fotogrammi narrano ancora delle sue origini, dopo una dissolvenza lo sfondo sarà Trieste, la città d'adozione, un luogo da forti connotati letterari, un ambiente multiculturale, multietnico e multireligioso. Alla fine della sequenza compare anche la figura di Claudio Magris a rendere ancora

più intense le allusioni letterarie.¹ Così questi due minuti accompagnati da una musica klezmer, costituiscono un arco temporale di tutta l'esistenza di Giorgio Pressburger.

1. *Migrazioni psico-linguistiche*

Già le sue origini destinano Giorgio Pressburger ad una vita di “perenne migratore”: essendo nato in una famiglia ebraica ungherese a Budapest nel 1937, da bambino conosce il terrore delle persecuzioni razziali, poi nel 1956, dopo l'invasione sovietica, successiva alla rivoluzione anticomunista, insieme al fratello gemello, Nicola lascia Budapest e si trasferisce prima a Vienna, poi definitivamente in Italia. Viaggerà molto per tutta la vita, si stabilisce tra Roma e Trieste, città scelte per affinità elettiva, con frequenti visite a Budapest, dove negli anni 1998–2002 copre la carica del direttore dell'Istituto Italiano di Cultura.

Nella sua persona si incrociano almeno tre culture: l'ebraica, quella delle origini, una cultura ancestrale, la religione ebraica ereditata ma non vissuta e osservata in modo severo dalla famiglia, insieme alla lingua parlata dagli ebrei dell'Europa Orientale, lo jiddish, nella sua forma domesticata usata tra gli ebrei ungheresi budapestini; la lingua e letteratura ungherese che Pressburger studiava e nella quale viveva fino ai 19 anni; e infine la lingua italiana, la cultura d'accoglienza in cui diventa adulto, uomo colto, un intellettuale riconosciuto a livello internazionale.

La figura di Pressburger si presta da ottimo modello del mediatore culturale: è poliglotta, legge e parla in sette lingue (l'ungherese, italiano, tedesco, sloveno, inglese, francese, russo), scrittore che si sceglie da abitare una città dai forti connotati emblematici: Trieste – una città dell'ex Monarchia Austro-Ungarica che con il suo sistema urbanistico assomiglia molto a Budapest, ne conserva tuttora un po' l'antica atmosfera della città imperiale con il porto sull'Adriatico, punto di incontro di lingue, culture ed epoche storiche, alla quale dedica il suo penultimo libro, i *Racconti triestini* (2015).

La *migrazione linguistica* caratterizza tutta la sua carriera di scrittore all'origine della quale sta l'emigrazione nel 1956 che ha portato una fondamentale conseguenza: il cambio di lingua. Pressburger lascia la lingua madre, l'ungherese contaminato dal lessico jiddisch e ne adotta un'altra, la lingua letteraria italiana, la lingua degli studi in cui diventa uomo colto, scrittore e drammaturgo affermato.

¹ *Messaggio per il secolo*: 2014, con Giorgio Pressburger e Claudio Magris, diretto da Mauro Caputo, <https://vimeo.com/85540754>.

Anni dopo, già da scrittore maturo, in un certo senso “riacquista” la lingua madre, traducendo dall'ungherese in italiano le opere dei maggiori autori ungheresi del secondo Novecento: Péter Esterházy, Imre Kertész, il premio Nobel ungherese. La sua attività di critico e organizzatore culturale (soprattutto a partire dal periodo in cui dirige l'IIC di Budapest) influisce moltissimo sulla ricezione della letteratura ungherese in Italia: è proprio lui a riproporre l'opera di Sándor Márai al pubblico italiano dopo mezzo secolo di oblio, e con questo incide una svolta epocale sul canone letterario ungherese e sull'immagine della letteratura ungherese novecentesca in Italia oltre che arricchisce la cultura italiana contemporanea.

La ricerca di una voce narrativa, trovarsi una lingua adatta all'esprimersi era una sua continua preoccupazione. In un'intervista del 2017 spiega così le prime difficoltà incontrate dopo l'emigrazione: “Le mie ossessioni, lo confesso. Per discolparmi posso solo dire di essermi trovato in mezzo a queste complessità. La fuga dall'Ungheria, l'arrivo in Italia, la necessità di esprimermi in una lingua che non mi apparteneva dalla nascita. E, sullo sfondo, la mescolanza di culture e tradizioni caratteristiche dell'Europa centrale. Trovare la mia strada non è stato facile”.²

Un altro fattore determinante per tutta la sua esistenza e costruzione mentale e psichica è *la condizione di gemello* che segna anche l'inizio della carriera di scrittore, siccome i primi due libri, *Storie dell'ottavo distretto* (1986) e *Lelefante verde* (1988) portano la firma di ambedue i fratelli: Giorgio e Nicola Pressburger. Nel loro caso siamo testimoni di una perfetta simbiosi letteraria: “abbiamo scritto assieme, alternandoci, senza soluzione di continuità, lo sdoppiamento delle persone e dei personaggi”. Ciò non vuol dire che il rapporto personale tra due gemelli non sia senza problemi: “Più stretto è il legame, più difficile diventa capire chi stia scrutando chi, dove finisca il soccorso reciproco e dove inizi la persecuzione.”³ Nell'introduzione del volume *Lelefante verde* i due Pressburger spiegano così questa strana situazione narratologica:

Il famoso pensatore Blaise Pascal proponeva di sconfiggere la cupidigia – il male peggiore dell'uomo – abolendo l'io.

Lui e i suoi amici, durante i loro incontri nel rigoroso ritiro di Port Royal, si sforzavano di non porsi mai come soggetti d'una frase e di fare come se la

² G. Pressburger: 'L'identità è il tarlo che affligge l'Occidente di oggi', intervista a Alessandro Zaccuri, *Avvenire*, 30 marzo, 2017 (<https://www.avvenire.it/agora/pagine/pressburger>; pagina consultata il 30 dicembre 2018).

³ *Idem*.

loro esistenza individuale fosse venuta meno, per dar luogo a una comunità di credenti.

Buona parte dei filosofi del nostro tempo ha ripreso il tema – pare, fondamentale – dell’io, facendone il centro di tormentose ricerche.

La storia che due miei amici mi hanno pregato di scrivere per loro ‘confessioni’ fatte in tempi e luoghi diversi, mi ha permesso di intravedere una soluzione sorprendente al problema.

[...] Così il racconto che doveva servire ai miei amici per meglio orientarsi nella vita, si è trasformato in un libro che con il loro permesso ora ho deciso di pubblicare, confidando nella bontà d’un editore indulgente e nella pazienza dei futuri lettori.

(Da qualche tempo, comunque, comincio a nutrire il sospetto che siano i libri a leggere noi, e non viceversa).

G. N.⁴

Da notare che la firma, i due iniziali dei loro nomi, Giorgio e Nicola qui si fondono in un unico monogramma, come se fosse la firma di una sola persona. Il volume narra il grande viaggio, l’emigrazione e il percorso che aveva portato i due gemelli (nel racconto Samuele e Beniamino) alla scelta che cambiava la loro vita. Tutto prende avvio da uno strano sogno fatto da un loro avo, Jom Tow, commerciante nell’Ottavo distretto di Budapest: nel sogno vede un grande elefante verde. Il rabbino gli spiega che l’elefante verde è un annuncio della predilezione del Signore per lui. Da quel momento Jom Tow si sente eletto e tutta la sua vita passa con l’aspettare fiducioso il prodigio. Il quale non arriva e lui muore convinto che toccherà a suo figlio Isacco. Isacco attraverserà la guerra, il nazismo, le persecuzioni, il comunismo, sempre cercando i segni dell’elezione divina. Anche lui finirà per convincersi che il grande futuro prodigioso sarà riservato ai suoi figli gemelli, Samuele e Beniamino. Scrivono il libro i due gemelli, in un continuo sdoppiarsi reciproco, Nicola e Giorgio e l’ultimo racconto del volume narra la loro storia della fuga da Budapest nel 1956 e il loro affermarsi in un mondo completamente diverso.

Nessuno sospettava che quella fuga sarebbe stata attuata nei riguardi di un’identità che io rifiutavo perché qualunque identità era carica, per me, di responsabilità che non avevo chiesto né accettato. Ma dove fuggire, dove nascondermi da me stesso, dal destino assegnatomi da un sogno? Nel paese scoppio

⁴ G. e N. Pressburger: *L’elefante verde*, Genova: Casa Editrice Marietti, 1988: 7–8.

una rivolta. I confini, fino ad allora invalicabili (pareva che il mondo dovesse per sempre essere diviso in due, come una mela spaccata), improvvisamente rimasero incustoditi. Appena lo seppi, ne approfittai per fuggire lontano. Mio fratello prese la medesima decisione. Nostro padre, con mia grande sorpresa, ci aiutò. Allentò la briglia ferrea dei suoi sogni e ci lasciò andare, magari per perderci nell'oscurità di un destino misero, uguale a quello di gran parte degli uomini. Ma in ultimo, salutandoci, volle ancora darci il suo pesante viatico, ricordandoci la nostra prodigiosa, non meglio identificata missione.

Io ero deciso a oppormi con tutte le mie forze a simili compiti e predizioni. La mia forza era, ormai l'avevo capito, quella della passività, della resistenza ad oltranza, del continuo cambiamento della mia identità.

Innanzitutto decisi di andare a Roma. Che trucco nascondersi là dove nessuno può sospettare me! Un ebreo, all'ombra del Vaticano! Che ci provino i sogni a raggiungermi lì.⁵

L'elefante verde è stato pubblicato dopo la scomparsa di Nicola, questo volume così può essere considerato un'atto di omaggio al gemello, ad uno dei due emisferi mentali del primo Pressburger che dopo la perdita del fratello continuava a scrivere non senza il fratello, ma *con* la compagnia dell'assenza del fratello.

L'abolizione dell'io e al posto dell'io pensare nella forma di "noi", il desiderio di capire cosa vuole dire avere o meno un'identità, portano nel pensiero di Pressburger a una strana fissazione per origini e discendenze. In tutta la sua opera narra e rinarra, indaga la propria genealogia e scopre delle curiose parentele con dei personaggi illustri della cultura europea da Marx a Heine. Si potrebbe dire che tutta l'opera narrativa di Pressburger gira attorno all'elaborazione di una tradizione tramandata dalle generazioni. Oppure, con altre parole, è una letteratura della memoria. Tutto ciò, senza aver espresso palesemente, è strettamente collegato con la questione dell'identità: ma quale identità? Quella ebraica dei piccoli borghesi di Budapest dell'Ottavo distretto o quella della nazione ungherese (indipendentemente dalla religione) intesa come una comunità di tutti che hanno la madrelingua ungherese, oppure si tratta di un'identità nel senso più largo – identità europea, universale?

Pressburger nell'intervista già citata dice così:

[...] l'identità è il tarlo che affligge l'Occidente di oggi [...] mi sono reso conto che il tema dell'identità, sul quale mi arrovello da sempre, rappresenta oggi la

⁵ *Ibid.*: 84–85.

più ricorrente e pericolosa delle ossessioni. Ne sono affetti gli individui così come le società. Sotto ogni ricerca o proclamazione di identità agisce la convinzione, più o meno consapevole o mascherata, della sopravvalutazione di sé e del conseguente disprezzo per l'altro. Fortuna che non tutta l'umanità è così.⁶

2. *Due proposte di lettura*

Per esaminare meglio *la questione dell'identità* di un discendente di un popolo che ha il connotato "il perenne migratore", vorrei proporre la lettura di due racconti emblematici, uno dell'inizio e l'altro della fine della sua carriera dell'autore, tanto per seguire lo sviluppo del concetto.

Il protagonista del racconto che chiude il volume delle *Storie dell'Ottavo distretto* (1986), *Natan*, compie un viaggio simbolico.

Il viaggio di Natan cominciò e finì – se queste cose hanno principio e fine – in una sera d'estate, quando le stelle trafiggono l'anima di paura. Fu compiuto senza passaporto e senza preparativi, senza intenzioni né speranze. Nemmeno lui, Natan, credette di arrivare così lontano e con tanta, prodigiosa facilità. La sua fu una rivolta e la controparte del povero, pallido ebreo dell'Ottavo distretto era l'Eterno stesso, che sia benedetto il suo nome, in tutto il suo splendore e tutta la sua imperscrutabilità.⁷

Natan è figlio di poveri commercianti della piazza Teleki, un esemplare dell'umile degli umili. Già da ragazzo la sua fronte era segnata da tre profonde rughe orizzontali il che gli prestava un aspetto di bambino invecchiato anzitempo. Non parlava quasi mai, "[...] parlare per lui costituiva una estrema fatica. Le frasi che pronunciava erano corte e dubbiose"⁸ Però leggeva, letteratura "forte", Tostoj, Falubert, e contava, il mondo dei numeri gli regalava una quiete calcolabile, diventò un diligente contabile di una ditta. L'altro suo rifugio era la musica, da dilettante suonava la chitarra, il flauto e qualche volta il pianoforte. Però nessuno di questi divertimenti o piuttosto sostituti di una vita completa lo accontentavano. La svolta nella sua vita gliela portò un viaggio a Venezia, dove girovagando nel quartiere ebraico, visitando le sinagoghe e le biblioteche, incontrò un rabbino che

⁶ G. Pressburger: 'L'identità...', *op.cit.*

⁷ G. e N. Pressburger: *Storie dell'ottavo distretto*, Genova: Casa Editrice Marietti, 1986: 95.

⁸ G. e N. Pressburger: 'Natan', in: *Storie dell'ottavo distretto*, *op.cit.*: 96.

lo rimproverò di non conoscere nemmeno la lingua ebraica nemmeno lo jiddisch, di non conoscere le tradizioni del popolo al quale apparteneva. “Fu durante la visita a Venezia che Natan compì la metamorfosi finale. Nella sinagoga, fra i vicoli del ghetto di una volta, nella biblioteca della comunità, fra i volumi di secoli fa, si riconobbe figlio dell’antico popolo”.⁹ Ma cosa gli portò questa rivelazione? Inizia a studiare lo *Zohar*, “il libro dello splendore” e dopo lunghi mesi di studi, dopo aver riempito numerosi fogli di carta delle combinazioni di lettere ebraiche, una sera, per caso, ecco che compare sul foglio il nome “il nome che dissigilla la porta dei cieli”, e Natan compie un viaggio mistico che mai prima di lui un uomo mortale poté compiere. Natan arriva al cospetto del santissimo rabbino Akiba che gli concede di poter fargli una domanda. Natan, con un’ eloquenza mai immaginata prima, modellata sullo stile dell’Antico Testamento, fa un discorso della miseria del suo popolo, degli ebrei dell’Ottavo distretto e la sua domanda è: perché, perché tanta miseria e tanto dolore, che senso ha tutto questo? In risposta gli si aprono avanti altre pagine del Libro, si aprono altri segreti, riesce a rivedere tutti gli avi scomparsi secoli, decenni fa, anche quelli bruciati nei crematori, vede le loro anime e vede tutto perché nel Libro è scritto tutto, anche il futuro in cui l’Ottavo distretto diventerà un paradiso terrestre, raccontato da Natan con le immagini che evocano il Cantico dei Cantici:

Le nostre strade, la nostra piazza diventeranno come il paradiso. Verrà tempo che gli ebrei, discendenti di padri sterminati e torturati, saranno fecondi nuovamente. L’Ottavo distretto, ora vecchio e vuoto, si ripopolerà, cresceranno fiori e le menti saranno illuminate dalla sapienza. Gli ebrei del quartiere e i loro figli vivranno in pace. I bambini della strada sapranno i misteri dei mondi come i più dotti rabbini altrove, e le donne avranno lo sguardo più dolce degli agnelli di primo latte e i chioschi di rivendita delle oche diventeranno pergolati dove si mesce il nettare. Sarà un magnifico palazzo, l’Ottavo distretto, con profumati giardini e serre variopinte. Tutto ciò come dono e premio per i tempi di sofferenza e di abiezione, i lunghi tempi di miseria e di buio che il popolo di questo quartiere ha sopportato. Perché Dio toglie e Dio dà. Chi è stato immenso nell’ignoranza godrà della sapienza, chi era stato abbandonato alla malattia e alla pazzia sarà risanato, chi era stato molestato dal demone della povertà vivrà nel benessere. Così mi disse Natan. E io non posso dubitare delle sue parole.¹⁰

⁹ *Ibid.*: 99.

¹⁰ *Ibid.*: 106.

Per Natan l'identità è incarnata da un sogno ed è garantita dall'appartenenza ad una lunga tradizione. Chaim invece, il protagonista del racconto triestino, cerca di liberarsi dal peso dell'identità. *La storia di Chaim* appartiene all'ultimo volume di racconti di Pressburger, la sua penultima opera pubblicata. Si tratta dei *Racconti triestini* (2015) che per molti aspetti può essere considerata un volume parallelo al primo libro: *Storie dell'Ottavo distretto – Racconti triestini*, il primo apre una carriera letteraria, l'altro la chiude. Il primo narra le storie di un punto di partenza (non solo geografico), l'altro narra le storie del luogo d'arrivo, della città che l'aveva accolto e che lui aveva adottato: Trieste. Sono due volumi di racconti organizzati geograficamente: l'Ottavo distretto è un distretto molto particolare di Budapest e ai tempi della narrazione – dagli anni '30 agli anni '60 e '70 del secolo scorso – era ancora più caratteristica dal punto di vista urbanistico e della popolazione. Dietro la prima fila dei bellissimi palazzi dell'aristocrazia nobile che si affacciano al grande viale, una delle arterie della capitale, si emergono i palazzoni caserme in cui affittava dei piccoli monolocali la piccola borghesia ebraica della città che viveva attorno alla piazza del mercato Teleki, il centro della loro attività commerciale, in primo luogo venditori di oche. Un luogo brulicante, una vita organizzata dai legami di parentele, con dei personaggi che la fama e il racconto rende quasi mitici.

Anche i *Racconti triestini* si organizzano geograficamente, le singole storie hanno dei luoghi precisi che figurano nei titoli dei racconti: Via Brunner, Via Milano, Opicina, Il Caffè Tommaseo, Borgo Teresiano, Via Tismondo, Ponte Rosso, Via Belpoggio, Città vecia – Via delle Beccherie. Una topografia particolare di una città emblematica, una passeggiata nei “luoghi” non letterari di una città molto letteraria. C'è molta triestinità nella narrazione di Pressburger, con continui riferimenti alle opere degli autori da lui amati: Svevo e soprattutto Saba e il forte rapporto con i diversi rami dell'arte (qui soprattutto con la pittura e la musica) viene espresso attraverso continue allusioni all'indole artistico degli abitanti della città:

Tra le tante storie che ho ascoltato, quelle che leggerete qui hanno spesso per protagoniste alcune persone con velleità artistiche. È molto frequente, questo, nella nostra città. L'acume commerciale si accompagna spesso a un'aspirazione amatoriale nel campo delle arti. Chi scrive poesie, chi dipinge, chi fa il collezionista di quadri, chi prende lezioni di canto, come racconta anche il grande Saba in una sua breve prosa. In fondo siamo tutti dilettanti di fronte al nostro destino. E spesso è questo che ci salva (e qualche volta ci condanna).¹¹

¹¹ G. Pressburger: *Racconti triestini*, Venezia: Marsilio editori, 2015: 7.

Ebrei dell'Ottavo distretto di Budapest – ebrei triestini che hanno alle spalle l'eredità culturale in comune, quella della Monarchia Austro-Ungarica, una costruzione che nel reticolato delle vie della città, nelle infrastrutture urbanistiche, nella visione culturale “mitteleuropea” e non per l'ultimo nella lingua comune degli ebrei mitteleuropei, lo jiddish crea un invisibile legame di parentela tra i protagonisti delle *Storie dell'Ottavo distretto* e dei *Racconti triestini*.

Come il Natan budapestino, anche il triestino Chaim compie un viaggio simbolico e spirituale. Chaim Vivante è l'uomo delle parole che paradossalmente non parla mai. Non sa né leggere né scrivere. Solo canta. Ogni anno, una volta sola canta un canto liturgico della Pasqua ebraica le cui parole sono fisse, invariabili, irremovibili. Non si può sbagliare. Sono le parole della liberazione dalla schiavitù. Ma da quale schiavitù? Per la comunità in cui vive le parole del canto liturgico sono la Legge che assicurava per seimila anni la sopravvivenza del popolo ebraico, quindi la forza delle parole invariate è la garanzia della loro identità. Per Chaim diventa un incubo quando cominciano a mancargli le parole del canto, si rende conto che la memoria fa dei brutti scherzi e prima prova a sostituire le parole del canto con delle espressioni sinonime ma la comunità si ribella e non accetta le variazioni. Chaim si ritira nella solitudine e compie un viaggio prima dentro di sé, poi a Safad, città santa dell'ebraismo che nel lontano passato ospitò numerosi eruditi che elaborarono i loro concetti ispirati alla Kabbalah. Qui Chaim fa una strana cosa: per non dimenticare mai più le parole del canto liturgico se le fa scrivere sul proprio corpo: diventa l'uomo che è tutt'uno con la scrittura. Chaim porta l'identità scritta con lettere minuscole sulla pelle, la quale, invece di essere una cosa interna ed intima, diventa un segno esterno. Il viaggio di Chaim dentro le parole, il suo viaggio fisico e spirituale allo stesso tempo gli porta la liberazione dalla schiavitù dell'identità. Se lo chiamano ai funerali di qualcuno, per essere in dieci, ci va perché non vuole abbandonare i morti. Però non canterà mai più il canto della Pasqua ebraica, ognuno cerchi la via della liberazione come può. “Chaim si aggira tra i vivi, lui stesso vivo. Non mente, non infrange la legge, il suo sguardo è spento. Non abbaia più, forse non vede nulla fuori. E che cosa dovrebbe vedere o sentire? ‘Monade, bale, ciacole. No, no voio. Mi son mi, Chaim Vivante.’ Cioè: Vita Vivente.”¹²

¹² G. Pressburger: ‘Città vecia – Vie delle Beccherie. La Pasqua ebraica’, in: *Racconti triestini*, Venezia: Marsilio Editori, 2015: 138.

3. *Conclusione*

In Pressburger dell'esperienza del dispatrio/espatrio nasce un processo letterario, una lingua d'espressione che comunica ancora con la lingua – anzi le lingue – d'origine. La sua è una scrittura biografica che si trasforma in scrittura narrativa. Nelle *Storie dell'Ottavo distretto* la traduzione dei toponimi budapestini in italiano (per esempio “Nagyfuvaros utca” diventa “via del Grande Trasporto” che per il doppio senso in italiano avrà un colorito quasi mitico) è un tentativo di inserirli nella lingua d'arrivo, di procurargli un'accoglienza culturale. Pressburger cerca di inserirsi nel nuovo ambiente in persona portando con sé (linguisticamente) anche i suoi luoghi d'origine. Il messaggio della storia di Chaim è che si può guarire anche dell'ossessione dell'identità e questo ci ricollega al motto del film autobiografico – nostro punto di partenza – *Messaggio per il secolo*: “Un ringraziamento al destino che mi ha portato a scoprire per caso, cosa vuole dire veramente appartenere alla comunità umana dei vivi e dei morti.”

“STRANE GIORNATE DI ROMA”
– ZOLTÁN JÉKELY A ROMA

SAROLT PÉTERFY

Università Eötvös Loránd, Budapest

saroltpeterfy@gmail.com

Strane giornate di Roma! Sembra proprio che porterò con me il vostro ricordo fino al giorno della mia morte! Da quando mi fu concesso di vivere a Roma, considero diversamente quel che l'uomo vive su questa terra; le mie esperienze, il mio vissuto, non si deteriorano, anzi dentro di me divengono sempre più colorati, maturi, fragranti.¹

Zoltán Jékely, noto poeta, scrittore e traduttore della terza generazione della rivista letteraria *Nyugat*,² ebbe in due occasioni la possibilità di passare alcuni mesi a Roma, ospite dell'Accademia d'Ungheria. La prima volta ciò accadde nell'inverno tra il 1939 e il 1940, grazie a una borsa di studio di cinque mesi, poi nel 1948 ottenne un'altra borsa di studio dal Ministero dei Culti e dell'Istruzione Pubblica, per portare a termine il progetto di traduzione di un'opera del Tasso ancora non tradotta in ungherese, *Le sette giornate del mondo creato*.

In questo articolo presenterò i due soggiorni romani dedicando una particolare attenzione alle annotazioni di episodi di importanza spirituale, o mistica,

¹ “Különös római napok! Emléketeket, úgy látszik, holtom napjáig magammal hurcolom. Azóta mérem másképpen az ember dolgait e földön, amióta Rómában élnem megadatott; tapasztalásaim, megélt dolgaim nem évülnek el, sőt egyre színesednek, érnek, zamatosodnak bennem.” Cfr. Z. Jékely: ‘Isten madara’, in: *Jékely Zoltán összegyűjtött novellái*, Budapest: Magvető, 1986: 273. Quando non indicato diversamente, le traduzioni in italiano sono a cura di chi scrive.

² Nata nel 1908, *Nyugat* (*Occidente*) fu indiscutibilmente la rivista-casa editrice al centro della vita culturale ungherese, fino alla seconda guerra mondiale. Grazie alla versatilità dei suoi redattori e alla reale funzione di guida della vita letteraria magiara, ancora oggi la periodizzazione della poesia ungherese della prima metà del Novecento si basa sull'individuazione di tre “generazioni” di *Nyugat*. Dopo la prima guerra mondiale, dal 1919 fu Mihály Babits, prima come redattore, poi dal 1929 in qualità di caporedattore e indiscutibile eminenza grigia del periodico, a detenere lo scettro di dominatore della letteratura magiara contemporanea. Con la morte di Babits coincide infatti la fine dell'attività del periodico, nonostante per un triennio (1941–1944) la sua eredità venisse accolta dalla rivista *Magyar Csillag* (*Stella ungherese*).

ma prima di cominciare la trattazione del tema principale vorrei qui offrire al lettore una breve biografia di Jékely, cercando di mettere in rilievo quegli eventi che ebbero grande influenza sulla sua personalità e sulla sua attività letteraria.

* * *

Zoltán Jékely nacque nel 1913 a Nagyenyed (Aiud),³ in Transilvania. Passò in questa città l'infanzia e parte dell'adolescenza, ivi frequentò i primi tre anni di liceo presso il *Collegio Gábor Bethlen (Bethlen Gábor Kollégium)* di Nagyenyed, dove suo padre, il celebre poeta Lajos Áprily,⁴ insegnava letteratura, francese e tedesco.

In questo periodo, dopo lo smembramento dell'Ungheria storica seguito al trattato di Versailles-Trianon,⁵ la città era uno dei centri più importanti della cultura della minoranza ungherese di Transilvania. Il luogo in cui Jékely trascorse l'infanzia, con la sua atmosfera caratteristica e il prestigioso liceo, la cui importanza nella storia culturale ungherese era indiscutibile, influenzò notevolmente il nostro, restando per sempre nella sua memoria come un "paradiso perduto", una terra che ricorreva nei sogni e nei ricordi.

Nel 1926 la famiglia si trasferì a Kolozsvár (Cluj-Napoca), città capoluogo della Transilvania: la letteratura della minoranza ungherese di Transilvania in questo periodo attraversava un'epoca di fioritura, grazie a personalità come Károly Kós,⁶

³ Delle città transilvane, qui indicate con il toponimo ungherese, si indica tra parentesi la denominazione in lingua romena, secondo gli usi ufficiali dell'amministrazione odierna.

⁴ Lajos Áprily (1887–1967), poeta, traduttore, insegnante e direttore di liceo, una delle maggiori personalità della letteratura ungherese di Transilvania del primo Novecento.

⁵ Il trattato di pace del Trianon venne firmato il 4 giugno 1920 nel palazzo del Grande Trianon di Versailles da Stati Uniti, Regno Unito, Francia e Italia quali potenze vincitrici, i cui alleati erano Romania, Regno dei Serbi, Croati e Sloveni (che sarebbe divenuto poi Jugoslavia) e la neonata Cecoslovacchia. Con esso vennero ridisegnati i confini dell'Ungheria, sconfitta nella Grande Guerra in quanto parte dell'Impero austro-ungarico, che già diciotto mesi prima erano stati rivisti. All'Ungheria che usciva 'mutilata' (*csonka*) dal Trianon venivano tolti i seguenti territori: la Transilvania, annessa dalla Romania; l'attuale Slovacchia, che divenne parte della Cecoslovacchia; Croazia, Slavonia e Voivodina, che diverranno successivamente parte della costruenda Jugoslavia; Fiume che nel settembre 1919 sarà occupata da truppe irregolari italiane e verrà poi annessa al Regno d'Italia nel 1924; la Rutenia subcarpatica, che fu annessa alla Cecoslovacchia. Nel dicembre del 1921 si tenne un referendum a seguito del quale gran parte del Burgenland fu annesso all'Austria, e il territorio di Sopron all'Ungheria.

⁶ Károly Kós (1883–1977), architetto e scrittore di Transilvania, il suo stile architettonico esercitava una grandissima influenza sull'architettura ungherese del Novecento.

Sándor Reményik,⁷ Áron Tamási,⁸ tutti amici di Áprily, che così il giovane Jékely poté conoscere personalmente nella casa paterna, l'ambiente in cui nacque il suo amore per la letteratura.

Nel 1929 avvenne quella che possiamo considerare una svolta epocale nell'adolescenza di Jékely: suo padre decise di lasciare Kolozsvár e di trasferirsi a Budapest. Dopo l'esame di maturità, il giovane venne ammesso a frequentare i corsi universitari in seno al noto *Collegio Eötvös*⁹ dove seguì corsi di storia della letteratura, francese, tedesco e storia dell'arte. Frequentò inoltre le lezioni d'italiano del professor Carlo Tagliavini,¹⁰ titolare della cattedra di linguistica romanza nella capitale magiara dal 1928 al 1935.

Laureatosi nel 1935, cominciò a lavorare presso la Biblioteca Nazionale Széchényi di Budapest. Già durante gli anni degli studi universitari aveva pubblicato poesie nelle riviste letterarie più importanti dell'epoca, ma solo nel 1936 venne pubblicato il suo primo volume di liriche, intitolato *Éjszakák*¹¹ (*Notti*). Negli anni seguenti videro la luce sia nuove sillogi poetiche che romanzi, tutte opere accolte con grande entusiasmo e riconoscimenti da parte della critica e dei maggiori poeti del periodo. Il loro successo è dimostrato anche dal fatto che a Jékely già nel 1939 fu assegnato, per la sua attività letteraria e nonostante la giovane età, quello che allora era considerato il premio letterario più prestigioso in Ungheria, il *Baumgarten*.¹²

⁷ Sándor Reményik (1890–1941), poeta importante della letteratura ungherese di Transilvania tra le due guerre.

⁸ Áron Tamási (1897–1966), narratore ungherese di Transilvania, il suo capolavoro, la trilogia *Ábel* (*Abele nella foresta*, 1931; *Abele nel paese*, 1932; *Abele in America*, 1934) venne pubblicato con il titolo *Abele, cervello fino* anche in italiano nel 1941.

⁹ L'*Eötvös József Kollégium*, o più semplicemente *Eötvös-Kollégium*, è una struttura formativa di eccellenza, nata nel 1895 per iniziativa di Loránd Eötvös sul modello dell'*École normale supérieure* di Parigi.

¹⁰ Carlo Tagliavini (1903–1982), glottologo e linguista italiano, professore universitario nelle Università di Bologna, Nimega, Budapest e Padova.

¹¹ Z. Jékely: *Éjszakák*, Budapest: Mikes Kelemen Akadémia, 1936.

¹² Il premio letterario ungherese *Baumgarten*, fondato da Ferenc Ferdinánd Baumgarten, venne assegnato per la prima volta nel 1929 dalla fondazione intitolata al critico ungherese. I “garanti culturali” del premio furono prima Mihály Babits poi, dopo la morte di quest'ultimo, Aladár Schöpflin. Nel 1949 questo riconoscimento, fortemente avversato dalla politica culturale socialista, venne assegnato per l'ultima volta: si attese la morte di Schöpflin, avvenuta nel 1950, per far cessare anche *de jure* l'attività della *Fondazione Baumgarten*. Da quell'anno in poi il premio letterario nazionale concesso non più da una fondazione privata, ma dalle autorità ministeriali, venne intitolato al poeta Attila József.

In quegli anni Jékely ebbe la possibilità di fare i suoi primi viaggi in Italia e in Francia. Visitare i Paesi dell'Europa occidentale, specialmente l'Italia e la Francia, rappresentava un'esperienza fondamentale per tutti i membri delle generazioni di *Nyugat*, una rivista letteraria che nella sua concezione e nell'influenza a lungo termine sulla letteratura ungherese del Novecento, puntò sulla supremazia del pensiero europeo, dell'orientamento verso i valori culturali e artistici occidentali. Possiamo addirittura affermare che tutta la cultura ungherese del primo Novecento fosse caratterizzata, per usare l'espressione di Péter Sárközy, da una certa "italomania".¹³ Così nel 1937, approfittando dell'onorario ricevuto per il suo primo romanzo, *Kincskeresők*¹⁴ (*I cercatori di tesori*), anche Jékely decise di partire per l'Italia, visitando Venezia, Verona, Firenze e Chiavari, poi passò cinque settimane a Parigi. In occasione del suo primo viaggio "s'innamorò" dell'Italia: quest'amore durò per tutta la vita. Nell'estate del 1939 ritornò in Italia per le vacanze che passò con la sua prima moglie, Éva Pasteiner,¹⁵ poi trascorse un periodo più lungo a Roma ed ebbe anche la possibilità di fare un viaggio nel Mezzogiorno.

Dopo il secondo arbitrato di Vienna¹⁶ decise che sarebbe ritornato il più presto possibile – e definitivamente – in Transilvania: per questo si trasferì a Kolozsvár, dove nel 1942 sposò la giovane attrice Adrienne Jancsó.¹⁷ Dal loro matrimonio nacque una figlia nel 1943, nel 1945 un figlio. In questa città terminò, nel 1944, la sua prima importante traduzione di un capolavoro della letteratura italiana, *La vita nuova* di Dante, pubblicata a Budapest nello stesso anno, in edizione bilingue con il testo originale a fronte.¹⁸ Jékely passò a Kolozsvár gli anni più difficili della seconda guerra mondiale. Nel maggio del 1946 la Transilvania settentrionale venne di nuovo riannessa alla Romania, e la posizione della letteratura ungherese, di nuovo minoritaria per motivi politici, diventò sempre più difficile. Jékely, convinto che non ci fossero altre vie d'uscita, decise nel 1946 di ritornare a Budapest, dove riprese il suo lavoro presso la Biblioteca Nazionale Széchényi. Nel

¹³ P. Sárközy: 'Ungheresi in Italia da Jenő Péterfy a László Cs. Szabó', in: P. Sárközy (ed.): *Italia ed Ungheria dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Budapest: Universitas, 1998: 139.

¹⁴ Z. Jékely: *Kincskeresők*, Budapest: Franklin Társulat, 1937.

¹⁵ Éva Pasteiner (1915–2006), dopo aver divorziato da Jékely si sposò con il noto compositore Jenő Takács.

¹⁶ Il secondo arbitrato di Vienna, ovvero il lodo arbitrale del 30 agosto 1940, vide l'imposizione, da parte di Italia e Germania nei confronti della Romania, della cessione all'Ungheria di una parte della Transilvania.

¹⁷ Adrienne Jancsó (1921–2006), nota attrice, insignita anche del premio *Kossuth*, massima onorificenza artistica dello stato ungherese, nel 1995.

¹⁸ D. Alighieri: *Az új élet*, traduzione di Z. Jékely, Budapest: Franklin Társulat, 1944.

1948 ottenne la borsa di studio da me già menzionata, che utilizzò per svolgere a Roma le sue ricerche sul Tasso.

Dopo il soggiorno romano, tornato in patria avrebbe voluto riprendere la sua attività di poeta, ma nel 1948 la censura – potente arma della politica culturale del tempo – non permise che venisse pubblicato il suo nuovo libro di poesie intitolato *Álom (Sogno)*: a partire da quell'anno non poté pubblicare le sue opere per quasi dieci anni, fino al 1957, quando finalmente vennero date alle stampe nuove poesie nel volume *Tilalmas kert (Giardino proibito)*.¹⁹ Oltre ad impedirgli di pubblicare, lo si escluse dall'Associazione degli Scrittori.²⁰ Insieme ad altri poeti ben noti al pubblico e alla critica, come Sándor Weöres,²¹ János Pilinszky,²² Ágnes Nemes Nagy,²³ anche Jékely venne così tenuto fuori dalla vita letteraria del Paese. Continuò a lavorare presso la Biblioteca Nazionale Széchényi e a svolgere la sua attività di traduttore, a scrivere poesie che però sarebbero rimaste in fondo a un cassetto. Dovette aspettare diciassette anni prima di intraprendere un nuovo viaggio in Italia: nel 1965 ebbe la possibilità di partire per Bologna, grazie a un suo vecchio amico di origine ungherese che viveva a Bologna ormai da decenni, Emerico Várady.²⁴ Questi propose all'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna,²⁵ della quale era socio nonché segretario della Classe di Scienze Morali, di invitare Jékely, in quanto maggior traduttore ungherese di Dante ancora vivente, a tenere un discorso nell'ambito delle celebrazioni organizzate per il VII centenario della nascita del Sommo Poeta. Jékely descrisse così a suo padre i sentimenti provati dopo il suo arrivo a Bologna:

¹⁹ Z. Jékely: *Tilalmas kert*, Budapest: Magvető, 1957.

²⁰ Mentre in Occidente questo genere di associazione si interessa piuttosto di questioni dedicate alla difesa dei diritti d'autore, nei paesi socialisti le Associazioni degli Scrittori erano degli organismi paraministeriali incaricati di controllare la vita artistica nazionale riducendo gli scrittori a veri e propri *impiegati*, a pennaioli al soldo del potere.

²¹ Sándor Weöres (1913–1989), poeta e traduttore, amico di Jékely.

²² János Pilinszky (1921–1981) poeta, personalità importante della poesia ungherese del dopoguerra.

²³ Ágnes Nemes Nagy (1922–1991) poetessa. Il suo professore nel Liceo Riformato Baár-Madas di Budapest fu proprio Lajos Áprily, padre di Jékely, che esercitò grande influenza sulla sua carriera letteraria.

²⁴ Emerico Várady o Várady Imre (1892–1974), critico e storico della letteratura nonché professore universitario a Szeged e Kolozsvár, nel 1944 emigrò in Italia fu professore dell'Università di Bologna dal 1944 al 1967.

²⁵ Ovvero l'istituzione erede dell'Accademia degli Inquieti, fondata da Eustachio Manfredi nel 1690, ben presto associatasi con l'Istituto delle Scienze voluto da Luigi Ferdinando Marsili.

Talvolta, specie durante le passeggiate serali, vengo colpito da meravigliose sensazioni che provai nel 1937 a Venezia o a Verona; la profondità, la policromia, l'umanità della vita italiana, l'antichità monumentale degli edifici come il loro romanzesco ed essenziale sapore del tempo andato, l'abbondanza e la grande scelta che trovo nei negozi, la loquacità delle donne, il chiasso che fanno i bambini per strada – tutto questo è uguale a com'era nel '37, tutte queste cose mi fanno sentire davvero a casa. Come ho potuto vivere per 17 anni senza il più grande piacere della mia vita, senza l'Italia?²⁶

Durante tutti quegli anni passati senza alcuna possibilità di andare in Italia, lo scrittore aveva cercato di avvicinarsi alla terra che amava con le sue traduzioni letterarie, la maggior parte delle quali venne pubblicata tra il 1959 e il 1965, proprio nel lungo periodo di assenza.

Zoltán Jékely morì il 19 marzo 1982, all'età di 69 anni, dopo una malattia dal breve decorso: i suoi resti mortali sono conservati nel cimitero di Farkasrét, a Budapest.

* * *

Dopo queste brevi note biografiche, in cui ho cercato di mettere in rilievo l'importanza dell'Italia e della cultura italiana nella vita di Zoltán Jékely, illustrerò più nel dettaglio i suoi soggiorni romani, ricordando gli eventi che lo scrittore degnò di particolare attenzione per le loro implicazioni spirituali. Per le ricerche che svolgo con il privilegio di possedere i diritti di successione legale relativamente al lascito dello scrittore, ho avuto a mia disposizione anche le sue opere inedite, conservate in parte nella Sezione dei Manoscritti della Biblioteca Nazionale Széchényi, in parte nel nostro archivio di famiglia. Tra queste fonti hanno un'importanza particolare, per la mia trattazione, sia i diari,²⁷ che le lettere mandate

²⁶ “Csodálatos hangulatok csapnak meg olykor-olykor, különösen esti kóborlásaim alatt – amilyeneket 1937-ben éreztem Velencében, Veronában – az olasz élet mélysége, színessége, emberiesége, az épületek monumentális régisége, vagy célszerűen ősi regényessége, az üzletek árubősége, a fehérnépek szóbősége, a gyermekek utcai zsvivajgása – minden-minden olyan, mint 37-ben, és végtelenül otthonosan érzem közöttük magam. Hogy is tudtam 17 évig meglenni életem legnagyobb gyönyörűsége: Itália nélkül??” Dalla lettera di Z. Jékely al padre, Lajos Áprily, scritta nel maggio del 1965.

²⁷ Durante i viaggi Jékely scriveva i suoi diari non in quaderni di grande formato, ma in piccoli taccuini o agende che aveva sempre con sé.

da Jékely alla famiglia durante i soggiorni in Italia, tutti documenti fondamentali per ricostruire gli eventi di quei mesi.²⁸

Dopo i viaggi in Italia nelle estati del 1937 e del 1939, Zoltán Jékely ripartì per Roma all'inizio del dicembre del 1939, ospite dell'Accademia d'Ungheria. Nel periodo che va dal 1935 al 1940 l'Accademia venne diretta da Jenő Koltay-Kastner, rinomato italianista, studioso di letteratura nonché autore di un'importante opera lessicografica. All'inizio del gennaio del 1940 arrivò a Roma anche Éva Pasteiner (la prima moglie di Jékely) così che i coniugi furono insieme a Roma fino all'inizio di aprile.

Jékely fu un viaggiatore sempre punto dalla nostalgia per la sua terra e la sua famiglia: durante i soggiorni all'estero sognava e scriveva sempre della sua patria, specialmente della Transilvania. Come del resto in tutta la sua vita, anche durante i viaggi mostrò grande sensibilità nei confronti di ogni evento strano, che avesse una pur minima luce di mistero. Anzi, possiamo dire che anche alcuni eventi di banale quotidianità divenivano ai suoi occhi misteriosi e ricoprivano un'importanza particolare. Nei diari di viaggio di Jékely dunque non troviamo quasi alcuna annotazione sugli eventi “normali” che scandiscono la vita quotidiana del viaggiatore, ma soltanto riguardo ad avvenimenti che per qualche particolare motivo l'avevano toccato particolarmente, accanto alla citazione di sogni, impressioni, esperienze personali. Il nostro viaggiatore sente provenire profonde emozioni da una statua, da un affresco che non godono di grande fama, dall'atmosfera che si crea durante una tempesta sul mare, da una breve conversazione con un negoziante che gli dice alcune parole in ungherese. I suoi diari di viaggio sono pieni di frasi lette nei musei o nelle chiese, ricopiate parola per parola, abbondano di appunti che contengono le prime impressioni su quello che vede visitando i monumenti o passeggiando per la città. Fa particolare attenzione ad ogni parola, ad ogni nome o data che abbiano un riferimento ungherese, come per esempio un nome di origine ungherese letto su una tomba o qualsiasi dato relativo alla storia d'Ungheria. I suoi appunti di viaggio ci offrono un aspetto delle città da lui visitate, che in genere rimane ben nascosto agli occhi degli turisti, perché può essere scoperto (forse) soltanto da un poeta il cui modo di vedere è più sensibile e più attento.

I diari che Jékely scrisse durante il suo primo soggiorno romano – quelli a nostra disposizione – contengono pochissimi dati concreti sulle sue giornate. Usava due quaderni separati, uno per i sogni e per i pochi eventi da descrivere, un altro per appunti, impressioni, disegni e citazioni. Un'altra fonte molto importante

²⁸ Per le citazioni provenienti da lettere e diari inediti di Jékely, non indicherò altre fonti.

per la ricostruzione del soggiorno romano sono i racconti di ispirazione autobiografica scritti a Roma, poi pubblicati nel volume *A bárány vére*²⁹ (*Il sangue dell'agnello*) che contiene un'antologia dei suoi scritti di critica e di pubblicistica. In uno di questi racconti, intitolato proprio *Római napló* (*Diario romano*) – scrive che “[i]n Italia – proprio come nel 1937 – ho ritrovato il mio me stesso più antico, più infantile, più vero.”³⁰

È una vera fortuna che le lettere inviate alla famiglia ci aiutino a ricostruire gli eventi di questi mesi: in una missiva al padre spiega il motivo per cui non si sofferma a descrivere gli accadimenti della *routine* quotidiana: “nella città millenaria” diventano insignificanti quelle cose che altrove, per altre persone e in altre situazioni, possono sembrare importanti, ogni accadimento diventa fastidiosamente noioso.

L'inizio di quell'inverno fu particolarmente freddo, con precipitazioni nevose che non si vedevano a Roma da un decennio: Jékely ebbe l'impressione che ai romani piacesse molto quel fenomeno inconsueto, nella città predominava un'atmosfera carnevalesca, anche gli adulti giocavano nella neve caduta in abbondanza, come bambini. Ecco il suo quadro di una Roma coperta dalla neve:

Sulle fontane enormi stalattiti di ghiaccio. Le rive del Tevere sono ricoperte di ghiaccio e sul Gianicolo le povere palme si piegano sotto il peso della neve. Cosa sarà successo alle arance del Palatino, che avrei voluto cogliere domenica scorsa fra le foglie di un verde maggiolino? Cosa pensano di questa bianca mostruosità le statue di marmo del Foro Romano e delle altre piazze? Saranno ancora in vita i cedri, i pini e le altre meravigliose piante mediterranee dei paradisiaci giardini di Villa Borghese?³¹

Stando a Roma gli sembrava naturale comparare le due capitali, l'italiana e l'ungherese: nel racconto *Tehenek a Gianicolón* (*Mucche sul Gianicolo*) giunse alla conclusione che nonostante la sua estensione, Roma non fosse una vera metro-

²⁹ Z. Jékely: *A bárány vére*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.

³⁰ “Itáliában – akárcsak 1937-ben – megtaláltam régebbi, gyermekibb és valóságosabb magamat.” Cfr. Z. Jékely: ‘Római napló’, in: *A bárány vére*, *op.cit.*: 326.

³¹ “A szökökutakon hatalmas, szakállas jégcsapok. A Tiberis partja jeges, és fent a Gianicolón görnyedeznek a rengeteg hó alatt a szegény pálmafák. Mi lehet a Palatinus narancsaival, melyeket múlt vasárnap szerettem volna lecsalogatni a mélyzöld, májusias levelek közül? S mit szólnak ehhez a fehér szörnyűséghez a Forum Romanum s a többi tér márványszobrai? A Borghese-villa Paradicsomszerű parkjában élnek-e még egyáltalán a cédrusok, a pínéak s a csudálatosnál csudálatosabb déli növények?” Cfr. Z. Jékely, ‘Ritka vendég’ in: *A bárány vére*, *op.cit.*: 330.

poli, come Budapest o Parigi, fondandosi su un'esperienza vissuta il 12 dicembre, quando, durante una passeggiata sul Gianicolo, aveva visto otto bovini al pascolo: lo stesso spettacolo sarebbe stato assolutamente impossibile nella capitale ungherese, perché “Budapest è una ‘metropoli’ fuliginosa, rombante, dove fumano mille ciminiere e i parchi sono così preziosi che non potrebbe mai capitare una cosa del genere. Da quei giardini caccerebbero via perfino i bambini, figuriamoci se ci tollererebbero delle mucche.”³²

Risale al Capodanno un evento molto strano, di cui abbiamo notizia sia da una lettera mandata alla famiglia che dalla novella *Óesztendő éjszakája*³³ (*La notte dell'Anno vecchio*). In sostanza la storia (raccontata anche nella lettera) è la seguente: durante la festa di Capodanno che si tiene all'Accademia, il protagonista guarda fuori dalla finestra e vede che si è incendiato l'edificio della Cancelleria, sito in prossimità di Palazzo Falconieri. Poiché è il primo ad accorgersi dell'incendio, corre subito ad avvertire gli altri: la strada è piena di gente, tutti cercano di domare il fuoco, fortunatamente grazie alla neve l'incendio non si estende agli edifici vicini. La compagnia dei borsisti rimane fino alle tre di notte a guardare il fuoco. Nella novella viene citata anche una leggenda: la gente per strada è infatti molto spaventata, perché secondo una tradizione romana se durante la notte di Capodanno a Roma scoppia un incendio, ciò significa che scoppierà la guerra. E infatti, la guerra è già alle porte...

Uno dei taccuini romani è pieno zeppo di esperienze di lettura, citazioni ed appunti biografici riguardanti diversi autori. Lo scrittore si occupa molto di Tasso, la cui vita travagliata lo colpisce profondamente. Sul Gianicolo visita la vecchia quercia sotto la quale riposò il grande poeta: da questa esperienza nasce la lirica *Tasso tölgyfájához* (*Alla quercia del Tasso*), che rappresentò, anche quanto racconta lo stesso Jékely, uno dei ricordi più significativi di quel soggiorno romano.

Un giorno, vicino a Castel Sant'Angelo vide dei giovani caldarrostaie che vendevano un piccolo gufo e lo comprò, perché gli ricordava sia un gufo visto a Parigi nel 1937, che un altro conosciuto durante l'infanzia, in Transilvania: l'impressione era che non si trattasse di tre gufi differenti, ma sempre dello stesso, che lo accompagnava nei momenti più importanti della sua vita. “Marosszentimre 1921

³² “Budapest ‘nagyváros’, kormos, bömbölő, ezer kéményes, parkírozott nagyváros. Ilyesmi ott nem történhetik meg. Még a gyermekeket is kikergetnék egy ilyen parkból, nem hogy teheneket tőrjenek meg benne.” Cfr. Z. Jékely, “Tehenek a Gianicolón” in: *A bárány vére*, op.cit.: 334.

³³ Z. Jékely, ‘Óesztendő éjszakája’ in: *Jékely Zoltán összegyűjtött novellái*, Budapest: Magvető, 1986: 105.

– Parigi 1937 – Roma 1940, questi tre gufetti forse sono uno solo³⁴ – scrisse nel diario. Portatolo con sé nella stanza che occupava all'Accademia, malgrado ogni cura il piccolo gufo morì dopo alcuni giorni. Jékely lo seppellì nel giardino di Palazzo Falconieri.

Il 29 gennaio, mentre pranzava all'osteria e leggeva una lettera di suo padre, entrò un musicista ambulante che cominciò ad eseguire al mandolino una canzone (“Vicino ’ò mare...”)³⁵ che il giovane Jékely era solito cantare con suo padre. Per questo comprese che quella musica non era diretta a chi si trovava nell'osteria, ma proprio a suo padre, tanto che gli mandò subito una cartolina per raccontargli l'accaduto. Un altro evento strano, addirittura ammantato di misticismo, è legato alla chiesa di S. Maria dell'Orazione e Morte in via Giulia (da Jékely menzionata sempre come la “chiesa della morte”), che si trova accanto alla sede dell'Accademia d'Ungheria. Durante le prime settimane a Roma Jékely occupava una camera proprio attaccata a questa chiesa, che gli ispirava sogni spaventosi o sapidi di mistero: in uno di questi si vide scendere nella cripta della chiesa (che in realtà non aveva ancora visitato) e notare come l'altare fosse fatto di ossa umane. Alcune settimane dopo, quando finalmente entrò nella chiesa per visitarla, con sua grande sorpresa constatò che tutto era esattamente come l'aveva visto in sogno, incluso l'altare. Fu vivamente impressionato dall'atmosfera di questo luogo misterioso, tanto che dall'esperienza di questa visita e delle notti passate nella camera accostata alla chiesa, nacque la poesia *Római éjszaka* (*Notte romana*).

Durante il soggiorno romano, il poeta lesse tantissimo, forse per capire meglio che cosa aveva significato e significava ancora quella città per i protagonisti della letteratura europea, soffermandosi prima di tutto sulle annotazioni di chi lo aveva preceduto: i diari italiani e le *Elegie Romane* di Goethe, le *Passeggiate romane* di Stendhal, il *Giornale di viaggio in Italia* di Montaigne, ma anche i diari scritti in Italia da István Széchenyi (quasi trent'anni dopo, nel 1978, Jékely ebbe la possibilità di tradurre in ungherese il diario di Széchenyi). Naturalmente lesse molta poesia italiana, specialmente le opere del Tasso e del Foscolo, progettando già allora la traduzione del *Mondo Creato* (per mettere a punto la quale nel 1948 ricevette la sua seconda borsa di studio a Roma) e dei *Sepolcri*. Era inoltre intenzionato a pubblicare un'antologia della lirica italiana, come leggiamo in una sua lettera. Raccolse 5–6 poesie per ogni secolo, da inserire nell'antologia progettata,

³⁴ “1921 Marosszentimre – 1937 Párizs – 1940 Róma, három kicsi bagoly talán egy és ugyanaz.” Il toponimo romeno di Marosszentimre è Sântimbru.

³⁵ Probabilmente si tratta della nota canzone napoletana *'O Marennariello*, di Gambardella e Ottaviano.

che purtroppo non venne mai pubblicata come volume a sé. Fu a Roma che lesse per la prima volta il romanzo di Alfredo Panzini *La pulcella senza pulcellaggio*, che per lo stile gli ricordava il grande romanziere ungherese Gyula Krúdy:³⁶ scrisse a suo padre che prima o poi l'avrebbe tradotto, e fu così che la traduzione venne pubblicata nel 1959 con il titolo *Egy hajdani hajadon*.³⁷ Tra i poeti contemporanei italiani che preferiva c'era Gozzano, ma leggeva anche Corazzini e D'Annunzio, il cui stile riteneva simile a quello di Mihály Babits.³⁸

Il 12 aprile 1940, dopo un viaggio nel Mezzogiorno d'Italia, Jékely lasciò Roma e partì per Venezia, per tornare, dopo alcuni giorni, in Ungheria.

* * *

Più di otto anni dopo, nel 1948 ottenne una borsa di studio di 800 fiorini dal Ministro dei Culto e dell'Istruzione Pubblica, per tradurre un'opera di Tasso ancora non tradotta in ungherese, ovvero la più volte citata *Le sette giornate del Mondo Creato*. Il tempo intercorso tra i due soggiorni romani corrisponde forse agli anni più difficili della vita di Jékely, come per tutta la sua famiglia: il divorzio dalla prima moglie, il ritorno – sentito come definitivo – in Transilvania, gli anni sempre più difficili della guerra, con momenti di particolare dolore, come i bombardamenti sulla città di Kolozsvár, le continuate indigenze e non poche tragedie famigliari (la sorella Marta³⁹ perde sia il marito che la figlia di soli 3 anni), per arrivare al doloroso ritorno a Budapest.

Per svolgere le ricerche sul Tasso, il poeta partì il 19 agosto per l'Italia, dove passò dieci settimane. In quel periodo il direttore dell'Accademia d'Ungheria era il filologo Tibor Kardos,⁴⁰ che cercava di offrire a tanti scrittori e studiosi ungheresi la possibilità di passare alcuni mesi a Roma. Così, in quell'anno particolarmente difficile per l'Ungheria, molte delle maggiori personalità della vita letteraria

³⁶ Gyula Krúdy (1878–1933) scrittore, uno degli autori preferiti di Jékely

³⁷ A. Panzini: *Egy hajdani hajadon*, traduzione di Z. Jékely, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959.

³⁸ Mihály Babits (1883–1941), poeta, scrittore e traduttore, uno dei poeti più rilevanti nella letteratura ungherese del primo Novecento, caporedattore della rivista letteraria *Nyugat* e traduttore della *Divina Commedia* di Dante, per cui ricevette il premio di San Remo dallo Stato italiano.

³⁹ Márta Jékely (1920–2006), sorella minore di Zoltán Jékely.

⁴⁰ Kardos Tibor (1908–1973) italianista, filologo, professore universitario, direttore dell'Accademia d'Ungheria in Roma tra 1946–1950.

magiara si trovavano proprio a Roma: Sándor Weöres,⁴¹ Ágnes Nemes Nagy,⁴² Géza Ottlik,⁴³ János Pilinszky⁴⁴ e tanti altri.

La ricostruzione di questo soggiorno italiano di Jékely è ben più difficile rispetto ai primi tre viaggi, addirittura impossibile, visto che dal 1946 egli non tenne più un diario per diversi motivi, ma soprattutto per ovvie ragioni di natura politica: in un periodo di frequenti perquisizioni domiciliari, non si poteva mettere a rischio la sicurezza della famiglia e degli amici lasciando in giro scritti compromettenti, anche soltanto la propria opinione su accadimenti quotidiani, oppure nomi, date e dati relativi ad altre persone. Jékely continuò ad annotare alcuni sogni o le descrizioni di determinati eventi in diversi taccuini, ma tenere sistematicamente un diario sarebbe stato troppo pericoloso.

Un piccolo taccuino del 1948, che aveva portato con sé anche in Italia, non contiene purtroppo quasi nessuna informazione concreta, ma soltanto alcuni nomi (ungheresi e italiani), frasi ricopiate perché lette su targhe o piedistalli di monumenti, alcuni frammenti di poesie; tra i testi ricopiati dal poeta troviamo per esempio una “raccolta” di descrizioni di orologi solari, in latino ed in italiano, che gli piacevano particolarmente (“Lombra passa e ripassa e senza ripassare l’uomo passa”). L’unico punto di partenza per l’analisi di questo soggiorno romano è dunque la corrispondenza: abbiamo alla disposizione 19 missive, tra lettere e cartoline, mandate da Jékely ai suoi.

Prima di andare a Roma, come ogni volta, aveva fatto una sosta a Venezia, dove si era fermato per due giorni. Alla sua famiglia descrive così quel che prova, una volta che si è realizzata la possibilità di ritornare in Italia (cosa che durante gli anni della guerra gli sembrava impossibile): “Quindi sono proprio qui, davvero! Che ci sia Venezia, il fatto che sia proprio così com’era l’ultima volta; che anch’io sia lo stesso [...] questo rende tutto ancora più simile a un sogno.”⁴⁵

Arrivato a Roma Jékely cominciò subito a lavorare alla traduzione del *Mondo Creato*, anche se ben presto decise di non tradurre l’intera opera, ma soltanto alcuni brani, perché desiderava occuparsi del tema anche sotto altri aspetti. Lesse varie opere biografiche sul Tasso, e nacque in lui l’idea di pubblicare non soltan-

⁴¹ Vedi la nota 21.

⁴² Vedi la nota 23.

⁴³ Géza Ottlik (1912–1990) scrittore, il suo capolavoro è il romanzo intitolato *Iskola a határon*, tradotto anche in italiano (*Scuola sulla frontiera*, 1992).

⁴⁴ Vedi la nota 22.

⁴⁵ Hát mégis-mégis itt vagyok! Hogy Velence van, és olyan, amilyen utoljára volt, hogy én én vagyok [...] – még álomszerűbbé teszi az egészet.”

to le traduzioni, ma una vera e propria monografia. Nella lettera al padre del 5 settembre descrive così il progetto:

È domenica, gli orologi e i campanili hanno suonato 12 rintocchi: è mezzogiorno. Ho finito per oggi la mia porzione di Tasso. Che vita meravigliosa, quali terribili sofferenze a cui si esponeva di propria volontà! A quel che ne so, a parte il saggio *Zrínyi e Tasso* di Arany non è stato scritto nulla sul Tasso in ungherese: ho deciso perciò di scrivere una monografia, con tanto di biografia, analisi testuali e traduzioni. Sto leggendo e preparando appunti sul tema da dodici giorni, e se avrò tempo e soldi a sufficienza, tornerò a casa almeno con degli appunti pronti e alcune traduzioni.⁴⁶

Ad impressionarlo particolarmente non era tanto il Tasso della *Gerusalemme Liberata*, il poeta cortigiano, ma l'uomo recluso nell'ospedale Sant'Anna, malato e abbattuto. Nella lettera del 23 settembre 1948 mandata alla moglie Adrienne Jancsó, Jékely scrisse così della somiglianza caratteriale che vedeva tra se stesso e il poeta sorrentino:

Quanto più profondamente penetro nel mondo del Tasso, tante più somiglianze scopro tra la sua follia e la mia, così che ormai redigo gli appunti sotto l'incantesimo di questa immedesimazione: non si presenterà mai più un'occasione migliore per scrivere un libro su di lui e insieme analizzare la mia personalità, le mie contraddizioni, le mie turbe spirituali.⁴⁷

Nella relazione finale sulle ricerche portate a termine, che mandò al Ministro dei Culti e dell'Istruzione Pubblica il 10 dicembre 1948 al suo ritorno in Ungheria, egli scrisse che dopo aver letto varie pubblicazioni sul Tasso, aveva cominciato a comprendere i motivi della sua tragedia: un uomo nevristenico e asociale, eppure divorato da grandi ambizioni poetiche, che si trovava continuamente in collisione

⁴⁶ “Vasárnap dél van, 12-t ütöttek a toronyórák. Mai Tasso-pensumomat befejeztem. Csodálatos élet, rettentő, magakereste szenvedések. Úgy tudom, Arany Zrínyi és Tassóján kívül semmit sem írtak Tassóról magyarul – elhatároztam, hogy összeütök egy magyar Tasso-könyvet, életrajzzal, elemzéssel, műfordításokkal. Már tizenkét napja olvasgatok és jegyzetek hozzá, s ha lesz elég időm, ha pénzből futja, legalábbis kész jegyzetekkel s néhány fordítással megyek haza.”

⁴⁷ “Minél mélyebben hatolok bele Tasso világába, annál több azonosságot fedezek fel az ő és az én bolondériám között, s most már az azonosulás ígézetével készítem a jegyzeteket: soha jobb alkalom, hogy róla könyvet írnam, a magam egyéniségét, ellentmondásaimat és lelki zűrzavaramat kianalizáljam.”

con le leggi della vita di corte. La sua schizofrenia fu la conseguenza logica delle sue contraddizioni esistenziali. Nella stessa relazione Jékely descrisse anche l'opera che aveva progettato e che avrebbe incluso le traduzioni di diversi dialoghi e lettere, di alcuni sonetti e di brani del *Mondo Creato*, con un'introduzione nella quale avrebbe esaminato le precedenti traduzioni in ungherese delle opere di Tasso e la fortuna del poeta in Ungheria.

Il volume sul Tasso avrebbe dovuto essere dato alle stampe la primavera seguente, ma purtroppo non venne mai pubblicato: durante il soggiorno di Jékely a Roma erano avvenuti dei cambiamenti decisivi in Ungheria: lì tornato, il poeta venne escluso dall'Associazione degli Scrittori, un nuovo volume di poesie (*Álom*) non venne pubblicato per ordine della macchina censoria, che da quell'anno continuò a impedire che venissero pubblicare sue nuove opere, fino al 1957. Nella Sezione dei Manoscritti della Biblioteca Nazionale Széchényi, tra i documenti di Jékely si conserva una cartella con più di 30 pagine di appunti sul Tasso, che Jékely intitolò: "Appunti romani per un trattato sul Tasso, mai terminato".⁴⁸

Quando era a Roma, oltre alle ricerche e alle traduzioni relative all'opera del Tasso, Jékely continuò naturalmente a fare passeggiate ed escursioni in città e nei dintorni. Andava spesso a Ostia, di cui loda il mare che anche alla fine d'ottobre è caldo (25 gradi) abbastanza per la balneazione, visitò Tivoli e Rocca di Papa, in una lettera mandata al padre raccontò anche della passeggiata per il cimitero acattolico di Roma, detto anche "degli Inglesi", dove riposano le spoglie mortali dei due poeti inglesi Keats e Shelley. In questo cimitero Jékely racconta di aver passato l'ora più malinconica della sua vita, passeggiando da solo tra le tombe di grandissimi poeti, morti lontani dalla loro patria. La malinconia di questa giornata lascia un'impronta anche sulla poesia "*Hic jacet*", incentrata naturalmente sulla ineluttabilità del trapasso e del passare del tempo, accanto a cui si manifesta anche il motivo della nostalgia della patria e dell'angoscia di dover morire lontano da essa.

La lirica forse più importante di questo soggiorno romano è *Egy lányhoz, aki végigment a Via Appián (A una fanciulla che percorse la Via Appia)*.⁴⁹ La poesia è un inno alla bellezza – la ragazza immaginata sull'antica via romana, diventa per Jékely simbolo della bellezza eterna. L'ultima strofa della poesia può essere considerata il manifesto dell'ars poetica di Jékely: in essa usa dei termini religiosi

⁴⁸ "Római jegyzetek a soha el nem készült Tasso-tanulmányhoz".

⁴⁹ Tradotta in italiano da Guglielmo Capacchi, insieme ad altre 9 poesie di Jékely, si trova in: G. Capacchi: 'Alcune poesie di Zoltán Jékely', *Quaderni Italo-Ungheresi I*, Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1970: 39–44.

per parlare della bellezza, diventandone quasi un “sacerdote”. Eccone l’ultima strofa, in ungherese e nella traduzione di Guglielmo Capacchi:

Nincs női test, mely tökéletesebben
töltené ki a nékiszánt teret,
virág, madár nem nőhet bele szebben
a formába, melybe rendeltetett.
Én elmegyek s most már urbi et orbi
hirdetem őt az emberek között,
mert nincs szebb, mint a szépségről dalolni!

Non c’è corpo di donna più perfetto
Per colmare lo spazio destinatogli,
Né fiore o uccello che con maggior grazia
Sappia vestir le forme a lui create.
Io me ne vado, ed ormai urbi et orbi
Sono suo nunzio: poiché nulla è bello
Quanto poter cantare la bellezza.

L’ultima storia particolare che menziono a proposito dei soggiorni romani di Jékely è quella che si legge anche nella novella *Pacsirtavacsora* (*Cena di allodole*):⁵⁰ il protagonista della novella, Rodolfo Aldrover, è un negoziante di antichità a Campo dei Fiori, da cui il narratore compra una lucerna etrusca. Quando il negoziante viene a sapere che il suo cliente è ungherese, lo invita a cena a casa sua. Con grande sorpresa dell’invitato, a cena vengono servite delle allodole, un gran numero di allodole arrostate, delle quali fino a quel momento il narratore conosceva soltanto il canto, tema eterno dei poeti; una volta assaggiatele trova però che il sapore delle loro carni sia altrettanto pregiato. Forse non sapremo mai (e naturalmente dal punto di vista del valore letterario della novella ciò non ha nessun’importanza) se Jékely abbia mangiato o no delle allodole a Roma, ma in base agli eventi fantastici da lui vissuti, neanche la storia delle allodole ci sembra incredibile. Infatti, nel taccuino del 1948 troviamo il nome di Rodolfo Aldrover e un indirizzo scritto non dalla mano di Jékely (probabilmente dallo stesso Rodolfo) con, accanto al nome (questa volta nella calligrafia di Jékely) l’annotazione “*pacsirtavacsora*”.

L’ultima poesia del soggiorno italiano del 1948 è *Búcsú Itáliától* (*Addio all’Italia*), una delle più belle scritte in Italia, con cui Jékely saluta il Paese che l’ha ospitato come chi pensa di non poterci fare mai più ritorno. Egli sa bene che la situazione politica in patria è peggiorata durante la sua assenza, che probabilmente non avrà più la possibilità di viaggiare per un lungo periodo. Infatti, potrà tornare in Italia solo nel 1965, grazie all’invito ufficiale da parte dell’Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna, ma non vedrà mai più Roma. Nella breve lirica con cui si congeda dall’Italia, ricorda tutto quello che questa terra significa per lui, usando immagini molto caratteristiche, impressionanti o addirittura ironiche,

⁵⁰ Z. Jékely: ‘Pacsirtavacsora’, in: *Jékely Zoltán összegyűjtött novellái*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986: 451.

seguite quasi inaspettatamente dalla malinconia dell'ultimo verso. Con questa breve poesia (in originale con parafrasi in italiano a fronte) concludo queste mie riflessioni sull'importanza per Zoltán Jékely dell'Italia, Paese che egli stesso aveva definito "il più grande piacere" della sua vita.

Isten veletek szent sikátorok
 Neonfényben csapongó denevérek
 Templom-zugokban szikla-arcu vénék
 Kerékpáron járó apostolok
 Klastromtetőn horgolató apácák
 Huncut-ábrájú múzeumi vázák
 Folyton csorgó kutak és piszoárok
 Romok között bujkáló ifju párok
 Piacok halai véres husok
 Bordély falán mosolygó Krisztusok –
 Felnőtt-orcákon gyermeki bohóság
 S ahogy újság keveredik és óság
 Addio mindörökre Olaszország.

Addio, vicoli sacri,
 Nottole svolazzanti nelle luci dei neon,
 Vecchi dai volti rocciosi negli anfratti delle chiese,
 Apostoli in giro sulle biciclette,
 Suore sferruzzanti sui tetti dei chiostri,
 Vasi museali dalle scene maliziose,
 Fontane e orinatoi gocciolanti in eterno,
 Giovani coppiette nascoste tra le rovine,
 Pesci dei mercati, carni sanguinanti,
 Cristi che sorridono dalle pareti dei bordelli,
 Ilarità infantile sui volti adulti,
 E questo mescolarsi di antico e nuovo,
 Addio per sempre, Italia!

LA ESCISIÓN DEL HÉROE COMO UN VIAJE INTERIOR DE (AUTO)CONOCIMIENTO

Aprehensión del mundo y del “yo” por la fragmentación, en
Miguel de Cervantes, Italo Calvino y Zigmunds Skujiņš

GIUSEPPE GATTI RICCARDI

Università degli Studi Guglielmo Marconi

g.gatti@unimarconi.it

Imaginaros [...] una figura que parece huir de un extraño paisaje vegetal, una figura que se sostiene en el aire, como si viniera de un mal sueño. En su rostro hay un ojo que rompe la cuenca, que se desborda como si fuese a reventar. Una nariz que es el pico afilado de algún pájaro exótico. Su brazo izquierdo se desliza por la manga hinchada y cae más allá de los zapatos, y en la mano derecha hay dos dedos pequeños y tres que crecen como espinos.

Luis Mateo Díez: *La fuente de la edad*

1. El presupuesto teórico de los tres viajes: una comparación dialogada que se desenvuelve en el tiempo

Cuando Mijail Bajtín (1895–1975), acuñó el término *dialogismo* para referirse a la interacción continua entre discursos y textos de épocas, espacios y contextos distintos, estaba realizando un doble ejercicio teórico: en primer lugar, estaba retomando el enfoque que –a principios del siglo XIX– había planteado Friederich Schleiermacher (1768–1834) acerca de la relación diacrónica entre obras textuales de diversas épocas. La relación entre la línea propuesta por Schleiermacher y la postura bajtiniana se apoya en el siguiente hecho: sostenía el teórico alemán que la interpretación de una obra moderna revelaba más dificultades que la de una obra clásica, pues para comprender el pensamiento de un autor clásico sería suficiente realizar un análisis estructural de la obra en sí misma, puesto que en su actividad creadora el intelectual estaba solo con su propio “yo”; en cambio, cuando se trataba de analizar una obra moderna, “ni el intérprete ni el crítico podían comprender de verdad el sentido de lo en ella realizado si no la ponían en relación con las obras anteriores del mismo género, forma o temática, con las que el escritor había dialogado y que habían determinado mucho de lo dicho o hecho por él” (Wahnón Bensusan 2012: 32).

Por otra parte, acuñando el término *dialogismo* estaba Bajtín conectando su reflexión teórica con la convicción de que la vida verbal de una comunidad se constituye sobre un conjunto de enunciados variados y superpuestos: es precisamente esta diversidad de enunciados lo que permite hablar de *heterología*. La construcción bajtiniana se apoya en la necesidad de ponderar el “discurso dialógico” presente en la que él define como “novela polifónica”, cuyo arranque formal se remonta al Renacimiento, si bien tiene sentados sus principios en la tradición clásica (pensemos en la tradición del diálogo satírico-moral, a imitación de Luciano de Samosata, retomada en parte por Erasmo de Rotterdam). Bajtín, al analizar el diálogo narrativo mediante la noción de *dialogismo*, pretende apuntar a que todos los discursos, los textos y los géneros literarios mantienen una suerte de diálogo entre sí; esto significa que todo productor de discurso (el emisor) ha tenido necesariamente que pasar por una fase previa en que ha sido receptor de otros muchos textos, que permanecen almacenados en su memoria y que asoman a la superficie en el momento en que este productor de discursos empieza a crear el suyo. De esta manera, el texto más reciente está fundado en otros textos anteriores con los cuales entra en conexión.

Lo que formula Bajtín es una conexión entre el “discurso propio” y el “discurso del otro”, y alude explícitamente a la capacidad discursiva que “abre las fronteras de la textura formal del diálogo y lo eleva a su máxima potencialidad expresiva; y cuya realidad explícita en el texto la constituye el *discurso referido* o *discurso del otro*, como posibilidad dialógica del locutor sujeto que refiere la narración” (Vicente Gómez 1983: 49).¹ Se plantea, así, la existencia de una polifonía textual, que permite el establecimiento de relaciones dialógicas en todos los niveles, no solo entre ideas, cosmovisiones y personajes, sino también en el plano de los géneros, los textos y los discursos literarios, todos ellos distintos entre sí. Años después de la primera formulación bajtiniana, la relación entre los enunciados fue rebautizada por Julia Kristeva en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1967) con el término *intertextualidad*, manteniéndose inalterado el sentido que Bajtín pretendía transmitir usando la palabra *dialogismo*; es Tzvetan Todorov quien resume el pensamiento bajtiniano reelaborado por Kristeva, aclarando cómo “el discurso encuentra el discurso de otro en todos los caminos que llevan hacia su objeto, y no puede dejar de entrar en interacción viva e intensa

¹ Bajtín explica de este modo su idea de dialogismo del discurso novelesco: “Para buscar un camino hacia su sentido y su expresión, el discurso atraviesa diversas expresiones y acentos extraños; está de acuerdo con ciertos elementos, en desacuerdo con otros, y en este proceso de dialogización puede dar forma a su imagen y a su tono estilísticos” (1978: 101).

con él. Solo el Adán mítico, abordando con el primer discurso un mundo vírgen y aún no nombrado, podía verdaderamente evitar esta reorientación mutua en relación al discurso de otro” (1981: 98).

La idea clave que reside en el planteo bajtiniano, y que es necesaria para el arranque de nuestro estudio, es precisamente el de la reorientación mutua de todo discurso, puesto continuamente en relación al discurso de otro; en el caso concreto de la novela, el escritor es consciente de que el mundo está saturado de palabras ajenas, y su objetivo es el de orientarse en el marco de este campo de palabras. Se trata de una postura que se une a la de que todo enunciado tiene dos aspectos: uno, reiterable, que procede de la lengua; y otro que es único y que viene del contexto de la enunciación; y es allí donde reside lo individual, lo propio del texto.

Entre el discurso individual y los textos anteriores se establece, así, un diálogo que hace que en un discurso conviva una pluralidad de voces superpuestas que se suman a la voz del “emisor más reciente”. Esta convivencia de voces articula una dependencia mutua entre enunciados que remite a la distinción bajtiniana de las fuentes principales para el género novelesco: la epopeya, la retórica y el carnaval. Es bien sabido que, en la concepción del lingüista ruso, esta última –la fuente carnavalesca– es la “responsable” de alimentar la novela polifónica que había surgido a comienzos del siglo XVI y se había extendido cronológicamente desde el Renacimiento hasta caracterizar progresivamente la producción de Jonathan Swift, Fiódor Dostoievski o Franz Kafka, entre otros. En nuestro enfoque, el punto clave de la reflexión bajtiniana reside en dos aspectos conectados; en primer lugar, hay que considerar que la tradición carnavalesca reúne a una serie de géneros que acaban conformando una manera particular de percepción literaria: esta modalidad creadora no sólo dialoga con lo grotesco y lo esperpéntico, sino que también está marcada por un contacto cercano, libre y de proximidad con la realidad cambiante que rodea al escritor. Sin embargo, es el segundo aspecto el que nos interesa más: el hecho de que el texto más reciente esté fundado en otros textos anteriores presentes en la memoria del nuevo emisor conlleva la inclusión en esta dinámica intertextual de fenómenos como la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía, todos casos que remiten a la aparición en el discurso de una voz distinta de la del “emisor último”.

Sobre la base de este marco teórico apenas esbozado, nuestro objetivo consiste en examinar el diálogo intertextual que se establece entre un “texto anterior” y dos “textos posteriores” relacionados dialógicamente con el primero: se trata de poner en relación tres *discursos textuales* en los que los personajes cumplen un viaje de autoconocimiento y/o de comprensión de su propio entorno social e

histórico, a partir de un evento que desencadena la *fábula* y que es común a los tres héroes de la ficción. El diálogo que se pretende ensalzar es el que se establece entre algunos pasajes del *Quijote* de Cervantes y dos emisores posteriores, el italiano Italo Calvino (1903–1985) y el letón Zigmunds Skujiņš (1926), cuyos discursos –enunciados a partir de la segunda mitad del siglo XX– establecen una relación de dialogismo con el texto paródico del “productor inicial”. Cervantes sería el emisor primigenio en nuestra cadena, que se compone de *Il visconte dimezzato* (1952) y de *Como piezas de un dominó* (1999), según un modelo dialógico en el que el producto literario existente condiciona el texto más reciente.

El motivo común a los tres escritores es el del ser humano partido en dos mitades: una situación que pertenece a la esfera de lo fantástico y obliga a los protagonistas ficcionales a recorrer un camino de reconstrucción y comprensión del “yo”. La presencia del mismo motivo en los tres discursos textuales remite a la imagen simbólica del artista que visita el laboratorio de creación de otro artista, según un proceso que se desarrolla a lo largo de los siglos, tal como sugiere Javier Aparicio Maydeu: “Lo admita o no, en el transcurso de su creación cada creador acepta en su taller la visita imaginaria de cualquier otro creador que forme parte de su enciclopedia: lo creado conocido afecta y condiciona la creación en curso: tendrá la nueva creación siempre una deuda virtual con lo leído, lo visto y lo escuchado, que aflorará de forma consciente o azarosa” (2013: 103).

En las páginas que siguen, se intentará seguir dos líneas de análisis superpuestas: por un lado, se tratará de examinar de qué manera la redacción de los textos de Calvino y Skujiņš ha pasado por esa fase previa en la que se establecen vínculos con el discurso inicial a los que aluden Bajtín y Maydeu, y de qué manera las dos ficciones del siglo XX han sido receptoras del texto cervantino y de otros textos, que habían quedado en la memoria de sus autores. Por otro lado, a partir del motivo fantástico de la división en dos mitades del héroe de ficción, se intentará averiguar de qué manera el viaje de comprensión de sí mismo que cumple Alonso Quijano en el texto de Cervantes se asoma a la superficie en el momento en que los productores de discurso del siglo XX empiezan a crear sus sendas obras y les atribuyen el rol protagónico a personajes obligados a cumplir –ellos también– un viaje interior de aprehensión del mundo y de la propia interioridad.

2. *Las tres anécdotas textuales*

2.1. Un bálsamo prodigioso, en caso de muy probables despedazamientos

La primera “división del héroe” que se analiza es la alusión paródica que Miguel de Cervantes presenta en el capítulo X de la Primera parte del *Quijote* a la posibilidad de que un verdadero caballero andante pueda acabar despedazado en un duelo y recomponer sus partes. En ese capítulo, Don Quijote y Sancho Panza van discurrendo y el huesudo y pertinaz caballero alude a la necesidad de hacer una redoma del bálsamo de Fierabrás, pues con una sola gota de ese bálsamo prodigioso se ahorrarían tiempo y medicinas. Ante el estupor y la curiosidad de su escudero, así contesta el héroe:

Es un bálsamo –respondió Don Quijote– de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar en morir de ferida alguna. Y así, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que, cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sutileza, antes que la sangre se hiele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiendo de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana. (2016: 187)

En las palabras de Alonso Quijano “cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio del cuerpo (como muchas veces suele acontecer)”, la posibilidad de que los caballeros andantes se enfrenten a menudo a situaciones de despedazamiento aparece como una posibilidad concreta y consolida la presencia de la fuerza paródica del texto y el papel de lo cómico como eje de la novela cervantina. La centralidad de lo cómico en el *Quijote* parece estar vinculada, en particular, con la crisis de la relación entre la realidad histórica y el discurso clásico; el binomio que se había consolidado durante el *Quattrocento* y el Renacimiento entre *res* y *verba* ya no tiene más ninguna coincidencia en los primeros años del siglo XVII. La realidad del presente de Cervantes ya no refleja más lo que sostenían los clásicos. La investigación historiográfica a él contemporánea rompe la continuidad entre la tradición y la conciencia histórica del presente, y la búsqueda de los nuevos lenguajes ante esta ruptura lleva a Cervantes a utilizar la ironía, la parodia y su peculiar comicidad.

Alonso Quijano, al emprender sus viajes aventurosos, no es más que una figura fuera de lugar y de tiempo: su creencia en las virtudes prodigiosas del bálsamo lo convierte en un productor de un discurso anacrónico. No se puede negar que todos los viajes del caballero andante, es decir, sus salidas en busca de aventuras, lo dibujan como el perfecto “caballero de la fe” según la interpretación romántica (sobre todo alemana) del *Don Quijote* que iba a dominar la crítica a lo largo de todo el siglo XIX y la primera parte del siglo XX; Alonso Quijano vendría a representar, según esta interpretación “la fuerza espiritual de las aspiraciones humanas, moralmente superior a sus antagonistas” (Allen 2016: 37). Sin embargo, más allá de la idealización del protagonista y del error en el que incurrieron los románticos alemanes al rechazar el propósito satírico del libro, queda hoy en día la evidencia de que el caballero andante de Cervantes concentra en su figura, en sus actos, en su gestualidad muchas de las actitudes del humanismo decadente de finales del siglo XVI. Cuando le habla a Sancho de la posibilidad concreta de que el bálsamo de Fierabrás pueda revelarse útil en el caso en que “en alguna batalla el cuerpo del caballero acabe partido por medio”, se demuestra un gran orador, pero siempre formulando unos discursos que están fuera de contexto, que nunca están exigidos por el contexto.

Tal como el ciceronismo del siglo XVI, que ya era sólo retórica anquilosada, también las manifestaciones oratorias de don Quijote lo colocan en el papel de “un humanista fuera de juego”. En esta línea, hay que observar cómo, siempre que aparece un humanista en el *Quijote*, éste es un gran lector de libros de caballerías: esta coincidencia deliberada se debe a que Cervantes asocia el estilo macarrónico de los libros de caballerías con las últimas expresiones anacrónicas del humanismo en las postrimerías del siglo XVI. En suma, *Don Quijote* concentra toda una serie de intereses cervantinos –en términos intelectuales–, precisamente cuando algunos intelectuales europeos están buscando modalidades estéticas para alejarse del automatismo horaciano y del ciceronismo.

En el episodio que da origen a nuestro estudio comparativo, el del bálsamo prodigioso para caballeros despedazados, no queda patente sólo el propósito de Cervantes de representar a su héroe como una víctima de los nefastos efectos de la lectura de las novelas de caballerías, sino que se hace manifiesta la presencia de los que Francisco Ayala definió como “varios espacios espirituales, ámbitos imaginativos diferentes y en principio inconciliables” (1972: 605–606). Uno de los rasgos que caracteriza la actuación de Alonso Quijano es precisamente el creer en la continuidad entre el mundo de su experiencia diaria y el que describen los libros de caballerías: se trata de mundos, o ámbitos imaginativos, que se excluyen mutuamente y que, sin embargo, resultan inconciliables sólo desde la perspectiva

del lector. Desde el punto de vista de Alonso, la experiencia cotidiana y las aventuras de los caballeros andantes no se excluyen y este es el mensaje que quiere transmitir también a Sancho; es emblemática de esta postura la nueva reflexión que hace el Quijote a su escudero, siempre acerca del bálsamo mágico, que vuelve a aparecer en los discursos del hidalgo: “Vamos luego en busca de algún castillo donde alojemos esta noche y hagamos el bálsamo que te he dicho; porque yo te voto a Dios que me va doliendo mucho la oreja” (2016: 189). Hasta ese momento, y durante un largo tramo todavía, el viaje de Alonso Quijano es un espacio donde llevar a cabo aventuras fuera del tiempo: el bálsamo capaz de devolver la vida a las dos mitades de un caballero despedazado es la proyección de una imaginación exaltada, pero representa también un paso dado en el camino de la comprensión del propio “yo”.

2.2. Un visconde escindido y enamorado

La segunda “división del héroe” que se analiza es la que describe Italo Calvino en su novela *Il visconte dimezzato* (*El vizconde demediado*) que fue publicada en 1952 en la revista *I gettoni*, una colección de narrativa experimental dirigida por Elio Vittorini, con el que Calvino ya había colaborado en otra revista, *Il politecnico*, en los años cuarenta. Intelectual de gran empeño político, civil y cultural, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX Calvino ha sido capaz de acercarse a las principales tendencias literarias de su época, desde el Neorrealismo al Posmodernismo, siempre manteniéndose a una cierta distancia de todo maniqueísmo estético y llevando a cabo un camino de búsqueda personal cuya coherencia se refleja en su visión del mundo trasladada a la ficción. La visión de la realidad de Calvino no cae en la trampa de las simplificaciones políticas y sociales y esto le permite –desde una perspectiva cultural y filosófica que se alimentó también de las amistades con Cesare Pavese y Natalia Guinzburg, entre otros– madurar la exigencia de organizar formas políticas y estructuras sociales en defensa de los derechos de la dignidad humana y de la libertad. De ahí la sensación contradictoria que ofrece su obra literaria: por una parte, se vislumbra una gran variedad de posturas, que refleja el desarrollo y la evolución de las poéticas y de las tendencias culturales dominantes en los cuarenta años comprendidos entre 1945 y 1985; por otra, una sustancial unidad determinada por una actitud inspirada en un racionalismo más metodológico que ideológico, al que se suman el gusto por la ironía y el interés por las ciencias.

Tomando como punto de partida el traslado del interés por la dignidad humana a la ficción, el examen del diálogo intertextual que se establece entre Miguel de Cervantes y los dos “emisores de texto” del siglo XX resulta de inmediata aplicación sobre todo en el caso de *Il visconte dimezzato*; la asociación inmediata entre los dos textos se debe a una confesión del propio Calvino quien –en el año 1960– alude a la relación intertextual de su novela con el “productor inicial” cervantino. En su estudio sobre *Il visconte dimezzato*, Mario Barenghi –autor del *postfacio* de la edición italiana de 2016– subraya cómo “recopilando en el volumen *I nostri antenati* los tres “cuentos heráldicos” –además de *El vizconde demediado*, *El barón rampante* (1957) y *El caballero inexistente* (1959)– Calvino dirá que el punto de partida ha sido siempre una imagen, más que una idea: en este caso, añadimos nosotros, la figura del hombre dividido en dos mitades podría ser deudora de una página de Cervantes” (2016: 89).²

Hay, pues, una admisión por parte de Calvino acerca de la existencia de un diálogo intertextual entre la anécdota narrada en *Il visconte dimezzato* y el episodio cervantino; un diálogo que vuelve a hacerse patente en el texto del escritor italiano cuando pone en el centro de la trama a un ser humano partido en dos por una bala de cañón. Veamos brevemente la anécdota en que se sustenta el hilo narrativo: la trama de la novela está construida sobre la base del relato de un jovencito nacido de los amores ilícitos entre una noble y un cazador; al quedar huérfano, el niño se cría en la corte del tío, el Visconde Medardo de Terralba, señor de unas tierras no bien delimitadas geográficamente en los alrededores de Génova. La historia se desarrolla en la época de las guerras entre cristianos y turcos en la Europa central, allá por el ocaso del siglo XVI, y remite a un pasado cruento que es la causa del evento que da el título al libro: el Visconde es alcanzado por una bala de cañón. Al recuperarse milagrosamente de las heridas, se encuentra reducido a una mitad de su cuerpo, mientras que la otra –inicialmente perdida– es recuperada y salvada por algunos ermitaños que, aquí también, se sirven de bálsamos milagrosos para recomponer cuerpos humanos: “aquellos ermitaños, una vez encontrado el cuerpo demediado de Medardo, lo habían llevado a su gruta y, con bálsamos y ungüentos que ellos mismos habían preparado, lo habían curado y salvado” (Calvino 2016a: 60).³

² “Raccogliendo nel volume *I nostri antenati* i tre racconti ‘araldici’ –oltre al *Visconte dimezzato*, *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959)– Calvino dirà che il punto di partenza è sempre stata una immagine, piuttosto che un’idea; in questo caso, aggiungiamo noi, la figura dell’uomo spaccato in due potrebbe essere debitrice di una pagina di Cervantes” [la traducción al castellano es mía].

³ Así en la novela: “Quegli eremiti, trovato il corpo dimezzato di Medardo, l’avevano portato

El motivo literario del hombre despedazado representa, en la visión de Calvino, la expresión ficcional de un tema que el autor italiano considera ya actual en la década del 50 del siglo XX, es decir, la incapacidad del ser humano para salir de su condición de “individuo realizado solo a medias”. El propio Calvino aclara su postura en la presentación a la novela: “tenía esa imagen de un hombre cortado a la mitad y he pensado en que este tema del hombre partido en dos mitades fuera un tema significativo, que tuviera un significado contemporáneo: todos nos sentimos de algún modo incompletos, todos realizamos solo una parte de nosotros mismos y no la otra” (Calvino 2016b: V).⁴

En el plano de la fábula, el Visconde –una vez de regreso a sus tierras– empieza a portarse de una forma inexplicablemente cruel con todos los seres humanos que le rodean, incluyendo entre sus víctimas a sus seres más cercanos y queridos. Su antigua niñera se salva milagrosamente de un incendio causado por el mismo Visconde (que –mientras tanto– ha adquirido entre sus súbditos atemorizados el apodo de *Il Gramo*).

Los abusos y las violencias de Medardo provocan el abandono del castillo por parte de su nieto, el narrador del relato. El joven descubre, sin embargo, que Medardo sabe también actuar con bondad y dulzura; después de averiguar la verdad, descubre que este sujeto amable y dedicado a la asistencia de los menesterosos es la otra mitad del Visconde, que ha vuelto a aparecer después de la convalecencia en la cueva de los ermitaños, y que el pueblo comienza a apodar *Il Buono*. El mismo Calvino ha subrayado en más de una ocasión su búsqueda de una modalidad narrativa que permitiese una clara diferenciación de los caracteres: se trataba de crear el máximo contraste posible entre las dos mitades del personaje, con el fin de ensalzar la distancia entre la parte buena y la parte mala del mismo sujeto. Lo que se planteaba Calvino era poner en el centro del relato “el problema del hombre contemporáneo (del intelectual para ser más exactos) partido en dos, alienado. Si he decidido dividir en dos a mi personaje siguiendo la línea de fractura bien-mal, lo he hecho porque esto me permitía una mayor evidencia de imágenes contrapuestas” (Calvino 1991: 67).⁵

alla loro spelonca e lì, con balsami e unguenti da loro preparati, l'avevano medicato e salvato” [la traducción al castellano es mía].

⁴ Así en el texto original en italiano: “Avevo questa immagine di un uomo tagliato in due e ho pensato che questo tema [...] dell'uomo dimezzato fosse un tema significativo, avesse un significato contemporaneo: tutti ci sentiamo in qualche modo incompleti, tutti realizziamo una parte di noi stessi e non l'altra” [la traducción al castellano es mía].

⁵ Así se expresa Calvino en el texto original: “il problema dell'uomo contemporaneo (dell'intellettuale, per essere più precisi) dimezzato, cioè incompleto, alienato. Se ho scelto di

A partir del descubrimiento de la existencia de dos mitades de un mismo hombre, empieza en el relato una etapa en que las brutalidades de *Il Gramo* se ven compensadas por la generosidad y la caridad de *Il Buono*, hasta que su torpeza, su incapacidad para oponerse con fuerza a los abusos de *Il Gramo* muestran a los habitantes del vizcondado la dificultad de vivir y sobrevivir entre una maldad absoluta y una virtud torpe e igualmente deshumana en sus aburridos intentos moralizantes.

Un duelo entre las dos mitades del Vizconde, que pelean con el objetivo de ganarse los favores de la joven pastora Pamela, provoca en ambos una nueva abertura de las heridas, una circunstancia que el doctor Trelawney aprovecha para soldar juntas las dos mitades. Después del bálsamo milagroso de los ermitaños, ahora lo que puede unir de nuevo al héroe partido es sólo un conjunto de vendas, que –una vez sacadas– muestran finalmente a sus súbditos un hombre de nuevo íntegro.

A diferencia de lo que pueda parecer en una primera lectura, el motivo central del texto de Calvino no reside en la pugna entre el bien y el mal en el interior del sujeto, si bien no se puede descuidar el peso de las predecibles alusiones a dos textos de Robert Louis Stevenson como *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde* (1886) o *El señor de Ballantrae* (1888), en que la dicotomía entre bien y mal se configura como el eje del discurso novelesco. Parece más viable considerar que el eje temático de la novela se encuentra en la idea general de un sujeto dividido. En este sentido, queda claro que con *Il visconte dimezzato* Calvino opta por recurrir *in toto* el camino de la invención fantástica: la estructura narrativa se apoya definitivamente en el modelo de la fábula clásica y el hilo de la narración avanza siguiendo dos niveles de lectura: el de la función narratológica inmediata, y el alegórico-simbólico, en el que se hace patente la presencia de los elementos que nos interesa subrayar: los conflictos entre realidad e ilusión y la disputa entre ideología y ética. Ante lo ineluctable de un conflicto que no puede desaparecer de la existencia, la novela de Calvino parece invitar al lector, y al ser humano en general, a cultivar el don del equilibrio, dada la imposibilidad de poseer y seguir una verdad absoluta.⁶

dimezzare il mio personaggio secondo la linea di frattura bene-male, l'ho fatto perché ciò mi permetteva una maggiore evidenza d'immagini contrapposte" [la traducción al castellano es mía].

⁶ El hecho de que la narración avance siguiendo dos niveles de lectura (el de la función narratológica inmediata y el alegórico-simbólico) es un rasgo que caracteriza también las dos otras novelas que componen la trilogía calviniana *I nostri antenati* (*Nuestros antepasados*); el protagonista de *Il barone rampante* (1957) no es otra cosa sino un verdadero *alter ego* ficcional de Calvino quien

2.3. Mitad barón, mitad mercenario

El tercer texto, desde el punto de vista de la cronología editorial, es la extensa novela de Zigmunds Skujiņš *Como piezas de un dominó*, publicada por primera vez en Letonia en 1999 con el título de *Miesas krāsas domino*. Tal como ocurre en el *Quijote* y en la estructura canónica de las ficciones itinerantes, el autor crea una suerte de gran teatro en el que se mueven e interactúan personajes pertenecientes a las más variadas capas sociales y económicas: duques, campesinos, condes y mozos de cuadra; estos personajes se encuentran, sus historias se cruzan y sus peripecias se superponen hasta que la narración desemboca en el episodio clave del relato: un despedazamiento, esta vez de dos hombres, que se resuelve gracias a la intuición creativa de un médico militar. El evento se coloca en el marco de los enfrentamientos armados que a lo largo del siglo XVIII tuvieron lugar entre la caballería rusa y el ejército turco que estaba intentando expandir sus dominios –además de difundir el islamismo– en áreas de la Rusia meridional y en las áreas más sureñas de las regiones bálticas.

Skujiņš presenta una historia construida sobre dos planos cronológicos distintos: en un antiguo castillo en los alrededores de Riga vive una familia cuyos miembros son seres peculiares: en la mansión conviven el hijo de una artista circense trotamundos, y su hermanastro japonés; el excéntrico abuelo, que nunca abandona su chistera y que se ocupa de alquilar coches a caballo; un misterioso Aviador, además de la malincónica Baronesa propietaria del castillo y descendiente de una vieja familia cuyo linaje se remonta a la colonización alemana de esa área del Báltico. Los destinos individuales y cruzados de esta comunidad permiten reconstruir la historia de Letonia a lo largo del siglo XX, subrayando la alternancia de la presencia nazista y soviética en la región, además de la trágica persecución de los judíos letones. A esta saga familiar, que se despliega a lo largo de varias décadas del siglo XX, se suma otro hilo narrativo que se desarrolla en el siglo XVIII en la ciudad de Jelgava, antigua capital del ducado de Curlandia: en el suntuoso escenario de un palacio construido por el arquitecto Bartolomeo Rastrelli a mediados del siglo XVIII para el Duque Peter von Biron, se describe la aventura de una mujer perteneciente a la nobleza alemana, Waltraute von Brügggen, quien pierde a su marido, un barón adinerado y de antiguo linaje, despedazado en guerra por un golpe de artillería.

se encuentra en una etapa en que ha abandonado la concepción de la literatura como mensaje político. En cuanto a *Il cavaliere inesistente* (1959), se trata de una novela alegórica densa no solo de elementos irónicos sino también de alusiones cultas a la obra de Ludovico Ariosto, en particular el *Orlando furioso*.

Que una de las dos líneas cronológicas de la novela sea la que recorre el desarrollo turbulento de la historia de Letonia a lo largo del siglo XX, no debe tomarse como una casualidad: se trata de una época en la cual, refiriendo el punto de vista del propio Skujiņš, los libros encarnaban la lengua letona y eran una de las pocas fuentes de las que brotaban los pensamientos individuales. No es casual que el personaje que desempeña en la novela el rol de narrador y su hermano Jānis sean coetáneos de Skujiņš, que había nacido en la noche del 25 de diciembre del año 1926 en Riga, ciudad en la que vive todavía.

La superposición entre el plano histórico que se desarrolla a lo largo del siglo XX y el hilo narrativo ubicado en el siglo XVIII no solo da lugar a un viaje ficcional de tipo diacrónico, sino que permite la construcción de un contexto sociohistórico casi omnímodo, en el que se alternan conflictos militares, ideológicos y religiosos: en este torbellino de acontecimientos pertenecientes tanto a la Historia como a la infrahistoria, la figura del “héroe partido en dos” se desdobra, pues el médico recoge lo que queda del marido de la baronesa y se lanza en un atrevido intento de salvar lo que se puede rescatar tanto de él como de otro despojo humano, un soldado mercenario, a su disposición. El ingenioso cirujano decide soldar la parte de abajo del cuerpo del noble guerrero de Livonia a la parte de arriba del cuerpo del soldado, hombre grosero y dispuesto a luchar por quien mejor le pague.

Skujiņš plantea un viaje en el tiempo que se apoya en dos líneas históricas que no solo se mueven paralelas, sino que se superponen: ya se ha visto cómo la segunda línea de la novela precede cronológicamente la primera (ambientada en la segunda mitad del siglo pasado), colocándose en la época de difusión de las ideas ilustradas en las regiones de Livonia y Curlandia, que coinciden a grandes rasgos con el actual territorio nacional letón. Los avatares históricos que se describen en la ficción delimitan los pormenores de las sucesivas dominaciones extranjeras a las que se tuvo que someter el pueblo letón: después de casi doscientos años de dominación primero polaca y después sueca, las dos regiones de Livonia y Curlandia pasan a formar parte del imperio ruso en el año 1721 y en el año 1795, respectivamente. Y sin embargo, el juego de la alternancia había iniciado mucho antes, cuando –todavía en la baja Edad Media– esa zona del Báltico había empezado a verse sometida al control de los príncipes alemanes, quienes habían organizado verdaderas cruzadas redentoras contra las poblaciones paganas de aquellos lares. Una vez instalados los Caballeros Teutónicos en las costas bálticas, tuvo lugar una dinámica de perpetuación de un sistema feudal en el que la cumbre de la pirámide social estaba formada por el estamento dominante de los barones alemanes, quienes siguieron explotando a las poblaciones locales.

Se podría, así, evidenciar un primer camino interpretativo que ve el texto de Skujiņš utilizar el motivo del despedazamiento como una metáfora, convirtiéndose en una novela de denuncia de la explotación del pueblo letón a lo largo del tiempo, puesto que entre los siglos XIII y XVIII “el sistema feudal entonces instaurado perdura en los siglos y también a lo largo de las diversas dominaciones. La casta dominante de los barones alemanes sigue abusando de las poblaciones locales, en gran medida reducidas al estado de siervos” (Carbonaro 2017: 363).⁷ Sin embargo, afirmar que el objetivo de Skujiņš reside en la mera denuncia de un estado de explotación que ha marcado la historia nacional en épocas pretéritas, acabaría en una limitación interpretativa: al contrario, habría que leer la ficción del escritor letón como una reflexión literaria de carácter alegórico acerca de la identidad de un país cuya estructura sociocultural (y por ende, cuya alma) siempre ha sido dúplice, tal como ocurre, precisamente, en la alegoría de recomponer a un hombre a partir de identidades compuestas.

La presencia de estas identidades compuestas es el elemento que hace que –a lo largo de la novela– Skujiņš analice en varios pasajes el motivo del desdoblamiento desde un sesgo metafísico, esgrimiendo inquietudes que conectan con la existencia y el destino del alma humana. La baronesa Waltrute, que acaba de enviudar, se asombra frente a la posibilidad de que el ser humano pueda componerse de partes procedentes de distintos hombres y, sin embargo, sus cavilaciones no apuntan a desentrañar la cuestión con el cirujano desde el punto de vista operativo, sino que se dirigen a cuestiones de dudas metafísicas: “¿Qué les pasa a las almas? ¿Continúan a vivir las dos o solo una? Y si una sola sobrevive, ¿cuál? ¿Qué va a ocurrir el día del juicio universal? ¿Se despertarán las dos o sólo una? ¿Y la persona nueva quién es?” (Skujiņš 2017: 73).⁸

El tema de la inmortalidad del ser y de la posibilidad de un proceso de recomposición que reconstruya un alma partida vuelve a caracterizar los discursos de la joven viuda; el viaje que el lector acepta realizar al leer la novela es el que lleva no sólo a la comprensión de la Historia local, sino también a una búsqueda de

⁷ Así el texto en el original italiano: “Il sistema feudale allora instaurato perdura per secoli e anche nel succedersi delle diverse dominazioni. Il ceto dominante dei baroni tedeschi continua a signoreggiare sulle popolazioni locali, in massima parte ridotte in servitù della gleba” [la traducción al castellano es mía].

⁸ Se ha tenido acceso a la novela de Skujiņš gracias a la traducción al italiano que realizó en el año 2017 Margherita Carbonaro; así Carbonaro traduce del letón el fragmento citado: “Cosa succede alle anime? Continuano a vivere entrambe o una soltanto? E se una, quale? Cosa succederà il giorno del giudizio universale? Si risveglieranno entrambe o una soltanto? E la persona nuova, chi è?” [la traducción al castellano es mía].

carácter trascendente. Poco después de las dudas expresadas acerca del despertar del alma en el día del Juicio, la mujer muestra su vacilación acerca del destino que espera a los que ella define como “fragmentos del alma”: “Quiero saber: si la carne se puede cortar y recomponer según guste, ¿es posible hacer lo mismo con el alma? ¿Dónde quedan los pedazos de alma? ¿un ser humano puede estar medio vivo y medio muerto?” (Skujiņš 2017: 74).⁹ Es esta condición “en el medio” la que Skujiņš asocia a la identidad híbrida y compuesta de su país, y lo logra creando en *Como piezas de un dominó* una atmósfera de realismo mágico en versión letona, capaz de sorprender, obligar al lector a la reflexión y de componer como en un dominó literario las piezas esparcidas de la Historia europea.

3. *El aprendizaje de los héroes viajeros*

El examen del diálogo intertextual que se establece entre Miguel de Cervantes y los dos “emisores de texto” del siglo XX tiene que empezar por una reflexión acerca del desenlace de los textos examinados. En el *Quijote*, todas las andanzas de Alonso Quijano, a lo largo de las dos partes de la novela, nos hablan de la escisión epistemológico-estética del ser humano: sus movimientos han sido una serie de “pequeños viajes” (para nuestro héroe se trata de salidas en busca de aventuras caballerescas) que podrían definirse como “periplos propedéuticos”: sus desplazamientos e infortunios han sido parte de un proceso de aprendizaje necesario para que Alonso llegara a la comprensión de su estado, de su condición, y –ya en el lecho de muerte– recuperara la cordura aceptando que ya no era don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano el Bueno. El viaje de Alonso ha sido dúplice; por una parte, se ha movido por un espacio físico que Cervantes ha reconstruido en la ficción según un modelo de geopoética opuesto al de la novela de caballerías, puesto que “en lugar de la geografía fabulosa de los libros de caballerías, don Quijote vive y pretende llevar a cabo hazañas en la Mancha; y el espacio real que parodia el fantástico es a la vez la confirmación de su condición de ‘espacio novelesco’ (como había ocurrido en *La lozana andaluza* y en *el Lazarillo*) unido al ‘tiempo contemporáneo’ al autor” (Alvar et al. 2011: 314).

⁹ De nuevo, nos apoyamos en la traducción al italiano de Margherita Carbonaro, quien traduce así del letón el fragmento citado: “Voglio sapere: se la carne si può tagliare e ricomporre a piacere, è possibile fare lo stesso con l’anima? Dove rimangono i pezzi d’anima? Un uomo può essere mezzo vivo e mezzo morto?” [la traducción al castellano es mía].

Por otra parte, en ese espacio real que parodia el fantástico, el segundo viaje de Alonso Quijano es el de la paulatina comprensión de su condición, a través de un aprendizaje progresivo que culmina con su regreso a la aldea y su aceptación de haber sido vencido según las propias leyes de la caballería por el Caballero de la Blanca Luna. Sin embargo, aun cuando Alonso Quijano se rinde, desilusionado de su valor y de su heroicidad, su mundo de imaginación y denso de valores no se desvanece: Don Quijote no muere; simplemente se evapora.

Si es cierto que sus viajes, sus salidas y sus destemplados actos de heroísmo han sido necesarios para que renunciara a la andante caballería, no se puede olvidar que “tampoco [...] toda su fe y sus hechos fueron locura. Alonso Quijano, buen cristiano al fin y al cabo, abominó los disparates y artificios de los libros de caballería, no los valores eternos del ideal caballeresco” (Navarrete González 2005: en red). El camino de aprendizaje y de autoconocimiento de Alonso, no exento de un fondo de humor siempre latente, desemboca en la preservación de los valores positivos del mundo caballeresco, al tiempo que devuelve al héroe a la esfera de los valores más puros del cristianismo.

Esto permite establecer un nuevo diálogo entre la novela cervantina y el texto de Calvino; en la novela del italiano, el uso del humor como herramienta esencial para que su autor considere logrado su propio texto es un elemento que remite con toda claridad a la concepción de la literatura que tenía Cervantes. Los elementos cómicos presentes en el *Quijote* hacen de ella una novela cómica a medias: la obra maestra de Cervantes es sobre todo una compleja propuesta intelectual. Pero es verdad, asimismo, que don Quijote es una suerte de personaje de entremés, que su figura no surge de la postura erasmista de *El elogio de la locura*. Cuando decíamos que Alonso Quijano es sobre todo un “humanista loco” que propone discursos extemporáneos fuera de tiempo y de contexto, intentábamos subrayar cómo todos los episodios cómicos de la primera parte del *Quijote* son, en realidad, una reflexión de carácter estético acerca de la ficción de la época: es emblemático, en este sentido, el ejemplo de la pastora Marcela que, a diferencia de lo que hacen todas las protagonistas femeninas de la novela pastoril, no se enamora. En fin, sí hay una estructura cómica, pero es una estructura que está entrelazada por toda una serie de propuestas de carácter estético y de reflexiones metapoéticas sobre cómo se estaban modificando tanto las exigencias del público como el propio quehacer literario.

Calvino se plantea las mismas dudas, y sus inquietudes como creador literario coinciden con la definición del rol de la comicidad en la novela; en la ya mencionada presentación a *Il visconte dimezzato* alude explícitamente a este aspecto y señala:

Io credo che il divertire sia una funzione sociale, corrisponde alla mia morale; penso sempre al lettore che si deve sorbire tutte queste pagine, bisogna che si diverta, bisogna che abbia anche una gratificazione; questa è la mia morale: uno ha comprato il libro, ha pagato dei soldi, ci investe del suo tempo, si deve divertire. Non sono solo io a pensarla così, ad esempio anche uno scrittore molto attento ai contenuti come Bertolt Brecht diceva che la prima funzione sociale di un'opera teatrale era il divertimento. Io penso che il divertimento sia una cosa seria. (2016b: VII)

Siguiendo esta línea estética, en *Il visconte dimezzato* el acontecimiento que resuelve la intriga novelesca es una entretenida rivalidad amorosa: como se ha adelantado, las dos mitades del Vizconde están ambas enamoradas de la joven Pamela y llegan a desafiarse en duelo para lograr sus favores. En el enfrentamiento armado con el que las dos mitades pretenden definir la cuestión amorosa, se vuelven a abrir mutuamente las cicatrices convirtiendo en indispensable la intervención del doctor Trelawney (nombre que Calvino utiliza en homenaje a Luis Stevenson y al homónimo personaje de *La isla del tesoro*). Así como el humor es uno de los rasgos clave de la escritura del *Quijote*, también el texto de Calvino está salpicado de una sutil ironía que, en el caso del duelo, adquiere los rasgos evidentes de una reflexión paródica acerca de los duelos al arma blanca; el narrador nos informa de que las dos partes “llegaron a la conclusión común de que era imposible enfrentarse manteniéndose en equilibrio en una sola pierna. Se hacía necesario aplazar el duelo para poder prepararlo mejor” (2016a: 81).¹⁰

La intervención del doctor permite que las dos partes del Vizconde vuelvan a estar unidas: *Il Gramo* e *Il Buono* han vuelto a quedar estrechamente unidos por las vendas; así que, después de una fase de convalecencia, Medardo vuelve a ser un hombre entero. El desenlace, aparentemente feliz, en realidad oculta algunas sombras: la nueva serenidad que caracteriza la aldea de Terralba, después de la reunión de las dos partes del Vizconde, no impide al joven nieto de Medardo, ya en el umbral de la adolescencia, sentir una cierta tristeza, sobre todo un sentido de añoranza por algo que falta; una sensación de vida incompleta que el joven expresa así: “yo, en cambio, en el medio de tanto fervor de entereza e integridad, me sentía cada vez más triste y carente. A veces uno se cree incompleto y es,

¹⁰ Así en la novela: “Convennero che era impossibile battersi tenendosi in equilibrio su una gamba sola. Bisognava rimandare il duello per poterlo preparare meglio” [la traducción al castellano es mía].

simplemente, joven” (Calvino 2016a: 84).¹¹ Vuelve a quedar en primer plano el motivo de la alienación del hombre, al que aludía Calvino en sus propios escritos: el motivo de la división del ser humano, capaz sólo de realizar una parte de sí.

Esto permite afirmar que el tema principal de la novela no es el contraste entre el bien y el mal dentro del mismo sujeto, sino la idea general de una escisión ontológico-existencial, la de un sujeto dividido respecto al cual adquieren un valor relevante otras antinomias presentes en el texto; *Il visconte dimezzato* nace de un espíritu que rechaza toda interpretación maniquea de la realidad y que no busca la simplificación de los hechos; al contrario, en todas las oposiciones propuestas por Calvino en su novela se ocultan principios de ambivalencia o reversibilidad. Es suficiente reflexionar acerca del rechazo de ciertos tópicos como, por ejemplo, la identificación habitual de rasgos positivos con el color blanco y con el lado derecho, y de los rasgos negativos con el color negro y el lado izquierdo: para romper con esos lugares comunes, Calvino hace que en su novela los que se alimenten de los cadáveres de los soldados, al terminar la batalla, no sean buitres o cuervos sino cigüeñas; del mismo modo, la ruptura de las ideas preconcebidas se manifiesta también en el hecho de que la mitad derecha del Visconde es *Il Gramo* y la izquierda es *Il Buono*.

En el marco de esta interpretación, que atribuye preeminencia a la reflexión sobre el ser dividido, queda explícita la centralidad del desasosiego del ser humano frente a su incapacidad para alcanzar su plena realización; es emblemática en este sentido la confesión que *Il Buono*, hospedado en la cueva de Pamela, le hace a la joven: “esto es lo bueno de estar dividido en dos: el comprender, dentro de cada persona y de cada cosa en el mundo, la pena que cada cual siente por su propia condición incompleta” (Calvino 2016a: 61).¹²

En cuanto a la novela de Skujiņš, las dos historias cruzadas parecen estar llamándose mutuamente, según un modelo narrativo en el que las dos fábulas, como fue dicho, se alternan y avanzan de forma paralela, dando lugar a un texto que es al mismo tiempo un cuento de amor, de pérdida y de deseo, pero sobre todo una gran alegoría acerca del significado de la identidad. El mensaje alegórico que el autor transmite al lector alude a la fragmentación del ser humano como metáfora

¹¹ En el texto original: “Io, invece, in mezzo a tanto fervore d’interezza, mi sentivo sempre più triste e manchevole. Alle volte uno si crede incompleto ed è soltanto giovane” [la traducción al castellano es mía].

¹² Así en el texto en italiano: “Questo è il bene dell’essere dimezzato: il capire di ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza” [la traducción al castellano es mía].

de un país también escindido, en el que conviven dos identidades. La creación de personajes que viven la experiencia de la escisión se relaciona con la historia reciente de Letonia pues solo en el año 1990 el país llega a declarar su independencia de la entonces Unión Soviética. Los años 90 representan un período complejo para la sociedad letona, un momento de dificultades económicas y de desequilibrio social después de la inicial euforia, posterior a la independencia de la URSS. Es significativo que el proceso de gestación de la novela se remonte a mediados de los años 90, después de una etapa en la cual Skujiņš había desempeñado el cargo de presidente de la Radio y Televisión del país; cuando la novela se publica, en el año 1999, Skujiņš ya tiene 73 años y algunos rasgos de su biografía se trasladan a la ficción: el personaje del abuelo, por ejemplo, comparte muchos rasgos con la figura del anciano escritor, por su elegancia y sus modales al mismo tiempo refinados y desencantados.

Ahora bien, el momento histórico en el que se coloca la gestación de la novela tiene una gran relevancia en el proceso interpretativo del texto: la novela, a través del motivo de la disgregación del ser humano, plantea una reflexión sobre la identidad de una nación que vuelve a reaparecer de repente en el mapa de Europa. Los temas de la disgregación y de la duplicidad representan entonces una de las inquietudes básicas de los intelectuales letones de finales del siglo XX, tal como sugiere Margherita Carbonaro: “La reflexión acerca de la identidad de un país [...] que en aquellos años intenta orientarse en el nuevo estado de cosas se desarrolla en la novela a través de la utilización de la categoría de la duplicidad” (2017: 362).¹³ No quedan dudas, a esta altura, acerca de que el ejercicio de recomponer a un hombre a partir de fragmentos corporales de dos individuos representa el modelo alegórico que Skujiņš utiliza para simbolizar la identidad compuesta de Letonia.

Sin embargo, la reflexión de Skujiņš acerca de la duplicidad del alma letona se refuerza y se amplía gracias a la habilidad del autor para jugar con los valores semánticos de las palabras: el término *domino* que compare en el título original de la obra no remite solamente a la pieza de madera o plástico que se utiliza para el juego. Para comprender la alusión doble podemos apoyarnos en explicación que ofrece Skujiņš en la introducción a la novela en su edición letona: “En el juego del dominó se pone una pieza al lado de la otra, poniendo en contacto las caras afines; las piezas que no son afines desean unirse [...]. El dominó es también un

¹³ Así se expresa Carbonaro en el *postfacio*: “La riflessione sull’identità di una nazione [...] che in quegli anni difficili cerca di orientarsi nel nuovo stato delle cose si sviluppa nel romanzo utilizzando la categoria della duplicità” [la traducción es mía].

traje de carnaval que se lleva puesto junto con la máscara. ¿Qué es lo que se oculta debajo del capote?” (Skujiņš 2017: 362).

La respuesta es ardua, debido a que –según el autor letón– es el azar lo que fija el desarrollo de los acontecimientos humanos precisamente como en un partido de dominó, por lo que el margen de maniobra de la voluntad individual es limitado por el espacio que ocupa la sorpresa.¹⁴ De este modo, la identidad indefinida del ser letón, y del hombre en general, es una estructura compuesta de tres elementos, puesto que el ser humano “está hecho de tres partes. Lo que reside en él, lo que lo rodea y lo que depende de cómo Dios ha echado el dado” (Skujiņš 2017: 288).

Bibliografía

- Allen, J. J. (2016): Introducción. In: M. de Cervantes *Don Quijote de la Mancha* I. Madrid, Cátedra. 11–45.
- Alvar, C., J. C. Mainer & R. Navarro (2011): *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza.
- Ayala, F. (1972): *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar.
- Bajtín, M. (1978): Du discours romanesque. In: M. Bajtín *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard. 85–233.
- Barengi, M. (2016): Postfazione. In: I. Calvino *Il visconte dimezzato*. Milano: Mondadori. 87–92.
- Calvino, I. (1991): Lettera a Carlo Salinari. In: I. Calvino *Lettere: 1947–1981*. Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (2016a): *Il visconte dimezzato*. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (2016b): Presentazione a *Il visconte dimezzato*. Milano: Mondadori. V–VII.
- Carbonaro, M. (2017): Accostando una tessera all'altra. In: Z. Skujiņš *Come tessere di un mosaico*. Milano: Iperborea. 355–364.
- Cervantes, M. de (2016): *Don Quijote de la Mancha* I. Madrid: Cátedra.
- Iadicco A. (2017): Troppi suonatori! Ma poi arriva Haydn. *Come tessere di un domino*, di Zigmunds Skujiņš. In: *La lettura – Corriere della Sera*, 3 de diciembre de 2017. 43–44.
- Maydeu, J. A. (2013): *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza editorial.

¹⁴ En un artículo en que analiza el trasfondo histórico de *Como piezas de un dominó*, Alessandra Iadicco subraya la importancia del destino en la poética de Skujiņš y señala cómo “El caso, o un diseño il cui rigore matematico è stabilito dal caso, decide il corso degli eventi. E anche su percorsi fatali, inesorabili –come il destino individuale o la storia di una nazione– vi è sempre un ampio margine lasciato alla sorpresa” (“El azar, o un diseño cuyo rigor matemático es definido por el azar, decide el desarrollo de los eventos. E incluso en recorridos fatales o inexorables –como el destino individual o la historia de una nación– siempre existe un amplio margen para la sorpresa”) [la traducción al castellano es mía].

- Navarrete González, C. (2005): La Dialéctica de la Muerte en el *Quijote* y Mersault: Análisis comparado entre *Don Quijote de la Mancha* y *El Extranjero* de Albert Camus. *Especulo: Revista de estudios literarios* 30. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/camusqyui.html> [consultado el 17 de marzo de 2018].
- Skujiņš, Z. (2017): *Come tessere di un mosaico*. Milano: Iperborea.
- Todorov, T. (1981): *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil.
- Vicente Gómez, F. (1983): El concepto de «dialoguismo» en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-concepto-de-dialoguismo-en-bajtn-la-otra-forma-del-dilogo-renacentista-o/> [consultado el 12 de abril de 2018].
- Wahnón Bensusan, S. (2012): Fundamentos teóricos de un estudio multidisciplinar de las literaturas eslavas desde un enfoque comparatista. In: E. Mironesko Bielova (coord.) *El crisol de las literaturas eslavas*. Granada: Editorial Universidad de Granada. 17–46.

IL MOTIVO DEI VIAGGI NELL'AUTOBIOGRAFIA DI VITTORIO ALFIERI

IMRE MADARÁSZ

Università di Debrecen

madarasz.imre@arts.unideb.hu

Come si legge nel primo capitolo dell'“epoca terza” della sua autobiografia l'Alfieri sentì la fine dei suoi “non-studi” e l'uscita dall'accademia militare di Torino, nel 1766, come liberazione da una prigione. Nella sua sete di libertà si buttò immediatamente in lunghissimi viaggi a cavallo e in carrozza, percorse non solo l'Italia quasi intera ma anche gran parte dell'Europa: la Francia, l'Inghilterra, l'Olanda, il Belgio, l'Austria, la Germania, la Danimarca, la Svezia, la Russia, la Spagna, il Portogallo. (Arrivò perfino in Ungheria come si legge nel capitolo ottavo: “Dimezzai il soggiorno, facendo nel luglio una scorsa fino a Buda, per aver veduta una parte dell'Ungheria.”¹ Questi viaggi lunghissimi sia dal punto di vista dello spazio che da quello del tempo (duravano anni) con i mezzi di allora non erano un'impresa qualsiasi.

Il motivo dei viaggi nella *Vita* alfieriana è tipicamente romantico. I viaggi sono per il ventenne Vittorio un mezzo per trovare sè stesso, per soddisfare la sua brama insaziabile di libertà assoluta. Sono come il “folle volo” dell'Ulisse dantesco, ma non finiscono tragicamente, nè portano alla catarsi. Per questa mancata liberazione il giudizio dell'autobiografo su questa “epoca” è negativo: già nel titolo egli parla di “viaggi e dissolutezze”.² Le corse, le cavalcate, le avventure, le donne, i duelli e i tentativi di suicidio di cui abbonda questa “epoca” non potevano placare l'anima inquieta dell'Alfieri.

Questo modo romantico-passionale di vivere e descrivere i viaggi distingue nettamente l'Alfieri dai suoi contemporanei settecenteschi. Non dimentichiamo che il secolo dei Lumi è anche il secolo dei grandi viaggi. Ma mentre gli illuministi viaggiano guidati dal loro empirismo razionalistico, per osservare e studiare gli usi e i costumi dei vari popoli e l'ordinamento politico e sociale dei diversi Stati per poterli poi descrivere allargando le conoscenze dei lettori (quindi per motivi

¹ V. Alfieri: *Vita*, Milano: Garzanti, 1977: 94.

² V. Alfieri: *Vita, op.cit.*: 60.

utilitaristici), l'Alfieri viaggia per sfogare il suo animo irrequieto. L'unico a viaggiare per motivi simili a quelli dell'Alfieri era il Rousseau, ma mentre Jean-Jacques trovava il piacere nei suoi viaggi (fatti a piedi, non a cavallo), l'Alfieri dice che “dell'andare non mi saziava mai, ma immediatamente mi addolorava lo stare”.³

Ci sono però alcuni momenti descritti nella *Vita* dove sembra come se certi paesaggi avessero donato un po' di calma – anche se passeggera – al viaggiatore. E queste sono forse le pagine più belle della *Vita* paragonabili solo a quelle sulla sua infanzia.

Ecco per esempio la contemplazione del mare nel quarto capitolo che per l'argomento, per i sentimenti lirici e per il valore poetico non è lontano dall'*Infinito* leopardiano:

Oltre il teatro, era anche uno de' miei divertimenti in Marsiglia il bagnarmi quasi ogni sera nel mare. Mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra posta a man dritta fuori del porto, dove sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando; e quivi avrei composte molte poesie, se io avessi saputo scrivere o in rima o in prosa in una lingua qual che si fosse.⁴

O vediamo la descrizione del paesaggio svedese sul carattere romantico del quale il riferimento esplicito all'Ossian non lascia dubbi: “Verso il fin di marzo partii per la Svezia; e benchè io trovassi il passo del Sund affatto libero dai ghiacci, indi la Scania libera dalla neve; tosto ch'ebbi oltrepassato la città di Norkoping, ritrovai di bel nuovo un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi, a segno che non potendo più proseguire colle ruote, fui costretto di smontare il legno e adattarlo come ivi s'usa sopra due slitte; e così arrivai a Stockolm. La novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense, selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano; e benchè non avessi mai letto l'Ossian, molte di quelle sue immagini mi si destavano ruvidamente

³ *Ibid.*: 67.

⁴ *Ibid.*: 78. Cfr. I. Madarász: *Gli infiniti alfieriani in I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari*, Zagreb: FFpress, 2004: 412–415; I. Madarász: “Mare e cielo... quelle due immensità” nell'autobiografia di Vittorio Alfieri in *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Budapest: Istituto Italiano di Cultura, 2007: 45–48.

scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorché più anni dopo lo lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti.”⁵ E aggiunge più tardi sulla Svezia: “Nella sua salvatica ruvidezza quello è un dei paesi d’Europa che mi siano andati più a genio, e destate più idee fantastiche, malinconiche, ed anche grandiose, per un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell’atmosfera, ove ti parrebbe quasi esser fuor del globo”.⁶

È molto bella infine la descrizione del semideserto spagnolo nel capitolo dodicesimo, paesaggio degno del futuro tragediografo e che potrebbe essere la scena di molte delle sue tragedie.

Questi paesaggi più sublimi che belli (per usare le categorie kantiane) ispiravano spesso dei sentimenti poetici nell’Alfieri, come ci riferisce più volte egli stesso, ma per la sua “impotenza scrittoria”⁷ era ancora incapace di esprimerli in forma poetica.

Questa parte dei viaggi è molto interessante anche da un altro punto di vista. Getta infatti un fascio di luce sulle idee politiche dell’Alfieri che tante discussioni e polemiche avevano suscitato e continuano a suscitare tuttora. Attraverso i giudizi che l’Astigiano, rievocando le sue esperienze di giovane viaggiatore, dà sui sistemi politici dei vari Paesi possiamo ricostruire abbastanza fedelmente l’ideologia politica alfieriana, meglio forse che attraverso le tragedie e forse non meno fedelmente che attraverso i trattati.

Nel capitolo quinto l’Alfieri descrive con sarcasmo misto a sdegno l’orgoglio del re francese e dei suoi cortigiani nei confronti dei rappresentanti della borghesia, del terzo ordine che però – fa osservare l’autore – qualche anno dopo faceva crollare l’edificio vanitoso dell’assolutismo francese. Questa presentazione del sovrano fra i suoi cortigiani è di impostazione quasi democratica (sebbene anche qui non manchi un’aggiunta sarcastica sulla Rivoluzione francese).

È ancora più violento l’odio del “Tirannicida” nei confronti dell’assolutismo prussiano di Federico II detto il Grande poichè in esso vede il simbolo vivente del militarismo che è decisamente la sua bestia nera, la forma di oppressione da lui più odiata. Vale la pena di riprodurre interamente la pagina dove il giovane viaggiatore viene presentato a re Federico poichè è fra le più belle e famose della *Vita*. Il titolo della scena potrebbe essere: l’uomo libero di fronte al tiranno.

⁵ V. Alfieri: *Vita*, *op.cit.*: 97.

⁶ *Ibid.*: 100.

⁷ *Ibid.*: 103.

All'entrare negli stati del gran Fe-derico, che mi parvero la continuazione di un solo corpo di guardia, mi sentii raddoppiare e triplicare l'orrore per quell'infame mestier militare, infamissima e sola base dell'autorità arbitraria, che sempre è il necessario frutto di tante migliaia di assoldati satelliti. Fui presentato al re. Non mi sentii nel vederlo alcun moto nè di meraviglia nè di rispetto, ma d'indignazione bensì e di rabbia; moti che si andavano in me ogni giorno rafforzando e moltiplicando alla vista di quelle tante e poi tante diverse cose che non istanno come dovrebbero stare, e che essendo false si usurpano pure la faccia e la fama di vere. Il conte di Finch, ministro del re, il quale mi presentava, mi domandò perchè io, essendo pure in servizio del mio re, non avessi quel giorno indossato l'uniforme. Risposigli: "Perchè in quella corte mi pareva ve ne fossero degli uniformi abbastanza." Il re mi disse quelle quattro solite parole di uso; io l'osservai profondamente, ficcandogli rispettosamente gli occhi negli occhi; e ringraziai il cielo di non mi aver fatto nascer suo schiavo. Uscii di quella universal caserma prussiana verso il mezzo novembre, abborrendola quanto bisognava.⁸

Non è per nulla più favorevole la sua opinione sulla Russia di Caterina II detta pure la Grande; grande nel dispotismo per l'Alfieri che la chiama con un neologismo sarcastico "Clitennestra filosofessa" per aver assassinato il marito e per credersi sovrana illuminata.

L'Alfieri non crede affatto che quello prussiano e quello russo siano assolutismi illuminati e anche se fossero tali per lui sarebbero ugualmente degli assolutismi e quindi delle tirannidi; anzi tirannidi particolarmente odiose e vituperevoli perchè ipocrite che vogliono ingannare i sudditi con la parola "illuminato".

L'unico regime europeo di cui l'Alfieri parla positivamente, addirittura con entusiasmo è il liberalismo inglese. "La beata Inghilterra"⁹ è per l'Alfieri "quel fortunato e libero paese" che ha il "miglior governo":¹⁰ "Onde, benchè io allora non ne studiassi profondamente la costituzione, madre di tanta prosperità, ne seppi però abbastanza osservare e valutare gli effetti divini."¹¹ E anche più tardi egli scriverà:

⁸ *Ibid.*: 95-96.

⁹ *Ibid.*: 102.

¹⁰ *Ibid.*: 83.

¹¹ *Idem.*

[...] per me ho adottata nell'intero la legge d'Inghilterra, ed a quella mi attengo; nè fo mai nessuno scritto, che non potesse liberissimamente e senza biasimo nessuno dell'autore essere stampato nella beata e veramente sola libera Inghilterra. Opinioni, quante se ne vuole; individui offesi, nessuno; costumi, rispettati sempre. Queste sono state, e saran sempre le sole mie leggi; nè altre se ne può ragionevolmente ammettere, nè rispettare.¹²

Questa ammirazione del costituzionalismo liberale inglese – propria di tanti liberali illuministi e post-illuministi europei da Voltaire a Beccaria, da Montesquieu a Constant – mostra chiaramente quanto sbagliano coloro che vedono nell'Alfieri un anarchico come il Calosso (*Alfieri anarchico* è appunto il titolo del suo libro che ciò nonostante rimane ancor oggi una delle migliori monografie scritte sull'Astigiano per le sue intuizioni geniali e la vivacità dello stile) o che – come il Sapegno – parlano dell'"antipolitica"¹³ dell'Alfieri che "non si riconosce mai interamente in un tipo qualsivoglia di ordimento sociale".¹⁴ Hanno ragione invece coloro che, come il De Ruggiero,¹⁵ ritengono che la storia del pensiero liberale italiano iniziò proprio con l'Alfieri (con il suo trattato *Della tirannide*). I passi citati della *Vita* non fanno che rafforzare l'idea di un Alfieri liberale.¹⁶

Il modo di sentire e rappresentare l'amore, motivo strettamente collegato con quello dei viaggi nella *Vita*, è un'altra novità assoluta nella letteratura italiana del Settecento, un motivo tipicamente romantico nell'Alfieri anche se è già comparso con grande forza ed evidenza in alcune opere precedenti: nelle tragedie (soprattutto nella *Mirra*) e nei sonetti. In che cosa consiste la novità della "concezione" alfieriana dell'amore? (Ho usato le virgolette, perché l'Alfieri non ha una vera e propria filosofia dell'amore come per esempio Stendhal o Proust.)

Il razionalismo secentesco e settecentesco (preilluministico ed illuministico) aveva fondamentalmente due atteggiamenti nei confronti dell'amore. O lo disprezzava come macchiato di sensualità e passioni e perciò di gran lunga inferiore all'amicizia più nobile e razionale: ecco perchè nelle autobiografie del Vico, del

¹² *Ibid.*: 250.

¹³ U. Calosso: *L'anarchia di Vittorio Alfieri*, Bari: Laterza, 1949; N. Sapegno: 'Alfieri politico', in: N. Sapegno: *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Roma & Bari: Laterza, 1981: 21–39.

¹⁴ N. Sapegno: 'Alfieri politico', *op.cit.*: 39.

¹⁵ G. de Ruggiero: *Storia del liberalismo europeo*, Milano: Feltrinelli, 1980: 272–274.

¹⁶ I. Madarász: *A megírt élet. Vittorio Alfieri Vita című önéletrajzának elemzése* [La vita scritta. Analisi dell'autobiografia alfieriana], Budapest: Rovó, 1992: 42–53; I. Madarász: *Vittorio Alfieri életműve felvilágosodás és Risorgimento, klasszicizmus és romantika között* [L'opera di Vittorio Alfieri fra Illuminismo e Risorgimento, classicismo e romanticismo], Budapest: Hungarovox, 2004: 44–49.

Giannone e del Genovesi l'amore vero e proprio è praticamente assente. Oppure – ed è il caso dei grandi tragediografi francesi: Corneille e Racine – lo consideravano un nemico pericoloso che se l'uomo non sta all'erta, gli tende un agguato, gli offusca la mente, gli toglie il “ben dell'intelletto” per dirla con Dante, lo priva delle sue capacità razionali e lo getta nel pelago delle passioni dove si perde impazzendo, uccidendo o morendo. Come dice Corneille, non dobbiamo mai amare fino al punto dove non possiamo più non-amare. La ragione deve tenere a freno l'amore, altrimenti la passione, anziché renderci liberi e felici, ci getta nella schiavitù e nell'infelicità.

L'Alfieri, figlio pure lui, nonostante tutto, del secolo dei Lumi, non discute che questa sarebbe la soluzione ideale. Ma ha dei forti dubbi che sia realizzabile per degli uomini che non sono assolutamente superiori al normale. Per il Nostro l'amore – se è veramente degno di questo nome – è in tutti i casi una passione potentissima e irresistibile che se non è felice (cioè non è corrisposto) può distruggere l'uomo, se è felice (corrisposto) allora può portarlo fino alla soglia di una catarsi spirituale e morale.

Dopo alcune esperienze sentimentali ed erotiche degne di un “giovin signore” pariniano, l'Alfieri viaggiatore – non ancora ventenne – s'innamora di una giovane signora olandese, “sposa da un anno, piena di grazie naturali, di modesta bellezza, e di una soave ingenuità” che lo “toccò vivissimamente nel cuore”, sicché pensò che “sarebbe impossibilissima cosa di vivere senz'essa”.¹⁷ Ma l'amore si rivelò impossibile, cosa che “colpì a morte” il giovane il quale, non potendo seguire il consiglio del suo amico secondo il quale “non v'essendo rimedio, bisognava dar luogo alla necessità e alla ragione”,¹⁸ tentò addirittura il suicidio. “Non sarei forse reputato veridico, se io volessi annoverare tutte le frenesie dell' addolorato disperato mio animo”.¹⁹

Un'altra esperienza sconvolgente è un amore passionale per una donna inglese di Londra che lo tradì e lo umiliò. Questo “disinganno orribile”²⁰ è descritto in pagine indimenticabili che sono anch'esse fra le più belle della *Vita*.

Il mio dolore e furore, le diverse mie risoluzioni, e tutte false e tutte funeste e tutte vanissime ch'io andai quella sera facendo e disfacendo, e bestemmiando,

¹⁷ V. Alfieri: *Vita*, *op.cit.*: 85.

¹⁸ *Ibid.*: 87.

¹⁹ *Ibid.*: 87–88.

²⁰ *Ibid.*: 116.

e gemendo e ruggendo, ed in mezzo a tant'ira e dolore amando pur sempre perduto un così indegno oggetto; non si possono tutti questi affetti ritrarre con parole: ed ancora vent'anni dopo mi sento ribollire il sangue pensandovi.”²¹

Ma giunse al fine il “degnò amore”²² nella persona della contessa Luisa Stolberg d'Albany che fu la compagna dell'Alfieri fino alla sua morte. Accanto a lei si placavano un po' gli “eroici furori” dell'Astigiano e questa calma gli diede nuove ispirazioni. “Avvistomi in capo a due mesi che la mia vera donna era quella, poichè invece di ritrovare in essa, come in tutte le volgari donne, un ostacolo alla gloria letteraria, un disturbo alle utili occupazioni, ed un rimpicciolimento direi di pensieri, io ci ritrovava e sprone e conforto ed esempio ad ogni bell'opera; io, conosciuto e apprezzato un sì raro tesoro, mi diedi allora perdutoissimamente a lei.”²³ Ciò mostra che perfino “il degno amore”, considerato un'esperienza catarattica, è visto in un certo qual modo in funzione all'attività letteraria che è il fine ultimo dell'esistenza per l'Alfieri.

Tutti i lettori della *Vita* pongono questa domanda: perché Alfieri non sposò la Stolberg da lui tanto amata e con la quale convisse quasi per trent'anni? La motivazione che ci da il Tirannicida è ideologica. Già nel trattato *Della tirannide* egli sostenne che “chi ha moglie e prole nella tirannide tanto più volte è replicatamente schiavo e avvilito, quanti più sono gli individui per cui egli è sforzato sempre a tremare.”²⁴ La stessa idea viene espressa nella *Vita*:

Ma ott'anni di più ch'io m'aveva, e tutta l'Europa quasi ch'io avea o bene o male veduta, e l'amor della gloria che m'era entrato addosso, e la passion dello studio, e la necessità di essere, o di farmi libero, per poter essere intrepido e veridico autore, tutti questi caldissimi sproni mi facean passar oltre, e gridavanmi ferocemente nel cuore, che nella tirannide basta bene ed è anche troppo il viverci solo, ma che mai, riflettendo, vi si può né si dee diventare marito nè padre.²⁵

In tal modo l'Alfieri subordina il matrimonio e l'amore al viver libero e alla lotta antitirannica. Per questo non sposò mai la Stolberg. Ciò nonostante il loro

²¹ *Ibid.*: 118–119.

²² *Ibid.*: 179.

²³ *Ibid.*: 181–182.

²⁴ V. Alfieri: *Della tirannide*, Milano: Rizzoli, 1996: 162.

²⁵ V. Alfieri: *Vita, op.cit.*: 176.

rapporto fu più vero e più morale di qualsiasi matrimonio formale, come dimostra anche la bellissima confessione dell'Alfieri alla fine della prima parte della sua autobiografia:

[...] troppo conoscendo questo fallace e vuoto mondo, nessuna altra pena avrò provato lasciandolo, se non se quella di abbandonarvi la donna mia; come altresì fin ch'io vivo, in lei sola e per lei sola vivendo oramai, nessun pensiero veramente mi scuote e atterrisce, fuorchè il timore di perderla: nè d'altra cosa io supplico il cielo, che di farmi uscir primo di queste mondane miserie.²⁶

²⁶ *Ibid.*: 256.

CRITICA

L'IMPEGNO BUCOLICO DI LUIGI ALAMANNI: AMORE, POLITICA E FILOLOGIA*

PAOLO TABACCHINI

Università "F. Palacký" di Olomouc
tabacchini.p@gmail.com

1. Coordinate filologico-editoriali

Il corpus bucolico alamanniano confluisce nel primo volume della raccolta edita in Francia tra il 1532 e il 1533 sotto il titolo di *Opere toscane*, libro che non avrà una fortuna editoriale rilevante rispetto alla restante produzione dell'autore.¹ Nella raccolta, che ordina i componimenti per genere, "Egloghe" si situa nella seconda sezione, di seguito a "Elegie" e prima di "Sonetti". Allo stato attuale manca una edizione critica moderna dell'opera (come per la maggior parte della produzione dell'autore). Pertanto, in questa sede ci affidiamo alla *princeps* (curata dall'autore

* Nella presente trattazione viene analizzata la produzione bucolica di Luigi Alamanni, un argomento che, ancor più degli altri riguardanti questo autore, non trova che rarissimi interventi da parte della comunità critica. Gli unici contributi sul tema specifico sono di Paola Cosentino ('Una "zampogna Tosca" alla corte di Francia: le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni', *Filologia e critica* XXVIII, 2003: 70-95) e Nicoletta Marcelli ('Le Egloghe di Luigi Alamanni: appunti di filologia e critica letteraria per una nuova edizione', in: Uberto Motta & Giacomo Vagni (eds.): *Lirica in Italia (1494-1530): esperienze ecdotiche e profili storiografici, atti del convegno, Friburgo, 8-9 giugno 2016*, Bologna: Emil di Odoia, 2017: 249-273). Per l'inquadramento storico e teorico sul genere bucolico sono stati impiegati gli studi ormai classici di Enrico Carrara (*La poesia pastorale*, Milano: Vallardi, 1909), Bruno Snell ('L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale', in: *La cultura greca*, Torino: Einaudi, 1963: 387-418) e Maria Corti ('Il codice bucolico e Arcadia di Sannazaro', in: *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano: Feltrinelli, 2001: 281-305, e 'Per un fantasma in meno', *op.cit.*: 325-367). Inoltre, per definire i caratteri formali e tematici del genere, sono stati consultati anche gli studi sulle opere bucoliche antiche (Bruna M. Palumbo Stracca, introduzione a: Teocrito, *Idilli e epigrammi*, Milano: Rizzoli BUR, 2008; Mario Geymonat, introduzione a: Virgilio, *Bucoliche*, Milano: Garzanti, 1999).

¹ Di fatto, dopo la *princeps* lionese, la fiorentina stampata nello stesso anno e l'edizione veneziana del 1542, bisognerà attendere l'edizione romana del 1806; con la raccolta *Versi e prose* del 1859 curata da Pietro Raffaelli termina - ci auguriamo solo per ora - la storia editoriale di questo testo. Le altre opere dell'autore, primo fra tutti il poema didascalico-georgico *La coltivazione*, e secondariamente i poemi epico-cavallereschi *Girone, il cortese* e l'*Avarchide*, godono indubbiamente di una maggiore fortuna, rappresentata dalle numerose ristampe nei secoli successivi.

stesso) succitata. Esiste una testimonianza manoscritta sia dell'intero corpus (Ms. fiorentino Magliabechiano VII 1089) che di alcune egloghe spicciole (tra esse, d'interesse è l'egloga *Galatea* trasmessa dal Ms. Trivulziano 981); esse però risulterebbero vere e proprie edizioni precedenti, con differenze di notevole interesse che tuttavia in questa sede non possono essere trattate.²

2. La struttura

Le XIV egloghe che costituiscono il poema bucolico dell'autore, pur venendo pubblicate nel '32, sono in realtà componimenti di molti anni precedenti (i primi due, dalle allusioni interne riscontrabili, risalgono al '19). Il metro usato dall'autore è l'endecasillabo sciolto (della scelta, storicamente importante, parleremo diffusamente in § 3). Si ritrova in esse la suddivisione canonica tra le due forme generali proprie dell'egloga pastorale: in monologhi (II; VI; VII; XI; XII) e dialogate (le restanti), pur tuttavia non in precisa alternanza. Gli interlocutori sono i pastori e le ninfe della tradizione (Tirsi, Melibeo; Filli, Galatea, ecc.), i quali si fanno maschere di personaggi reali che figurano nella vita dell'autore (di cui tenteremo un decodificazione in § 4).

Qui in breve si riferiscono gli argomenti delle XIV egloghe alamanniane:

I. "Cosmo Rucellai" (interlocutori: Tirsi e Melibeo), vv. 156: Melibeo chiede a Tirsi di cantare in cambio di una capra ed un vaso, egli accetta e si la lancia in un canto funebre che evoca il trionfo della morte e l'ascensione al cielo dell'amato Cosmo. Il componimento è scandito narrativamente dal *refrain* ("date principio Muse al tristo canto"),³ variato solo nel finale ("date omai fine oh Muse al tristo canto").⁴ Il componimento è modellato sull'idillio primo di Teocrito (*Tirsi o il canto*).

II. "Cosmo Rugellai" (monologo anonimo), vv. 160: ancora un compianto del pastore e poeta defunto rivolto alla selve, ai sassi, ecc. (*topos* petrarchesco e pastorale). Si adotta di nuovo la tecnica del *refrain* ("piangete sempre omai sorelle Tosche")⁵ con valore di pausa enfatica e snodo narrativo del dettato. Notevole dal punto di vista poetico è la lunga iperbole che, partendo dalla personificazione dell'Arno e passando per il catalogo della Tre Corone, mette in paragone le

² Rinviando per questo alla trattazione di N. Marcelli: 'Le Egloghe di Luigi Alamanni...', *op.cit.*

³ La prima volta al v. 64.

⁴ La prima volta al v. 131.

⁵ La prima volta al v. 13.

varie tragedie (la morte dei sommi poeti) e consegna la palma del più compianto dal fiume toscano a Cosmo.⁶ Il modello è l'*Epitaffio di Bione* del poeta Mosco.

III. (Melibeo e Titiro), vv. 142: al terzo anno dalla morte del molto amato Cosmo, ad uno e mezzo dalla triste (e violenta) fine di Menalca e Mopso, Melibeo e Titiro, due pastori toscani fuggiti in Svizzera, cantano il dolore che provano stando lontani dal loro paese natale.

IV. (Melibeo e Titiro), vv. 178: i due pastori si incontrano presso le rive del fiume Rodano (*Rohan*, in Francia). Melibeo piange il suo paese lontano (Firenze), i defunti amici Menalca e Mopso e l'amata Flora che è stato costretto ad abbandonare. Titiro tenta di consolarlo ma, dopo il ricordo della vita in toscana, anch'egli viene punto dalla nostalgia per la patria abbandonata (e lasciata a gente "iniqua e ria")⁷ e per la lontananza dall'amata Silvia. Il canto è animato da numerose critiche contro il governo de' Medici e da riflessioni sulla morale ormai assente a Firenze.

V. (Batto, Coridone e Mopso), vv. 135: la lite tra Batto e Coridone (il secondo accusa il primo di avergli rubato la zampogna) viene risolta con una tenzone poetica che ha come giudice Mopso, giunto per caso nelle vicinanze. In palio l'uno mette un agnello, l'altro un capretto. Nel canto che si intreccia i due dapprima cantano le donne che amano (Coridone Cinzia e Flora, Batto Silvia), per poi aprirsi ad una lode al re Francesco Primo. Il risultato è pari e i due pastori si scambiano i premi reciprocamente. L'ispirazione è teocritea (Idillio V, *Per via*).

VI. "Polifemo", vv. 102: dopo una breve introduzione del narratore si lascia cantare il famoso ciclope del suo amore non ricambiato per la ninfa Galatea. Il monologo è costruito sulle costanti comparazioni dell'innamorato con gli altri pretendenti riguardo alla bellezza, alla ricchezza e al talento poetico e canoro. Il testo è una imitazione dell'idillio XI (*Il ciclope*) di Teocrito.

VII. "Flora incantatrice" (monologo), vv. 210: egloga notturna, dionisiaca, nella quale viene descritta la preghiera-rituale magico alla Luna e ad Ecate condotta dalla protagonista Flora (con l'aiuto di Filli). La Dea viene supplicata per far tornare dalla ninfa l'amato Dafni che ha volto altrove il suo amore. Torna il *refrain* che qui scandisce principalmente le fasi dell'incantesimo (gesti, aspersioni, invocazioni, ecc.). Anche questo componimento deriva da Teocrito (idillio II, *Le incantatrici*).

VIII. (Dafni e Menalca), vv. 101: sfida poetica tra i due pastori che mettono in palio le proprie zampogne. Il giudice della gara è un anonimo capraio (al quale stava abbaiano Melampo, il cane di Menalca), che si esprime indirettamente

⁶ vv. 95-121.

⁷ Nella battuta di Melibeo al v. 83.

attraverso le parole del narratore. Viene eletto vincitore Dafni. La fonte è ancora Teocrito (idillio VIII, *I cantori bucolici*)

IX. “Filli” (monologo), vv. 93: Tirsi canta dell’amata Filli e progetta di incontrarsi con lei. Vorrebbe mutarsi in ape e, nascondendosi tra i fiori delle ghirlande con cui la ninfa suole ornarsi i capelli, poter uscire all’improvviso e riempirla di baci (ma senza pungerla). La metafora classica (usata da Teocrito stesso), avrà un ampio seguito nella poesia pastorale (Tasso, Guarini, ecc). Imitazione teocritea (Idillio III, *Il capraio o il comaste*).

X. “Adone” (Dafni e Demeta), vv. 136: “lung’Arno”,⁸ i due pastori, per distrarsi e non sentire il sole del mezzogiorno, cantano insieme della morte di Adone e del dolore di Venere. Al termine del componimento si loda il “sicilian poeta”⁹ (Teocrito) che ha insegnato loro quei canti. L’allusione meta-letteraria è frutto dell’erronea attribuzione del componimento. L’imitazione è invece di Bione (idillio I, *Canto funebre d’Adone*).

XI. “Galatea” (Titiro e Mopso), vv. 108: Titiro, dopo una breve assenza dalla città, viene informato da Mopso che “la bella Galatea”, nata nel “bel fiorito nido” d’Arno, “in su la destra riva”,¹⁰ è morta di parto, “non molto appresso alle seconde nozze”.¹¹ I due intrecciano un canto che loda le virtù della donna e ne piange la scomparsa.

XII. “Admeto primo” (monologo), vv. 93: un “io” anonimo canta e piange il dolore per la sconfitta delle truppe francesi a Pavia nel 1525 e invoca il ritorno del re pastore Admeto (Francesco Primo), fatto prigioniero.

XIII. “Admeto secondo” (Melibeo e Titiro), vv. 403: è il componimento più lungo in assoluto. Melibeo si lamenta con Titiro della condizione nella quale verte la loro toscana, resa infelice dall’attuale governo (la dittatura Medicea). Titiro, pur se addolorato ed anzi traendo forza dal suo soffrire, lo rincuora e rivolge una lode alla famiglia reale di Francia (i “Gigli d’oro”),¹² prima al re Admeto (Francesco primo), poi alla madre Luisa e infine alla sorella Margherita. I tre encomi sono scanditi dagli interventi di Melibeo (che si limita a ribadire le virtù elogiate). I due decidono di partire per quel felice regno.

XIV. “Natale” (Elpidio e Chario), vv. 151: è l’unica egloga in cui, alla mitologia classica (greco-latina), si sostituisce quella biblica (ebraico-cristiana); di

⁸ Nell’introduzione del narratore al v. 1.

⁹ Parte di Dameta, v. 125.

¹⁰ Titiro, vv. 16–18.

¹¹ Sempre Titiro, vv. 35–39.

¹² Titiro, v. 129.

conseguenza l'ascensione è religiosa e il tono s'innalza pur restando comunque semplice (salmistico). Elpidio racconta a Chario la sua visitazione al "presepio" del "picciol fanciullo",¹³ il Cristo; ad istradarlo verso Betlemme fu una visione angelica che ebbe durante una notte. Dopo il racconto l'altro, come convertito, prosegue con lui il cammino per dare la "lieta novella" agli altri pastori.

3. *La lingua e lo stile*

Henri Hauvette, nella sua monografia,¹⁴ venendo a trattare di questi componenti, imposta il suo ragionamento quasi esclusivamente sul versante metricologico. Il capitolo nel quale (nel giro di sole cinque pagine) analizza la bucolica alamanniana è intitolato "le vers blanc", termine tecnico che in italiano corrisponde a "verso sciolto". Il suo discorso prende avvio dalla citazione di quanto lo stesso autore afferma nella epistola dedicataria che apre il volume, la quale ci informa sulla sua scelta metrica che in sostanza sottolinea l'originalità di questo utilizzo. La problematicità dell'enunciato è opportunamente rilevata dal critico francese che, con precisi raffronti, nomina Trissino della *Sofonisba* come il primo ad avere sciolto dalla rima il suo poema tragico; e inserisce anche i due prologhi di Crescimbeni che Jacopo Nardi aggiunge nella sua esposizione sulla stessa questione. L'aporia viene risolta da Hauvette grazie al raffronto di una lettera dell'Areteino destinata al nostro autore, nella quale designa con "vostri" gli endecasillabi sciolti che egli ha utilizzato per tradurre Virgilio: così appare chiaro che, per quanto l'apparizione in senso assoluto della nuova forma metrica è da legare al nome di Trissino, ad Alamanni spetta l'onore di aver utilizzato lo sciolto fuori dall'ambiente drammatico, costituendo con esso poemi lirici e didascalico-eruditi.¹⁵

Già da una prima lettura appare chiaro che il modello di riferimento per l'autore non è, come per la totalità degli interpreti di questo genere, Virgilio, bensì Teocrito (e in maniera minore Mosco e Bione). La scelta di prediligere la fonte, per così dire, diretta, a discapito della mediazione latina, è notevole a questa altezza cronologica. Nelle egloghe alamanniane la presenza di queste fonti è predomi-

¹³ Elpidio, v. 36.

¹⁴ Al momento l'unica ampia trattazione sull'autore: Henri Hauvette: *Un exilé florentin à la Cour de France au XVI^e siècle, Luigi Alamanni (1495-1556), sa vie et son oeuvre*, Paris: Hachette, 1903: 215-220.

¹⁵ Tale tesi è riconfermata da Marzia Pieri: 'La pastorale', in: F. Brioschi & C. Di Girolamo (eds.): *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, vol. II, Torino: Bollati Boringhieri, 1994: 28.

nante; in molti casi si arriva a quelle che potrebbero essere prese per delle vere e proprie traduzioni (come si vedrà più avanti). In fondo sono gli anni in cui l'autore si sta dedicando principalmente agli studi filologici e alla traduzione quelli durante i quali inizia la stesura dei primi componimenti pastorali.¹⁶ Ma la situazione non è ovvia come potrebbe sembrare: egli infatti non ribadisce pedantemente le parole del siracusano, senza tuttavia distaccarsene mai completamente. Per essere più chiari: si va da un grado zero in cui la riconfigurazione della materia antica è totale, ad un grado due in cui l'esempio teocriteo sopravvive solo negli stilemi e nel registro linguistico, passando per un primo grado in cui l'innovazione è mescolata alla maniera.

Insomma, ciò che resta costante è: nello stile, l'uso del *refrain*, la reiterazione enfatica di sintagmi e la compresenza del registro comico e tragico; nella lingua, la ricerca di un tono "misto" (o "composito", ben diverso da quello "medio"), all'interno del quale le aperture auliche vengono sapientemente stemperate dalla compresenza di singoli elementi propri del lessico basso (in parte maggiore, tecnicismi agresti). Queste linee guida prese da Teocrito vengono elette da Alamanni come caratterizzanti del genere e dunque riportate all'interno del contesto volgare.

Nonostante tutto, come si è detto, le spie dell'originalità alamanniana sono ovunque presenti: questi segnali definiscono quelle che sembrano mere traduzioni come ingegnose ricontestualizzazioni. La tesi trova conferma se si osservano invece le costanti originali che figurano anche in quei componimenti che sembrano più lontani da tale definizione. È notevole infatti come tutte le allusioni riguardanti il contesto greco o grecanico (la Siracusa del poeta antico) vengano sostituite da Alamanni con altre relative alla sua terra natale: le muse diventano "sorelle tasche"¹⁷ e l'Arno si fa metafora della poesia stessa.¹⁸ Questa scelta dimostra da parte dell'autore, oltre all'importanza del dato biografico (elemento

¹⁶ Ci riferiamo all'Omero fiorentino del 1488 postillato dall'autore, il codice: Windsor, Eton College Library, Inc. sine num. In: Homerus: [*Opera*,] Firenze, Bartolomeo de' libri, 1488, scoli autografi trascritti nel 1518; H. Hauvette: *Un exilé...*, *op.cit.*: 23, num. 2); Robert Weiss: 'Alamanni, Luigi', in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol I, Roma: Treccani, 1960: 568–571, p. 568; F. Pontani: *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'Odissea*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2005: 467–468 (riferimenti in: M. Motolese et al.: *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*. Vol. I, Roma: Salerno, 2009: 5); e alla traduzione iniziata nel 1518 dell'*Antigone* sofoclea, che verrà terminata nel '27 (cfr. R. Weiss: *Alamanni, Luigi, op.cit.*).

¹⁷ Nell'egloga II, v. 13, come altrove.

¹⁸ In più luoghi, ma in maniera più rilevante nell'egloga II ai vv. 95–121 dove, personificato, piange la scomparsa dei suoi figli, i sommi poeti di toscana.

preponderante nella sua produzione), anche una presa di posizione molto forte dal punto di vista meta-letterario. Egli afferma a piena voce che la moderna classicità si presenta ormai degna di gareggiare con quella antica. La *translatio imperii* è sostanziale: la capitale della poesia che fu un tempo Atene (e Siracusa), è adesso il “bel fiorito nido”¹⁹ di Firenze.

Riassumendo e distinguendo, si potrà parlare di imitazione (il grado zero prima citato) nelle egloghe VI, VII, IX; di emulazione (grado uno) in I, II, V, VIII, X; infine, di allusione (grado due) in III, IV, XI, XII, XIII, (XIV).

Quanto detto vale certamente per le prime tredici egloghe; la quattordicesima e ultima invece presenta delle caratteristiche particolari di cui daremo adesso alcune delucidazioni. Come si è detto, è l'unico componimento in cui il retroterra mitico pagano viene meno, lasciando il posto a quello ebraico-cristiano; con ciò tuttavia scompare anche il modello che Alamanni ha eletto fino ad ora come unico. Teocrito è abbandonato ed al suo posto subentrano fonti deferenti quali Dante del *Paradiso* e Petrarca della *Canzone alla Vergine*.²⁰ Il tono tuttavia permane semplice e dimesso, ma in maniera differente: alle intrusioni del lessico basso e le aperture al registro comico viene preferito uno stile medio, impreziosito da taluni innesti di sintagmi e stilemi tratti dagli autori citati e dal testo biblico, pervenendo ad una partitura al contempo umile e solenne. Il linguaggio adottato dal nostro autore in questa occasione non è un *unicum* nella sua produzione: è riscontrabile infatti nei componimenti che lo stesso poeta definisce esplicitamente con il nome di “Salmi”, brani che figurano nella stessa raccolta.²¹ L'intento è chiaro: egli, ponendo alla fine del suo *bucolicum carmen* questo poemetto marcatamente religioso, vuol dotare di una ascendenza che, prendendo il termine dalla storia dell'arte, è definibile come di tipo “gotico”. Una pratica che già le Tre Corone della volgare poesia, in maniera sicuramente più curata, avevano adottato.

Queste particolarità della scrittura alamanniana manifestano la sua piena coscienza della materia antica e moderna, che lo annovera tra gli autori più accorti e meno pedanti della tendenza, coeva a lui, del “Classicismo rinascimentale”.

¹⁹ Eg. XI, v. 16.

²⁰ RVE, CCCLXVI

²¹ Alamanni, anche in quell'occasione, manifesta una perizia che si direbbe quasi filologica nel ricalcare dalla fonte la sua essenza e a riprodurla nel nuovo testo.

4. *I temi*

Volgiamoci adesso ai contenuti delle egloghe. I temi trattati dal poeta, come appare chiaro dalla sintesi degli argomenti, sono desunti dal codice bucolico antico e moderno. L'amore e la politica sembrano, e non solo ad un prima lettura, il materiale su cui Alamanni preferisce lavorare; l'epitaffio, invece, l'occasione per intessere il discorso sia politico che amoroso.

Il tema amoroso tuttavia appare chiaramente affrontato solo in quanto ossequio alla tradizione antica; in maniere diffusa è espresso infatti solamente dai brani considerabili meno originali del poema (eg. VI, VII, IX, X).

Quello della politica invece si presenta, sia quantitativamente che qualitativamente, come il materiale prediletto dall'autore. La stessa apertura del poema bucolico, un rimpianto per la morte di Cosimo Rucellai che sembra quasi trabordare nel secondo componimento (e in maniera minore nel III), è un espediente di cui l'autore si serve per intonare da subito il suo canto sulla frequenza dell'attualità politica. Andando avanti, il discorso tra i pastori in esilio (egloghe III e IV) continua a trattare la stessa materia. Da qui in poi tuttavia il tema si sdoppia: da una parte troviamo la critica al potere vigente a Firenze, vale a dire il principato mediceo, radice di ogni male per la città toscana; dall'altro l'encomiastico affresco dell'aureo regno di Francia governato da Francesco I, meta individualmente agognata dagli esuli pastori e pubblicamente salutata come una salvezza per l'Italia.

Quanto detto viene criptato dal nostro autore utilizzando il mascheramento pastorale. Di volta in volta si incontrano i pastori e le ninfe della tradizione bucolica che compiono gesti o sono trattati in modi singolarmente realistici nei quali appare limpidamente il loro valore allegorico: sono i personaggi che figurano nella vita dell'autori (amici, nemici, re, ecc.) che, come Virgilio ha insegnato, si travestono da pastori e da ninfe, per dar modo al poeta di cantare di loro senza timore di ripercussioni. Tentiamo ora di scioglierne qualcuno.

Incominciando dal primo, Cosmo; con l'aiuto dello stesso titolo-cognome, appare chiaro che si tratti di Cosimo Rucellai, poeta e amico dell'autore, morto nel '19. Melibeo e Titiro, i pastori fuggiti dalla loro Firenze (allusa attraverso la menzione fiume Arno), ricoverati in Svizzera (i "deserti monti" abitati dal "barbaro impio e fero"),²² sono lo stesso Alamanni e Zanobi Buondelmonti, suo compagno d'esilio. Menalca e Mopso, che ricorrono citati sempre in coppia, essendo morti a causa della repressione medicea, di contro agli altri due pastori

²² Eg. III, vv. 134 e 131.

che da questa si sono salvati con la fuga, sono certamente gli altri due congiurati: Luigi di Tommaso Alamanni e Jacopo da Diacceto, morti entrambi nel '22. La ninfa Flora, che Melibeo-Alamanni è stato costretto ad abbandonare è, come già nel Boccaccio del *Buccolicum Carmen*,²³ la stessa Firenze. L'Aiolle di cui si parla nell'egloga I (vv. 25-29), sarebbe il musico Francesco de Leyolle (o Aiolli), frequentatore degli incontri presso il giardino degli Orti Oricellari.²⁴ La Galatea dell' egloga XI, secondo quanto riporta il copista del ms, Trivulziano 981, sarebbe Costanza de' Bardi, moglie di Girolamo Guicciardini morta di parto alla fine del 1527.²⁵ Con il re pastore Admeto a cui sono dedicate le egloghe XII e XIII, figlio di Luisa e fratello di Margherita, la cui nobile famiglia è rappresentata dai "Gigli d'oro",²⁶ si allude certamente a Francesco I Valois, re di Francia.

Circa la XIV, come per lo stile, lo stesso discorso vale per i temi: anche i contenuti differiscono sostanzialmente rispetto alla altre egloghe. Per quanto l'intonazione religiosa è desunta probabilmente dalla bucolica petrarchesca, la scena evangelica narrata è una prima attestazione a questa altezza cronologica; infatti, per avere una più nutrita presenza di egloghe religiose bisogna attendere il secolo successivo quando il genere pastorale si caricherà di sovrasensi religiosi (in linea con le riforme del dogma cristiano).

Osservando i contenuti e le tematiche, l'uso stesso che il poeta fa della poesia bucolica, si è portati a rivalutare il rilievo di Virgilio in questi componimenti. È il mantovano infatti che, rivoluzionando la poesia idillica di Teocrito, Bione e Mosco, introduce l'elemento politico (pur nascosto sotto il velame pastorale) in questo genere di poesia. Pur tuttavia il nostro autore, conscio, come viepiù ha dimostrato, della poesia delle Tre Corone, riprende tale tematica a fronte della mediazione petrarchesca e, in maniera più vigorosa, da quella boccacesca. Non sbalordisce tuttavia la grande importanza che nella produzione alamanniana prende la politica, in questo come in altri componimenti, considerando due aspetti che caratterizzano la cultura di questo autore: la formazione nel contesto civile fiorentino e la pratica dell'attività politica, sia come intellettuale (con la frequentazione dell'accademia degli Orti Oricellari), sia come professionista (ambasciatore, segretario, ecc.) alla corte di Francia.

²³ Come dice esplicitamente nell'argomento della sua VII egloga: "Flora, Florentia est".

²⁴ N. Marcelli: 'Le Egloghe di Luigi Alamanni...', *op.cit.*: 260.

²⁵ *Ibid.*: 255-256.

²⁶ Eg. XII, v. 72; XII, v. 119.

5. Conclusioni

A fronte della nostra analisi si comprende che, a caratterizzare la produzione pastorale di Luigi Alamanni, vi è innanzi tutto: 1) un atteggiamento critico verso la fonte assunta come modello, sia di stile (Teocrito, Bione, Mosco) che di contenuto (Virgilio, Petrarca e Boccaccio); poi ancora: 2) il primato della tematica politica e del dato biografico, due elementi che agiscono tanto negli argomenti trattati, quanto nei personaggi che costellano il poema; e infine: 3) la straordinarietà ed originalità del testo di chiusura (l'egloga XIV), anche se considerato nell'economia generale della raccolta.

Questi elementi riscontrati ci portano concretamente a rivalutare la rilevanza dell'opera di questo autore, a torto poco studiato dalla critica, sia per quanto riguarda la sua specificità, sia in rapporto al contesto storico-letterario del suo tempo.²⁷

²⁷ Il presente articolo rientra nel progetto finanziato dal ministero ceco (MŠMT) IGA_FF_2018_015 (“Románské literatury a jazyky: tradice, současné tendence a nové perspektivy”).

CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ

ANARCOS, CURDAS Y MERETRICES

El “tano” en el primer teatro de Armando Discépolo*

Max. – ¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el turrón maldito de España?

El Preso. – Señor poeta, que tanto adivina, ¿no ha visto usted una mano levantada?

Valle Inclán

1. *Vida entre bambalinas*

Los hermanos Discépolo ocupan un lugar de amplia visibilidad en la escena argentina durante las primeras décadas del siglo XX; el mayor, Armando, conocido como el inventor de una fórmula teatral sin antecedentes en el país –el grotesco criollo–; el menor, Enrique, como *habitué* de una bohemia deslumbrada por las letras, también de inclinación grotesca, de sus tangos.¹ Los Discépolo, desde los espacios de la escritura dramática y musical respectivamente, aúpan al inmigrante sobre el escenario, inventando para ello una expresión sofisticada que logra sustraer a los “gringos” de la jerga tipificada asignada por el sainete y que, al mismo tiempo, signa el salto cualitativo de sus composiciones. En la mirada que ambos dirigen hacia los espacios del arrabal y, de manera sistemática en el

* La preparación y publicación del presente artículo ha sido posible gracias al apoyo a la investigación universitaria otorgado a la Universidad Palacký de Olomouc por el Ministerio de Educación, Juventud y Deporte de la República Checa y se inscribe en el Proyecto IGA_FF_2019_029 (“Latin America and Europe: synergy in Literature, Linguistics and Culture of the Romance Countries”).

¹ Los documentos inéditos de Enrique S. Discépolo, rescatados por Norberto Galasso, señalan sus lazos de amistad con distintos miembros de la bohemia porteña: entre ellos, Facio Hebequer, grabador y litógrafo, el pintor de La Boca, Quinquela Martín, el escultor italiano Agustín Riganelli o el músico Juan de Dios Filiberto (1986: 58). El compositor de tangos Cátulo Castillo, en su remembranza de Discepolín “frecuentador del alba”, escribe: “He buscado en distintos cancioneros de habla castellana y sigo sosteniendo que Discépolo es netamente original. En la forma y en el contenido, especialmente en este último. No conozco canciones de ningún lugar del mundo donde se haya cantado de ese modo la tristeza y la soledad del hombre contemporáneo” (109).

caso de Armando, hacia las comunidades de italianos confinados en la ciudad, las circunstancias familiares funcionan como zona de detonación. Sus biografías se entrelazan con aquellas de las oleadas de inmigrantes que desembarcan en Buenos Aires en los años de la era aluvional: el padre, un músico napolitano, se casa allí con una criolla, Luisa de Luque, instalándose en el barrio céntrico de Once.² En la humilde casa familiar, y tras la repentina muerte de ambos progenitores, Armando se queda al cargo de sus tres hermanos pequeños, Rodolfo, Otilia y Enrique.³ Allí, en ese espacio bullente de las orillas porteñas, el mayor de los Discépolo –que solía enorgullecerse entre amigos de sus orígenes de “tano”– trabaja en sus primeras tentativas teatrales, marcando el inicio de una carrera que dará a la dramaturgia argentina alguna de sus piezas más genuinas.⁴

Armando Discépolo (1887–1971), al igual que muchos de sus contemporáneos, forja fuera de los círculos universitarios su bagaje intelectual, a través de lecturas en solitario y que son compartidas, después, en las reuniones de los cafés literarios que animan la vida metropolitana de la época. De las múltiples tertulias porteñas, aquella que cuenta con la asiduidad de Armando Discépolo es la ubicada –según relata su amigo Roberto Talice– en “la esquina de Pichincha y Rivadavia” el baluarte intelectual al que acudían entre otros Rafael J. de Rosa y Mario Folco (1986:

² La afluencia de extranjeros en el territorio argentino conoce un aumento constante en los años de entre siglos. Hebe Clementi (1984) recoge los siguientes datos: mientras en el primer censo de población realizado en 1869, esta asciende a 1.877.490 personas, en 1895 es ya de 3.959.911, de las cuales 1.004.527 son extranjeras, y en su mayoría de procedencia italiana. El índice más alto de llegadas se concentra entre 1904 y 1913, nueve años que dejan un saldo de 1.538.240 inmigrantes.

³ Norberto Galasso defiende una controvertida tesis según la cual la atribución a Armando Discépolo de los grotos criollos es errada. En su libro *Fratelanza*, se reúnen varios materiales a través de los que se intenta demostrar, a propósito de las obras maestras de *Mateo*, *El organito* y *Stefano*, la paternidad de Enrique. Al hermano menor, afirma Galasso, “le pertenece o, por lo menos, le corresponde un rol fundamental en la creación del género denominado grotesco” (2004: 13). Según esta investigación, el fin inesperado a mediados del treinta de la carrera autoral de Discépolo solo puede explicarse a partir del distanciamiento de los hermanos: el año 1936, en que se pone fin a la escritura de grotos, coincide con el alejamiento de Enrique de la Argentina. Por su parte, ni Luis Ordaz ni Osvaldo Pellettieri ni David Viñas cuestionan la paternidad de Armando sobre el grotesco. Ordaz, en alusión a las declaraciones de Galasso, escribe: “Aparte de algunas alusiones que pueden resultar sugestivas, no se poseen elementos de prueba valederos”; al mismo tiempo, ensalza la figura del hermano músico, capaz de realizar “en el tango lo que Armando logra con el grotesco criollo” (1981: 423).

⁴ Osvaldo Pellettieri señala que son las obras del “grotesco introspectivo” –*Relojero* (1934) y *Cremona* (1935)– las que “preanuncian la aparición de formas que tienen que ver con la primera modernidad del teatro porteño” (1996: 44). Asimismo, su relectura de *Muñeca* (1924) la presenta como una “pieza transgresora del sistema teatral del veinte en la Argentina y como el primer texto de marcada intertextualidad con el grotesco italiano” (58).

9).⁵ Junto a estos, estrena sus comedias asainetadas –las menos logradas de toda su producción teatral– y otras como *El movimiento continuo* (1916) o *Mustafá* (1921), en las que se empiezan a entrever algunos rasgos de los inminentes grotescos criollos.⁶ La etapa de formación del dramaturgo coincide con un momento de fuertes debates en el panorama político: son los turbulentos años del Centenario en que se producen interferencias constantes entre literatura y política y en que la concepción de la obra dramática como práctica social subyace a muchos de los modelos teatrales observados por el joven dramaturgo. Es preciso recordar que no solo Discépolo, sino también Pacheco y Payró, si bien cada uno de ellos en distinta medida, dialogan con el sistema del teatro culto de Florencio Sánchez,⁷ trabajando también bajo el influjo de la práctica teatral anarquista, sólidamente arraigada en el medio local gracias a la producción de Alberto Ghirardo, su más alto representante. En relación a las escrituras dramáticas libertarias como parte esencial del paisaje cultural en que se inscriben las piezas cuya relectura proponemos aquí, David Viñas recuerda “la interiorización del discurso de origen anarquista” en el caso discepoliano (1973: 55).⁸

La temprana vocación de Armando Discépolo por el teatro y su total consagración a la actividad dramática lo llevan a aproximarse a los escenarios desde frentes distintos: después de sus primeros pinitos como actor, se dedica durante dos fecundas décadas a la escritura teatral, que abandona a partir de 1934. Tras el estreno de *Relojero*, su último grotesco, por parte de la compañía de Luis Arata, Discépolo se aleja de la creación para dedicarse de manera exclusiva al ejercicio de dirección, adaptación y traducción teatral de obras clásicas y contemporáneas.⁹ Entre las posibles clasificaciones de la escritura discepoliana establecidas

⁵ Para un mapa detallado de las peñas y cafés literarios en el Buenos Aires de la primera década del Centenario, véase Federico Mertens (1948).

⁶ Para un análisis de esta etapa de transición en la evolución autoral de Discépolo, véase Osvaldo Pellettieri (1989).

⁷ En palabras de Pellettieri, la textualidad de Florencio Sánchez, tras el estreno de *La pobre gente*, *La gringa* y *Barranca abajo*, “hace valer su productividad: se constituye en modelo que genera otros textos. Crea un sistema” (1987: 28).

⁸ Son muy escasas las alusiones a los puntos de convergencia entre la dramaturgia discepoliana y la práctica teatral anarquista de principios de siglo. Una entre las escasas referencias que se ha encontrado es el siguiente apunte de Pellettieri: “La obra de Discépolo participa también del ambiente anarcorromántico que va modulando su personalidad de escritor en esta primera etapa” (1987: 26).

⁹ Como ya he señalado, el silencio autoral en que se encierra el mayor de los hermanos Discépolo a partir de mediados del treinta despierta las sospechas de Norberto Galasso, según el cual no existen rasgos de continuidad entre las obras grotescas de *Mateo*, *Stefano* y *El organito* y el resto de sus

por la crítica especializada, se ha optado aquí por la propuesta de Luis Ordaz, que establece una división en cuatro fases (1981: 417): una primera que incluye las “obras de conflicto sentimental” en las que se perfila una “inquietud crítica al medio”; una segunda en que se “cuestionan estructuras” y se persigue “la protesta social”; una tercera de “piezas reideras”, con “altibajos” estilísticos notables, y una cuarta integrada por las obras imprescindibles del autor, sus “grotescos criollos”, en torno a cuyo eje se construye el periodo canónico de su teatro. Los títulos de *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), que han sido seleccionados aquí como corpus de trabajo, integran el segundo de estos cuatro núcleos trazados por Ordaz; en ellos, aunque se prefiguran ya algunas constantes del teatro grotesco de los años veinte, la voz autoral no ha encontrado aún una dimensión propia y gravita alrededor del sistema teatral culto inaugurado por Florencio Sánchez y Roberto Payró.

En lo que se refiere a las obras que Discépolo lleva a escena como director, cabe destacar la recurrencia del nombre de Luigi Pirandello: *Esta noche se recita improvisado* en 1936, *La nueva colonia* en 1937, *Enrico IV* en 1948 y *Así es si le parece* en 1957. Sin duda, las obras del dramaturgo siciliano tuvieron una influencia notable en la formulación del grotesco criollo. Con el propósito de rastrear la presencia del intertexto pirandelliano en la dramaturgia rioplatense, varios críticos se han ocupado de resaltar los puntos de contacto entre las concepciones del personaje en las obras del siciliano y en las de Discépolo. Entre tales indicios, ocupan un lugar destacable aspectos como la coexistencia de tragicidad y comicidad en una fusión de contrarios, el negro pesimismo que tiñe el orbe teatral y la constante dramática del hombre circunscrito a una experiencia atormentada.¹⁰ En el rastreo de otros diálogos intelectuales soterrados en la escritura discépoliana, Luis

piezas teatrales. Para Galasso, tal abismo estético solo puede explicarse a partir de la colaboración en las mismas de su hermano menor, que “aporta los rasgos grotescos que luego signarán el perfil de sus tangos” (2004: 33). Entre los tangos con amplio sentido grotesco, Galasso recuerda los títulos “¿Quévachaché?”, “Cambalache” y “Soy un arlequín”.

¹⁰ Para el rastreo del “grotesco”, inaugurado en Italia por Luigi Chiarelli, y del teatro de Pirandello en la escena nacional, véanse Blanco Amores de Pagella (1965), Monner Sans (1954) y Erminio Neglia (1970). Este último extiende sus estudios sobre la influencia de Pirandello al teatro de vanguardia de los treinta y a la época de posguerra, ubicando en el círculo de los admiradores del maestro italiano a Defilippis Novoa, Alejandro Berruti, Enzo Aloisi, Vicente Martínez Cuitiño, Roberto Arlt y Armando Discépolo (1970: 135). Al respecto escribe Claudia Kaiser-Lenoir: “Si enfrentamos el teatro *grottesco* de los italianos al grotesco criollo, las afinidades aparecen de inmediato. Ambos tratan de desmontar los mitos que esta sociedad ha mantenido como absolutos. El problema ontológico y gnoseológico que culmina con Pirandello se insinúa también en las obras argentinas. En ambos teatros el problema del individuo frente a lo social se manifiesta en un juego donde el dualismo máscara-rostro alcanza una pluralidad de niveles” (1977: 59). Por su parte, Blanco Amores, a raíz de la incorporación del problema de la autonomía del personaje, señala la

Ordaz apunta a la literatura rusa como otro enclave particularmente fecundo, que permite alinear la postura ideológica de Discépolo con aquella detentada por los autores del grupo de Boedo:

Don Armando resulta un personaje vital de su propia galería de grotescos. Un ser descarnado, con espíritu anárquico, uno de los intelectuales más inquietos de su época, bastante pesimista y profundamente sentimental. En su formación aparecen los autores rusos, Dostoievski, Andréiev y, sobre todo, Tolstoi; los ideólogos del anarquismo que conforman en él un cristianismo generoso y libertario. (1981: 410)

Tanto la matriz realista que atraviesa la escritura de Discépolo, como su “espíritu anárquico y pesimista” o el marcado interés de sus textos por los sujetos de las napas inmigratorias aproximan su cosmovisión dramática a aquella que se desprende de los escenarios narrativos acogidos, en la literatura proletaria de la década del veinte, por un Elías Castelnuovo o un Leónidas Barletta. Los seres grotescos de sus piezas se asemejan en su brusca gesticulación a los locos inventores de Roberto Arlt y los interiores marginales del arrabal porteño recuerdan a los trazados por Nicolás Olivari, Gustavo Riccio o Álvaro Yunque en sus ciudades gringas.¹¹ David Viñas, que se sitúa entre los primeros en identificar esta línea de engarce, señala a propósito del sainete –punto de partida hacia el grotesco– cómo este “aparece impregnado por la misma mancha temática de Boedo: conventillos, borrosas y agresivas figuras de inmigrantes, escenografías barriales, obreros, huelgas, encierro, penumbra” (1973: 42).¹²

influencia pirandelliana en *Trescientos millones* (1932) de Arlt y en *Nada de Pirandello, por favor* (1937) de Enzo Aloisi.

¹¹ En este sentido cabe recordar la idea de Carlos Giordano (1981) según la cual la literatura de izquierda de principios de siglo sirve de antecedente a la literatura de temática social de los autores de Boedo en la década del veinte. Aunque en su nómina el autor no incluya a Discépolo, creemos que obras como *La fragua* o *El vértigo* han de ubicarse entre tales piezas precursoras. Es preciso recordar aquí la ligazón de Enrique Santos Discépolo con el grupo de pintores y litógrafos comprometidos conocidos como los Artistas del Pueblo. Discepolín participa en el mundo de la bohemia junto a Juan Palazzo, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli, Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebequer y Quinquela Martín, jóvenes que constituyen un claro precedente cultural del movimiento de Boedo.

¹² Viñas (1973) es también el primero en desarrollar el parentesco entre *El movimiento continuo* y *Los siete locos*, tazando una línea de continuidad entre Armando Discépolo y Roberto Arlt. Por su parte, Sylvia Saitta desbroza en un artículo reciente las *Aguafuertes porteñas* publicadas por Arlt, reconstruye su postura como crítico teatral y demuestra la atención con que el periodista sigue los estrenos discepolianos (2000).

2. *Inmigración y grotesco*

Para estos apuntes, se han seleccionado dos textos olvidados de Armando Discépolo: *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), obras menores de un dramaturgo capaz de dar, a partir de los años veinte, con una especie teatral ajustada a la circunstancia sociopolítica que atraviesa el país. La canonización del autor, puesta en marcha a finales de los años sesenta –tres décadas después de que este diese por concluida su carrera autoral–, se concreta con la publicación de catorce de sus obras, revisadas por el mismo Discépolo y prologadas por David Viñas, en 1969.¹³ Tal reedición y puesta en conjunto, si bien pone el peso del análisis en la evolución de la poética del grotesco, no descuida el primer estadio de su dramaturgia y, marca el arranque de una mirada renovada que convierte a Discépolo en un referente para la escena de los años setenta y ochenta.¹⁴ Discépolo, ubicado por Viñas en el mismo nivel de trascendencia que Roberto Arlt, “pasa de ser un autor superado, casi ausente en la carteleras teatrales porteñas” a ocupar “el estatus de autor canonizado”, como observa Osvaldo Pellettieri (1987: 8).

Aunque el análisis central que aquí se propone tiene por objeto registrar la presencia de la figura del “tano” e indagar en su construcción ideológica en dos de las escrituras más tempranas de Discépolo, es oportuno dedicar algunas líneas previas a la relación que se da entre la masiva presencia de inmigrantes italianos en Buenos Aires y la concreción de la estética del grotesco criollo. Entre los personajes más logrados dentro de la misma despuntan varios de origen italiano: el cochero Miguel en *Mateo*, Stefano en la pieza que lleva por título su nombre, Saverio en *El organito* pero también Don Chicho, creación de Alberto Novión, el Maestro Nicola de Rafael José de Rosa o Carmelo de Defilippis Novoa. A propósito de las innegables interferencias entre texto y contexto, Luis Ordaz escribe: “resulta notable la insistencia con que los protagonistas de las obras de mayor significación del grotesco criollo son de procedencia itálica; lo que no es una casualidad” (1965: 15).¹⁵ Por su parte, Erminio G. Neglia recalca que “el italiano del sur es el personaje

¹³ En esta edición se incluyen las dos obras que aquí nos convocan –*La fragua* y *El vértigo*– junto a las siguientes: *Entre el hierro*, *El movimiento continuo*, *Mustafá*, *Hombres de honor*, *Levántate y anda*, *Muñeca*, *El organito*, *Patria nueva*, *Stefano*, *Relojero* y *Amanda* y *Eduardo*. Quedan excluidas de la selección *Babilonia* y *Cremona*, dos de sus piezas que más han interesado a la crítica.

¹⁴ A partir del rescate de Viñas, la vigencia de Discépolo se mantiene hasta la actualidad, tal y como demuestra la constante reposición de sus grotescos en las carteleras nacionales, quedando olvidadas sus escrituras más tempranas.

¹⁵ Luis Ordaz recuerda las palabras de Discépolo, que justifica su escritura de grotescos por “puro tano que es” (1981: 422).

que más se reproduce en el grotesco criollo. [...] El meridional, en la tragedia o en la alegría, reacciona instintivamente exteriorizando sus emociones con gestos y expresiones faciales y cambios repentinos de humor que a hombres de otros medios parecen excesivos” (1975: 9).¹⁶

En las piezas de Discépolo, se corrobora esta preferencia por el personaje del “gringo”, al que coloca sobre el escenario para dramatizar las historias de sus familias, las consecuencias imprevistas de la gesta migratoria y los previsibles enfrentamientos generacionales entre padres “tanos” e hijos argentinos. Se trata de obras que fijan su mirada sobre el entorno inmediato y cuyo afán es dar con una expresión para estos apátridas, liberarlos de sus encuadres convencionales y construir para ellos una impronta teatral menos estereotipada que la que define a muchos de los personajes “tanos” que, desde principios de siglo, abarrotan las tablas porteñas. A diferencia del sainete, el grotesco brinda al inmigrante un vasto campo para el despliegue del conflicto interior: al arrinconarse sobre sí mismo, la marginalidad del protagonista se radicaliza, el lenguaje termina de fracturarse en una jerga casi indiscernible y el patio se vuelve gruta. Son, en la óptica de Viñas, las contradicciones vividas en los años del yrigoyenismo las que enmarcan las escenas discepolianas: “el mito del fracaso del inmigrante y el mito del gaucho eliminado” aparecen superpuestos en los años veinte (1973: 83). La escritura de grotescos se convierte, entonces, en cauce para ahondar en la caída de los mitos fundacionales, entre ellos el que ha convocado a miles de italianos a las orillas platenses para que estos sean impugnados, después, como los responsables de una ciudad masificada y en decadencia, debido al supuesto afán materialista de los recién llegados. Se trata de una dramaturgia nueva que surge contemporáneamente a la constelación de autorías inéditas –las de Fernando Gualtieri, Juan Palazzo, Gustavo Riccio, Roberto Mariani y José Portogalo–, que ensayan desde el arrabal su integración nacional, su paso de “gringos” a argentinos, a través de su incorporación en el campo literario nacional.¹⁷ En *Mustafá* (1921) –con

¹⁶ En su enumeración sobre los caracteres distintivos del grotesco criollo, el primero según Neglia es el rescate del personaje del inmigrante del género saineteril, al que “convierte en protagonista de sus obras más representativas” (1975: 7). Al respecto, añade: “Es el temperamento del italiano la inspiración directa del nuevo género en el Río de la Plata” y recuerda que la oportunidad de registrar esos modos particulares de habla y gesticulación, para algunos autores como Discépolo o Defilippis, “les era proporcionada por sus mismas familias de ascendencia italiana” (8).

¹⁷ En relación a la mencionada constelación de autorías inéditas, Celia de Aldama Ordóñez publicará a principios de 2019 el libro *La escritura de los inmigrantes: formas para una constelación literaria* en la editorial Iberoamericana Vervuert.

que se ingresa ya en el recinto del grotesco–, el personaje de Gaetano, expresa su entusiasmo ante tal “mescolanza”:¹⁸

¿La razza forte no sale de la mescolanza? ¿E dónde se produce la mescolanza? Al conventillo. [...] Perque éste ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, viene la mezcolanza e te sáleno a la calle todo esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero, e asaltante de la madonna. (1969: 258)

Para explicar la emergencia del grotesco, David Viñas apunta en su tesis –tal y como sintetiza su título *Grotesco. Inmigración y fracaso*– a la coyuntura generacional que se da entre 1920 y 1930. El puente que permite el tránsito desde el sainete al grotesco se construye sobre los desvíos del impacto inmigratorio: la dislocación “estancia-chacra-arrabal” que experimenta el extranjero sirve como imagen de una tierra que primero es “prometida” y después “bloqueada” (1973: 29). El grotesco vendría, por tanto, a canalizar la expresión de un doble fracaso: el del mito de la inmigración y el de la concepción de progreso promovida por los planes liberales. Añade Viñas, a propósito de *Babilonia*: “la inmigración se ha venido significando como condicionante de hombres grotescos. El inmigrante, por lo tanto, se ha convertido en grotesco a causa de su trabajo, su avidez de dinero y su fracaso. O, para definirlo, el grotesco es la caricatura de la propuesta liberal” (78). A través de las familias gringas, encerradas en la alteridad de sus jergas de cocoliche, se pone en escena el descalabro de las expectativas del recién llegado; sus sacudidas y atoramientos escénicos delinear las trayectorias en caída de sus protagonistas.

La derrota colectiva que afecta a estos conjuntos familiares es espejo del profundo pesimismo con que Discépolo calibra las obstrucciones de la cuestión nacional –situación sin visos de resolverse armoniosamente, a diferencia de lo propuesto por Florencio Sánchez en *La Gringa* o Payró en *Marco Severi*–. En el teatro de Discépolo, recuerda Viñas, la alternativa dramática siempre coincide con la “convicción ¡aquí, los dos no cabemos!” (115) pues, si bien durante los años de gobierno radical se produce la progresiva integración de los inmigrantes en una incipiente clase media, no deja de advertirse el esencial confinamiento de

¹⁸ En nota preliminar, y a propósito de los turcos, italianos y gallegos que habitan en este pieza, Discépolo afirma: “Ellos, vivos, ayudaron a componer esta patria nuestra maravillosa; todos agrandaron sus posibilidades llegando a sus costas desde todos los países del mundo para hacerla polifacética, diversa” (1969: 247).

muchos de sus miembros. De ahí, quizás, el éxito de esta fórmula teatral ante el nuevo público, aquel perteneciente a uno de los dos grupos en que se divide la sociedad porteña: el de los “plebeyos” frente a los “tradicionalistas que pretenden restaurar los modelos del 80” (32). Según Viñas, ante tal pugna: “el grotesco dice, en fin, lo que el proceso inmigratorio no formula por ser un sufrimiento sin voz” (15).¹⁹ Para Viñas, los narradores y poetas de Boedo no consiguen encontrar la expresión para este drama; con Discépolo, en cambio, “el malestar de una época se ha transformado en palabra”, traduciendo en escena “la sofocada elegía del progreso liberal” (59).

3. *Anarcos, curdas y meretrices*

El acercamiento de la crítica a los personajes discepolianos se ha decantado principalmente por aquellos que figuran en sus piezas mayores. Viñas (1973), Ordaz (1981) y Pellettieri (1996), a propósito de Miguel, Stefano o Cremona, han abundado en su logradísima jerga de cocoliches grotescos, en sus ademanes tragicómicos y en el replegarse de sus vidas siempre frustradas. El análisis que se propone para las siguientes páginas, en cambio, versa sobre los personajes de origen inmigrante que accionan sus primeras tramas teatrales, una serie de tipos que serán desplazados a un segundo plano por los fanticos que protagonizan sus obras maestras en los años veinte. En ese primer estadio de la actividad de Discépolo como dramaturgo se inscriben *La fragua* (1912) y *El vértigo* (1919), dos piezas menores desde el punto de vista literario y sistemáticamente soslayadas por parte de la crítica y de los lectores.²⁰ Ambas, acogidas con moderado entusiasmo por parte del público de la época, han quedado fuera del proceso de revalorización impulsado por la lectura de David Viñas, en la que se rescata la

¹⁹ Según Viñas, “El grotesco resulta la izquierda concreta de Boedo: no solo por la toma de conciencia colectiva a través de la conciencia individual de Armando Discépolo, sino por expresar la más profunda y válida expresión literaria del fracaso de la inmigración propuesto por el liberalismo” (1973 : 134).

²⁰ Una de las pocas excepciones es la de Pellettieri (1987), que dedica el primer volumen de la reedición de las obras del autor al análisis de esta primera etapa de su producción dramática, en concreto a los siguientes títulos: *Entre el hierro, El rincón de los besos, La fragua, El reverso, El vértigo y Mateo*. En los otros dos volúmenes de la misma colección, que incluyen un trabajo de reedición más ambicioso que el de Viñas, se incluyen sus grotescos: *Hombres de honor, Muñeca, Babilonia, Patria Nueva, Stefano* y todas sus obras en colaboración con Rafael de Rosa y Mario Folco: *El viaje aquel, El novio de mamá, Mi mujer me aburre, El guarda 323, El movimiento continuo, La ciencia de la casualidad, Conservatorio “La Armonía” y El chueco Pintos*.

figura de Discépolo como la responsable de un gesto definitorio para la entrada de la modernidad en la escena argentina: el paso de la pintoresca fórmula del sainete a la forma barroca del grotesco criollo.²¹ Basta una lectura superficial de ambas obras dramáticas para identificar en ellas los tanteos de un autor novel que pretende incorporarse dentro del sistema teatral culto inaugurado por Florencio Sánchez en los primeros años del siglo. En esta primera etapa de su producción teatral, enmarcada entre 1910 y 1923, Osvaldo Pellettieri entrevé remanentes del realismo y de la estética naturalista de fin de siglo, hasta el punto de afirmar que los episodios literarios de *La fragua* y *El vértigo* se pueden interpretar “como una reescritura de estas convenciones y de los tópicos fundamentales, especialmente en lo relativo a la temática social” (1987: 34).

Sin embargo, son varias las razones que han motivado la inclusión de estas obras como parte del corpus de esta investigación y tienen que ver con: 1) la posición que ocupa el “tano” en sendas piezas como centro del conflicto dramático que allí tiene lugar; 2) la función reparadora implícita en la osamenta ideológica que rige la representación de estos personajes extranjeros; 3) su dialogar con los estereotipos del italiano dinamitero o borrachín y la gringa prostituta, puestos en circulación desde finales de siglo por las élites dirigentes para criminalizar al extranjero; 4) el alto valor testimonial de las piezas, cuyas tramas mantienen un profundo anclaje en la coyuntura político-social inmediata. El interés de esta indagación por los protagonistas de ambas piezas –todos ellos marcados por su origen italiano– orienta nuestra búsqueda hacia la carga ideológica desplegada por sus cuerpos pre-grotescos y, en consecuencia, hacia las mecánicas de exclusión que se establecen entre el “gringo” y la sociedad argentina durante los años del Centenario. Al tomar tales semblanzas teatrales como ideogramas, se reconocerán los estereotipos frecuentes en la época –el del anarquista agitador, el del inmigrante curda o el de la italiana amancebada– soterrados en un texto que parece perfilar una advertencia acerca del difícil arraigo del inmigrante en suelo argentino. No se puede olvidar que los desembarcos masivos de finales de siglo llevará a que la radicación del extranjero en las ciudades devenga objeto de vigilancia por parte de las clases dirigentes. Estas empiezan a sentir sus espacios de poder contenidos por los recién llegados y cuestionados sus privilegios por

²¹ Según la definición de Viñas : “El grotesco es la interiorización del sainete. También podría decirse que es el barroco del sainete o el sainete dialectizado: el universo de los patios, de los bailongos y del pintoresquismo inmediato y ágil de 1910 se transforma paulatinamente en el mundo sumergido y maniático de Babilonia o Mateo. Es el tránsito del optimismo y del apogeo liberal a la fisura de 1930” (1973: contratapa).

las doctrinas anarquistas y socialistas que llegan desde Europa. Los discursos criminalizantes y las marcas de patologización se asocian, cada vez con más frecuencia, a los sujetos de la inmigración, cuya presencia en el suelo argentino va a ser limitada por nuevas políticas restrictivas que miran, por un lado, a promover su nacionalización –entre ellas, el servicio militar obligatorio (1901), la educación y el voto obligatorio (1912)– y, por otro, a desterrar a los alborotadores del orden social –Ley de Residencia (1902) y Ley de Defensa Social (1910)–.²² En palabras de Juan Suriano, alrededor de 1910 “los sectores dominantes deciden enfrentarse frontalmente al anarquismo, al extranjero, a la cultura de los trabajadores” (1988: 16). El paisaje dibujado por las voces del nacionalismo es el de una Argentina amenazada por la acción disolvente de las multitudes inmigrantes, un contexto en el que la figura del anarquista se corresponde con la de un agente de disgregación especialmente peligroso, pues profana los ideales sagrados de nación y estado en sus arengas internacionalistas. Ante un estado que carece de una nítida demarcación simbólica, en el que no existe un consenso sobre los símbolos patrios, la consigna libertaria “sin dios, sin religión, sin patria” entra en colisión directa con el programa de gobierno centralizado que defienden las élites. Frente al “nuevo mal” que arriba de la mano de italianos y españoles a las costas rioplatenses, el anarquismo, “que se popularizaba inusitadamente entre las clases bajas y amenaza deshacer un orden y un tejido social burgués”, deviene, en palabras de Salessi, el “gran enemigo del Estado Liberal” (1995: 124). Si bien criminalistas como Cornelio Moyano Gacitúa en sus *Notas de filosofía penal* (1894) o higienistas como Francisco de Veyga en *Anarquismo y anarquistas* (1897) habían advertido ya sobre los focos de infección anarquista y sobre su naturaleza “monstruosa” en los años de fin de siglo, el modelo de criminalización adquiere un estatuto legal a través de dos medidas legislativas, la Ley de Residencia en 1902 y la Ley de Defensa Social en 1910.²³

²² Las páginas escritas por Eugenio Cambaceres, Manuel T. Podestá, Antonio Argerich o Francisco A. Sicardi, entre demás nombres, constituyen la evidencia de que la anatematización del inmigrante se produce en los tratados científicos, pero también en el terreno literario, cuyos representantes participan en la demarcación simbólica del cuerpo de la nación, cooperando junto al resto de saberes en la construcción de sus límites defensivos y en la redefinición de su ideal eugenésico. Las “ficciones somáticas” del ochenta –tal y como las denomina Gabriela Nouzeilles (2000)– constituyen un dispositivo más dentro de una amplia red integrada por medidas legislativas, informes policiales y psiquiátricos, tratados criminológicos, crónicas y folletines.

²³ La Ley de Residencia decreta la posibilidad de expulsar a todo extranjero “que haya sido condenado o sea perseguido por los tribunales nacionales o extranjeros” (Art. 1º) o cuya conducta “pueda comprometer la seguridad nacional, turbar el orden público o la tranquilidad social” (Art. 2º). La Ley de Defensa Social supone un nuevo respaldo legal a las teorías que equiparan ideología

A propósito de las mujeres inmigrantes, la proliferación de burdeles, cabarets y lupanares desata las alarmas de las élites conservadoras, que achacan la decadencia moral que de ellos rezuma a la indeseada y numerosa inmigración femenina. Médicos, criminólogos, psiquiatras e higienistas dibujan los prostíbulos como espacios de alienación y enfermedad y ven en las prostitutas la encarnación del peligro degenerativo que amenaza a la nueva raza argentina por su poder de fecundación. En palabras de Francisco de Veyga –autor de otro de los textos paradigmáticos del positivismo argentino en que la doctrina política anarquista queda vinculada con el mundo del crimen, *Anarquismo y anarquistas* (1897)–, “lunfardos, meretrices, asaltantes, [...] monomaníacos de orden diverso, [...], toxicómanos de todo género, invertidos sexuales, [...] la infinidad de neurópatas, de decaídos, de seniles, de vagabundos, errantes o sedentarios” constituyen un “orden mórbido” a esterilizar en favor del porvenir nacional (1938: 14). En la perspectiva quirúrgica de Veyga, la miseria y la desigualdad social constituyen los detonantes de la degeneración moral y política pues, a la caterva habitual de locos, tarados y maleantes, se suma otra forma de degeneración, el radicalismo político de los sujetos libertarios. Anarquismo, prostitución y crimen quedan entonces alineados en un horizonte de barbarie, sobre el que urge intervenir con operaciones contundentes de reforma social. Ante tales invasiones, Veyga –citado aquí por Salessi– propone practicar la extirpación directamente en el cuerpo de la nación:

Atacando de lleno el foco de infección moral de donde brotan esos gérmenes virulentos, se destruirá la parte temible que está destinada a producir los crímenes políticos. Porque el crimen anarquista, hay que decirlo de una vez por todas, no es sino una forma de delincuencia vulgar. (1995: 126)

Frente a tal panorama hostil para el inmigrante, el anclaje de estos tipos marginales en la primera fila del elenco dramático de las piezas de Discépolo desvela el interés del autor por los conflictos de integración que atañen a las clases inmigrantes, a la par que define su postura ante los sectores políticos enfrentados. Con las palabras que David Viñas escribe a propósito de las obras que aquí se inquieran, damos paso a nuestra reflexión:

anarquista y enfermedad. En relación a la misma, Suriano recuerda que prevé para los anarquistas “un régimen de penalidades tan severo como el de los extranjeros, que contempla el destierro en Isla de los Estados y la pérdida de los Derechos Políticos (1988: 19).

En *La fragua* por primera vez –tangencialmente pero con precisión– se designa a esa suma de datos embrionarios como “grotesco, amargamente grotesco”. El fracaso de la huelga en tanto “doblega” a “ese tipo firme, altivo, poderoso” surge como motivación inmediata en el condicionamiento y en la aparición del “borrachito”. [...] En *El vértigo* el antiguo borrachito, el marginal derrotado se llama Silvestre [...]. El marginal ya no se realiza en lo tangencial dramático; diría, se despegas de la escenografía, se contempla a sí mismo, comenta sus actitudes y su inoperancia y se dispone a vivir sobrellevando su miseria y se adelanta hacia el proscenio. El borrachito del coro, pues se va desprendiendo, “desatando” en dirección a la zona protagónica. De corenta se transforma en vocero. (47–48)

3.1. Lorenzo y Santa

Los protagonistas de *La fragua* (1912) –los miembros de una familia gringa afincada en Buenos Aires– constituyen la primera prueba de que la presencia del inmigrante italiano en el teatro de Armando Discépolo no queda circunscrita a sus grotescos: los hermanos Santa y Lorenzo, y el hijo de este, Avvenire, conforman el primer grupo familiar de origen extranjero en una pieza del autor. La obra, ambientada en Buenos Aires en la “época presente” –según precisa la acotación–, se estrena en un momento crucial para la política argentina; si por un lado, la capital rememora con entusiasmo los festejos de su Centenario, por otro, parte de la población celebra en 1912 la aprobación de la Ley Roque Sáenz Peña, que decreta el sufragio secreto y obligatorio y que, pocos años después, llevará al poder al jefe del radicalismo, Hipólito Yrigoyen. Discépolo, al igual que otros dramaturgos y saineteros de su época, asiste al desmoronamiento del sistema oligárquico, horadado en distintos flancos por las ideas revolucionarias que, desde finales de siglo, se propagan entre las clases obreras y abarrotan los circuitos intelectuales de la bohemia porteña.²⁴ Por tanto, no sorprende que la marca del discurso libertario aparezca adherida a esta pieza del primer teatro discépoliano, cuyo autor seguramente haya asistido a las representaciones del teatro anarcoide

²⁴ Cabe recordar la sucesión de continuas luchas obreras y la intensa actividad gremial desplegada a lo largo de toda la década del Centenario. He aquí la instantánea del momento histórico de Alain Rouquié: “La agitación anarquista crece. Sangrientos atentados empañan la euforia que acompaña la preparación de las fiestas del Centenario. Huelgas cada vez más frecuentes y seguidas marcan, de 1907 a 1911, el ascenso de un movimiento obrero organizado y combativo. La brutalidad de la represión enrarece aún más el clima social ya pesado” (1981: 65).

en auge en aquellos años,²⁵ haya leído las páginas del *Martín Fierro* (1904–1905) y, sobre todo, haya registrado en su entorno inmediato las consecuencias provocadas por las Leyes de Residencia y de Defensa Social sobre las familias de la inmigración. Nora Mazziotti, que sostiene la existencia de algunos puntos de contacto entre *La fragua* y dos obras de Ghirardo, *Alma gaucha* (1906) y *La columna del fuego* (1913), considera que la pieza de Discépolo pertenece también a la modalidad del drama anarquista, por construirse “en base a esta ideología”.²⁶ *La fragua*, “una de las primeras sobre el sindicalismo argentino” (Pellettieri, 1987: 245), dramatiza un episodio de huelga y, a raíz de la incorporación de tal referente social, se produce la acogida en la misma de algunas máximas del credo libertario. El texto, integrado por Viñas en la estirpe del de *Marco Severi* (1973), deja entrever además una concepción didáctica de la práctica teatral cuya finalidad, netamente proselitista, es la de despertar el compromiso entre sus espectadores.

Los espacios en que transcurre la acción son dos, según una división que parece reproducir el enfrentamiento que atañe a los personajes que en ella intervienen. En el primer y tercer acto, la acotación describe un mismo lugar –“una casita de arrabal, pobre pero bien cuidada” (1987: 185) –, mientras que en el intermedio la acción se desplaza a “un lujoso despacho” (207). La dicotomía espacial participa en la caracterización de los dos grupos de patronos y obreros, antagonistas en un episodio de protesta abocada al fracaso.²⁷ Lorenzo y Santa, dos hermanos de origen italiano, conforman la pareja que sostiene la acción dramática: él actúa como líder de los ideales de justicia social y como portavoz de los trabajadores de

²⁵ Juan Suriano recuerda que en la Argentina de comienzos de siglo, el anarquismo se constituye como un “movimiento político-cultural” que pone las bases para la formación de una cultura local de izquierdas (2001: 26). En ese contexto, se producen estrenos memorables como el de *Primo Maggio* (1892) y *Senza Patria* (1902) de Pietro Gori, *Alma gaucha* (1906) de Alberto Ghirardo, *¡Ladrones!* (1897) y *El desalojo* (1906) de Florencio Sánchez, además de aquellos promovidos por los distintos grupos filodramáticos creados con el propósito de difundir los principios libertarios. Para un cuadro detallado de las características del teatro anarquista en Buenos Aires, véanse Golluscio de Montoya (1996) y Ansolabehere (2011).

²⁶ Se trata de una ideología que, añade Mazziotti, “tanta gravitación tuviera en la conformación política de los sectores obreros durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX” (1989: 65). Si bien no concierne a esta investigación estipular si *La fragua* constituye un drama libertario, se quiere subrayar aquí la incorporación a la misma de un evidente discurso de matriz anarquista, determinada seguramente por la plena actividad de los círculos ácratas de aquellos años.

²⁷ En los años posteriores al Centenario, los episodios de huelga se hacen cada vez más frecuentes hasta culminar en los sucesos de la Semana Trágica en 1919. La huelga funciona como *leitmotiv* de un gran número de sainetes que hacen de la protesta sindical un motivo dramático recurrente. Algunos títulos son *La fábrica* (1908) de Tito Livio Foppa, *Cuervos caseros* de Luis Pascarella (1915), *Barracas* de Carlos Mauricio Pacheco (1918) y *La ciudad incrédula* (1919) de Roberto Cayol.

la fábrica, mientras que ella desempeña un papel secundario como la amancebada de Gustavo, el hijo del patrón. En el trasfondo de la pieza se advierte el mismo peligro que se cernía sobre el personaje creado por su contemporáneo Roberto J. Payró y conocido en las tablas argentinas por el nombre de Marco Severi: la reciente legislación argentina, según la cual se “podrá ordenar la expulsión de todo extranjero cuya conducta pueda comprometer la seguridad nacional, turbar el orden público o la tranquilidad social” (Cané, 1899: 3). Santa, que advierte a su hermano del peligro de destierro con una frase lapidaria –“No eres de esta tierra y la Ley es dura con el extranjero”–, termina por ceder a los requiebros de Gustavo, su pretendiente. Como moneda de cambio, le ruega a este: “Sé bueno con Lorenzo y seré tu compañera” (1987: 219). Las prevenciones de su hermana no salvan a Lorenzo del exilio, del que logra regresar furtivamente para encontrarse con un panorama desolador: su esposa Carlota arrejuntada con el capataz de la fábrica y su hermana convertida en la concubina de Gustavo. El clímax dramático se alcanza con la pregunta de Lorenzo: “Pero entonces, ¿está podrido todo?” (242). Acto seguido, el protagonista huye con su hijo, *Avvenire*, y cae el telón. La trama corrobora así una de las observaciones apuntadas por Luis Ordaz: el desencuentro sentimental constituye “una de las constantes del teatro no grotesco de Discépolo” (1981: 417). Los enredos amorosos permiten, en este caso, el discurrir de una acción que se encuentra paralizada por la huelga, episodio que viene a reproducir en escena dos aspectos particularmente conflictivos de la realidad del momento: las luchas sociales y las consiguientes medidas de represión.

La pareja de “gringos” compuesta por los hermanos Lorenzo y Santa, situados en el centro del conflicto dramático, descansa sobre una sólida armazón ideológica; de este modo es posible relevar aquí, al igual que en los textos de Payró y Pacheco, una correspondencia directa entre cuerpo teatral e ideograma. Quizás el espesor político que atañe a sus figuras explique el predominio de la dimensión discursiva sobre la acción en el interior del texto: tanto Lorenzo como Santa se sirven de largos parlamentos para exponer y participar en el conflicto en marcha.²⁸ En las razones expuestas por Santa para justificar su amancebamiento, asoma uno de los estereotipos más frecuentes y de mayor desprestigio para la mujer extranjera: el de prostituta.²⁹ Santa, nombre parlante con el que Discépolo

²⁸ Pellettieri (1987) emparenta este teatro de la palabra con la poética realista-naturalista de Florencio Sánchez, con los modelos melodramáticos del romanticismo y con el teatro anarquista argentino.

²⁹ En su reconstrucción de la época, y a propósito de la vinculación de la figura de la extranjera y la prostituta, Gustavo Varela escribe: “El libertinaje sexual enferma, corroe los cimientos de la familia.

caracteriza positivamente a la gringa, es una de las primeras mujeres del teatro argentino que expone sin intermediarios la vulnerabilidad de su condición de mujer en tierra extranjera. Es preciso destacar aquí que, frente al proliferar de nexos inmigración = prostitución en el paisaje de fondo de las narrativas naturalistas, *La fragua* constituye un caso de excepción por su complejidad al situar al espectador de la época ante mujer honesta arrastrada al amancebamiento por las condiciones que le impone el medio. Sin embargo, el foco discepoliano se aparta tanto del tipo genérico propuesto por el sainete como del patrón criminalizante de la novela naturalista para complejizar tal correspondencia. Gracias a la componente especulativa que recorre *La fragua*, la gringa encuentra varias ocasiones para tomar la palabra:

La romántica de antes quiere disfrutar. Como ya no hay amor, me contrato... me vendo. [...] ¡Oh, Lorenzo! ¡Dónde nos ha arrastrado el amor! A vos al desamparo de la calle, a mí a la mentira de la seda. [...] ¿Temer?... ¿Y qué vamos a temer ahora? ¿Qué nos han dejado para perder? (1987: 218)

No obstante la autonomía textual del personaje femenino, este queda aún supeitado al personaje masculino de Lorenzo, vector central del *dramatis personae* y a cuyo alrededor se organiza el resto del elenco. Este cumple la función didáctica –interpretada por Pellettieri como una “marca del anarquismo romántico” (43)– propia del personaje-embrague, aquel que debía mostrar al público “cómo debía ser la realidad” (43).³⁰ Lorenzo es, según Pellettieri, el personaje que acarrea las marcas de la presencia del autor en el texto: un “personaje-idea” o “personaje-entelequia” que expone “sus ideas anarco-socialistas a través de un mensaje humanitario basado en los valores del corazón” (1987: 244). El primer rasgo que lo caracteriza como personaje de origen humilde es su nombre parlante: Ferrari procede del italiano “ferro”, un apelativo en perfecta concordancia con el escenario de fondo de toda la pieza. El espectador se encuentra ante un personaje que es proletario, inmigrante y, para completar el arquetipo, dirigente anarquista: en la fábrica, es reconocido por sus dotes como orador y él mismo se sitúa entre los organizadores de la huelga. Sin embargo, al contrario de lo que se esperaría ante un huelguista inmigrante de ideología libertaria –según el horizonte ideológico impuesto por las clases oligarcas–, no existen indicios de comportamientos

Hasta los hombres bien pueden caer tentados por el demonio que, con acento polaco, francés o italiano, se viste con medias de red y anda por las calles en enaguas” (2005: 37).

³⁰ Las cursivas son del autor.

violentos en su tarea sindical. Su bonhomía es referida también por Santa, que recuerda la fama del hermano en su patria lejana, a través de las palabras de sus antiguos vecinos: “Ferrari es el corazón más grande de toda la comarca” (191). Además, ante las tentaciones que siente Santa por reproducir el odio de clase arraigado entre los sectores populares, Lorenzo la exhorta a “amar sobre todas las cosas” (193).

Así, Discépolo coloca sobre el escenario a un anarcosindicalista de origen italiano que hace de sus proclamas libertarias un alegato humanista, redentor y pacífico: “el corazón siempre es bueno, hay que obrar. ¡Hay que cambiar la sociedad!” (193), repite Lorenzo en distintas ocasiones. La nobleza de su figura es tal que despierta la admiración de sus oponentes: por un lado, el capataz Santiago confiesa advierte que “Ferrari es bueno pero: él o yo” (208); por otro, el patrón Gustavo lo interpela: “Usted es un hombre culto y razona determinando sus pasiones” (226). A la templanza de Lorenzo sirven de contrapunto las arengas violentas del criollo Federico, su compañero de lucha, movido más por el odio al patrón que por el anhelo de justicia social. Tal contraposición temperamental entre héroe extranjero y ayudante argentino se evidencia en la reunión que ambos mantienen con los dueños de la fábrica, a los que Federico increpa mientras que Lorenzo insta a conversar “amistosamente, fraternalmente” (211):

Si les estoy repitiendo, y es la pura amarga verdad, se lo aseguro, que el obrero vive mal... ¡mal! Si con dinero es muy fácil ser económico. Tan fácil que ya resulta vicio y atrofia. Nosotros sabemos ahorrar hasta las necesidades más urgentes, hasta las alegrías más simples, menos costosas, más propias y a las que todo hombre tiene derecho. Ahorramos hasta los dolores para no perder las fuerzas y con ellas el pan; ahorramos hasta el pan que nunca alcanza, ahorro, ¿pero qué quieren que ahorremos más? [...] Don Gustavo... usted es un hombre joven y debe meditar sobre estos problemas. (226–227)

Con esta pieza, y a través del ideologema de Lorenzo, Discépolo cuestiona uno de los paradigmas de peligrosidad más frecuentes en la época, el del agitador extranjero. La obra desplaza su atención del enfrentamiento inmigrante-criollo, propiciada por la élite, hacia el auténtico vórtice del conflicto: aquel que se instaura entre obrero y patrón durante los años del desarrollo industrial de la nación. La idealización de Lorenzo así como su estrepitoso fracaso alcanzan su culminación en el desenlace de la obra, tal y como refieren las palabras de Santa: “Está todo podrido. Hace cuatro años que vivís sobre lo falso, pregonando lo verdadero” (242). La huelga pierde apoyos y se disuelve, el desmoronamiento se extiende al

núcleo familiar y Lorenzo queda sitiado y solo: ante la amenaza de repatriación, el concubinato de su hermana y el adulterio de su esposa Carlota, la única opción para el protagonista es la huida junto a Avvenire, su hijo y el símbolo de un porvenir esperanzado.

3.2. Los Corsari contra los Florio

Según Viñas, el carácter grotesco de Silvestre, uno de los “gringos” que *El vértigo* (1919) coloca en escena, “se comprueba en lo gestual subrayado en las acotaciones” (47). En estas, los aspavientos del personaje quedan dibujados con particular énfasis: Silvestre paladeando el vino ruidosamente, Silvestre golpeando con su puño la mesa, Silvestre espantando una mosca que lo fastidia con un chasquido de la lengua. Si bien este drama, estrenado pocos meses después de la violenta represión de la Semana Trágica contra los huelguistas, colinda desde un punto de vista cronológico con las obras grotescas de la siguiente década, los rasgos distintivos de sus personajes y el desarrollo de la trama lo acotan en el primer estadio de la escritura discepoliana.³¹ Entre sus referentes más directos sigue predominando la variante teatral culta representada por Florencio Sánchez y su disposición preserva las convenciones fijadas por las directrices realistas y naturalistas en auge a finales del siglo anterior. Con esta obra, se cierra un ciclo en la dramaturgia discepoliana pues se trata, según Viñas, de la última vez que esta acoge “la larga elocuencia” propia de las narrativas finiseculares y reproduce escenas de “obreros en huelga con entonación fabril” (40). A partir de *El vértigo*, los elementos dramáticos escogidos por el autor van a experimentar un repliegue y un drástico adelgazamiento: “después de eso, la presencia plural del proletariado se irá disolviendo, la estertórea dramaticidad de lo huelguístico también [...]. Es ahí donde lo coral es reemplazado por la lírica del cuchicheo” (41).

A pesar de su clasificación como obra menor, cuya trama sentimental tiene en su centro un amor no correspondido, *El vértigo* cobra especial valor a ojos de esta investigación por hacer del espacio escénico un lugar de anclaje para un grupo de inmigrantes de origen italiano que sufren la experiencia de la pobreza y la marginación. La acción se instala en un taller de orfebrería en el que trabajan los Florio, una familia de joyeros recientemente arribados de Italia gracias a la ayuda de otro “tano”, Rómulo Corsari, enamorado de Marisa, hija de

³¹ El personaje de Silvestre constituye el único indicio de un movimiento de transición hacia el código teatral moderno del grotesco.

Doña Ángela Florio. La acotación primera sitúa a los personajes –los hermanos Miguel y Marisa, Silvestre, primo de los dos anteriores, y Rómulo, pretendiente de la joven– alrededor de una mesa en que se tallan y lustran piedras preciosas. Un foco de luz alumbra las herramientas para el engarce y el cincelado, situando al espectador en un tiempo presente durante la primavera en Buenos Aires.

Una primera lectura basta para identificar en esta pieza todas las características que Osvaldo Pellettieri (1987) señala como definitorias de la temprana escritura teatral de Discépolo: el desencuentro sentimental, el registro de la realidad nacional inmediata, el ensayo del personaje derrotado y la inclusión del personaje-embrague, aquel responsable de custodiar el mensaje didáctico. A pesar de la endeble articulación dramática que sostiene la pieza, esta nos interesa por el interés que muestra el autor por el espacio del arrabal, ocupado, en buena medida, por actores sociales de reciente arraigo en suelo argentino. También en este caso la intriga dramática principal es detentada por un conjunto de “gringos” que, al subir a las tablas, interpretan un papel familiar para las clases medias porteñas que asisten a las representaciones.³² La escritura se trenza nuevamente con la experiencia directa del inmigrante, iluminando su desencanto y decadencia: afloran aquí el contraste entre la evocación del pasado italiano y el presente americano, la tensión generacional en el seno de las familias emigradas, las trabas de la integración y las rivalidades entre grupos de compatriotas. Si bien la caracterización de sus personajes queda lejos de la del cocoliche grotesco y su encorsetamiento verbal acarrea un encorsetamiento temperamental, los protagonistas de *El vértigo* trasladan al escenario la denuncia de las limitaciones del proyecto inmigratorio, según las cuales las promesas del *fare l'America* pocas veces se cumplen.³³

En este caso, el personaje que merece toda la atención de nuestro análisis es Silvestre, puesto que en él se reconocen algunos de los estereotipos con que las élites, a partir de finales del XIX, empiezan a denigrar a los recién llegados. Alcohólico y avaricia constituyen dos de los estigmas más frecuentes con los que los higienistas, criminólogos, ensayistas y literatos formulan imágenes negativas del recién llegado.³⁴ Por lo que se refiere a Silvestre, sus primeras intervenciones

³² Pellettieri recuerda el límite ideológico de Discépolo en su primera etapa: la escritura de un teatro “de y para clases medias”, ese que “el sistema le había mostrado siempre como válido estética y éticamente” (1987: 36).

³³ Prueba de ello, son las exclamaciones de Rómulo: “¡Me vine a América para hacerme rico, por ella! [...] Yo soy pobre, no he podido hacer la América” (1987: 296).

³⁴ Al respecto, conviene detenerse en las palabras de Partenio: “El mismo entramado de prácticas discursivas y extra-discursivas que constituyó la figura del sujeto anarquista como “peligroso” permitió extender sus dispositivos de control sobre el resto de la población, con especial atención

lo describen como un personaje enamorado –irrumpe en escena con la cantinela “L'amore è un dardo” (265)– y profundamente nostálgico –“¡Ah, mi tierra!” (265), suspirará en varias ocasiones–. Discépolo presenta ante sus espectadores la silueta afable de un “tano” que, a pesar de su naturaleza distraída y su afición al vino, destaca por una serie de aspectos que lo vuelven entrañable. Este personaje solitario, sin padres o hermanos en Italia y en América, a pesar de desempeñar un papel aparentemente secundario dentro de la trama, es aquel que detenta los parlamentos más extensos en el interior de la misma. Entre ellos, conviene resaltar las advertencias que el inmigrante dirige a la joven criolla Isabel sobre los peligros de su afección materialista. A propósito de las joyas que va engarzando con ademanes torpes, le dice:

Estos brillos que te gustan tanto son fuegos fatuos de un abismo en el que caen los ambiciosos, presas del vértigo, enceguecidos. Por estos fulgores mienten y trafican, se odian y se matan entre sí los hombres; y las mujeres, además, por ellos dan todo, hasta lo mejor que tienen y que jamás recuperan. (1987: 284)

Tales advertencias del italiano a la criolla contravienen un estereotipo de gran divulgación en la época, aquel que denigra al extranjero como un buscador de fortunas, un “inmigrante golondrina” que llega a América no para establecerse, sino movido por el afán de enriquecimiento. El supuesto materialismo de los inmigrantes, su enjuiciamiento en tanto que sujetos de naturaleza avariciosa y violenta, encontró sus primeras formulaciones literarias en la década del ochenta a través de la pluma de Julián Martel, Eugenio Cambaceres, Eduardo Gutiérrez y Antonio Argerich.³⁵ En este caso, y a propósito de Silvestre, el manejo que hace

a los movimientos de los sectores populares. A través de una grilla clasificatoria, los discursos del campo médico-legal fueron construyendo distintas expresiones de la patología: la vagancia, la prostitución, el alcoholismo, la homosexualidad, la “inversión sexual”, la locura, la delincuencia, el anarquismo, entre otros” (2009: 149).

³⁵ En sus novelas se reitera el estereotipo del inmigrante codicioso, arribista y falsificador que será perfilada por las voces del primer nacionalismo argentino en la década del Centenario. Por su parte, recuerda Rusich, Argerich escribe: “En mi obra me opongo franca y decididamente a la inmigración inferior europea, que reputo desastrosa para los destinos a que legítimamente puede y debe aspirar la República Argentina” (1974: 86). Por lo que respecta a la narrativa naturalista de Eugenio Cambaceres, señala Rusich, “la categoría étnica rotulada para el italiano, significa no solo pertenencia a una nacionalidad, sino sobre todo, avaricia, ignorancia, atraso y brutalidad” (1974: 1907). Asimismo, Eduardo Gutiérrez presenta al “gringo” Carlo Lanza como un depredador sin escrúpulos, cuyo “hacer las Américas” significa una oportunidad excepcional para estafar a sus compatriotas, tras asumir una identidad falsa; para Martel, el inmigrante es el principal responsable

Discípulo del consabido estereotipo permite al “gringo” liberarse de su tipificación y reapropiarse de una serie de rasgos obsoletos; si el personaje grotesco encarna al italiano alienado, *La fragua* y *El vértigo* llevan a las tablas a un tipo teatral pre-grotesco en el que perviven aún los valores de virtud y progreso compartidos por los inmigrantes de primera generación. A diferencia de los personajes de Stefano o Mateo, seres retraídos y ensimismados en sus monólogos, Lorenzo y Silvestre desempeñan un decisivo papel civil dentro de su nueva comunidad trasatlántica: al dirigirse a sus miembros con vehementes parlamentos de regeneración moral, sus siluetas se elevan ante los espectadores de la época como las portadoras de un modelo ejemplarizante.

4. *Cae el telón*

Del seguimiento de los inmigrantes italianos que pueblan estas primeras obras discepolianas se infiere que, en ambos casos, la puesta en escena de sus conflictos se sostiene sobre un entramado discursivo de singular densidad. El espesor ideológico que distingue la caracterización de estos “tanos” responde a la intención del dramaturgo argentino de refutar, a través de sus personajes, los estereotipos discriminatorios que la clase dirigente de la Argentina del Centenario se encarga de imponer a los recién llegados. Desde las tablas, Discípulo participa en un linaje de escrituras junto a otros hombres de teatro como Roberto J. Payró o Carlos Mauricio Pacheco, que buscan neutralizar las prácticas discursivas que, en las últimas décadas y desde múltiples escenarios, han forjado un modelo excluyente de nación basado en la contraposición del neocriollo mestizo del litoral frente al gaucho “genuinamente” argentino del interior. El anclaje de Lorenzo y Silvestre en este contexto de redefinición nacional permite su lectura como cuerpos ideológicos puesto que ambos incorporan un sistema de valores que se declina a favor del inmigrante, contrarrestando el clasismo y la xenofobia promovidos por las élites culturales a partir de la crisis de 1890. Podríamos afirmar, por tanto, que estos personajes son los responsables de inaugurar en el imaginario teatral de la época un espacio de disensión, en cuyo seno se impugna la representación del “gringo” como *homo criminalis* propia de la novela naturalista decimonónica y respaldada, en los años de entresiglos, por conspicuos representantes de la cultura científica.

de desquiciar y transformar la estructura económica de la nación tal y como declara en las páginas de su novela: “son los culpables de todos los males [...], parásitos de nuestra riqueza” (196?: 122).

Otro aspecto que se desprende de la puesta en común de estas escrituras dramáticas tiene que ver con los procedimientos con los que se despliega la perspectiva en defensa del inmigrante italiano. En todas ellas, la construcción de la figura del “gringo” se sustenta sobre moldes ideológicos en colisión, reconciliando perspectivas planteadas como antagónicas por el paisaje político de la década. Si en los años del Centenario, la oligarquía criolla identificaba en el anarquismo y en la inmigración los óbices principales para el proyecto de modernización nacional, las piezas aquí rescatadas trastocan el discurso de la clase dirigente. La fusión que se da en ambos personajes entre ejemplaridad moral y credo libertario conlleva la resemantización del consabido estereotipo: este, al matizarse, deshace la tradicional correspondencia anarquista = dinamitero/inmigrante = prostituta y cobra una nueva valencia simbólica. Con esta serie de representaciones, en que la construcción del ideograma se basa en una insólita combinatoria de estereotipos, se problematiza la supuesta naturaleza tarada del extranjero a la par que se dejan entrever las ventajas que supone, para el progreso de la nación, su correcta integración en la nueva patria. Lo novedoso de estos personajes radica, entonces, en el cruce de discursividades que en ellos se produce, convirtiendo sus cuerpos teatrales en lugar de arraigo para las polémicas y los discursos en pugna fuera de las tablas.

Bibliografía

- Aisemberg, A. & M. de los Ángeles Sanz (1999): ‘La antinomia inmigrante/criollo en el teatro de tesis social’. In: O. Pellettieri (ed.) *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna. 51–66.
- Amores Blanco de Pagella, A. (1965): *Nuevos temas en el teatro argentino: la influencia europea*. Buenos Aires: Huemul.
- Ansolabehere, P. (2011): *Literatura y anarquismo en Argentina (1879–1919)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cané, M. (1899): *Expulsión de extranjeros. Apuntes*. Buenos Aires: Sarrailh.
- Clementi, H. (1984): *El miedo a la inmigración*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- De Aldama Ordóñez, C. (2014): ‘Entre burlas y veras: lo sobrenatural como máscara del cocoliche argentino’. In: B. Greco & L. Pache (eds.) *Sobrenatural, fantástico y Metarreal. La perspectiva de América Latina*. España: Biblioteca Nueva. 131–138.
- De Veyga, F. (1938): *Degeneración y degenerados. Miseria, vicio y delito*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Discépolo, A. (1967): *Obras escogidas*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Gacitúa Moyano, C. (1894): *Notas de filosofía penal. Sobre el anarquismo*. Córdoba: La Patria.
- Gacitúa Moyano, C. (1905): *La delincuencia argentina ante algunas cifras y teorías*. Córdoba: F. Domenici.

- Galasso, N. (1967): *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Galasso, N. (1986): *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Argentina: Ediciones del pensamiento nacional.
- Galasso, N. (2004): *Fratelanza. Enrique Santos Discépolo. El reverso de una biografía*. Buenos Aires: Colihue.
- Kaiser-Lenoir, C. (1977): *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las América.
- Giordano, C. (1981): 'Boedo y el tema social'. In: *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de Vanguardia*. Tomo IV. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 57-70.
- Golluscio de Montoya, E. (1996): *Teatro y Folletines libertarios rioplatenses (1895-1910). Estudio y antología*. Ottawa: GIROL Books.
- Martel, J. (196?): *La bolsa*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- Mazziotti, N. (1989): Ideología libertaria en escenarios rioplatenses. *Espacio de Crítica de Investigación Teatral* 5: 65-71.
- Mertens, F. (1948): *Confidencias de un hombre de teatro (Medio siglo de vida escénica)*. Buenos Aires: Nos.
- Monner Sans, J. M. (1954): *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Columba.
- Neglia, Erminio G. (1975): *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*. Bogotá: Librería Stella.
- Neglia, Erminio G. (1970): *Pirandello y la dramática rioplatense*. Firenze: Editore Valmartina.
- Nouzeilles, G. (2000): *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Ordaz, L. (1981): 'Armando Discépolo o el "grotesco criollo"'. In: *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 409-432.
- Ordaz, L. (1965): *Breve historia del teatro argentino. El grotesco criollo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Partenio, F. (2008-2009): 'Románticos, fanáticos y peligrosos. La intervención estatal frente a la movilización obrera y el anarquismo en Buenos Aires, 1900-1910'. *Travesía* 10: 121-150.
- Pellettieri, O. (2002): *Historia del teatro argentino: la emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (1987): *Obra dramática de Osvaldo Discépolo. Volumen I*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pellettieri, O. (1989): *Obra dramática de Armando Discépolo. Volumen II*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pellettieri, O. (1996): *Obra dramática de Osvaldo Discépolo. Volumen III*. Buenos Aires: Galerna.
- Rouquié, A. (1981): *Poder militar y sociedad política en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Rusich, L. (1974): *El inmigrante italiano en la novela argentina del 80*. Madrid: Playor.
- Sáitza, S. (2000): 'Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral'. In: O. Pellettieri (ed.) *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna. 111-125.
- Salessi, J. (1995): *Médicos, maricas y maleantes. Higiene, criminología, homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Suriano, J. (2001): *Anarquistas. Cultura y política en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.

- Suriano, J. (1988): *Trabajadores, anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la Ley de Defensa Social (1902-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Talice, R. (1986): *Armando Discépolo*. Buenos Aires: A-Z Editora.
- Varela, G. (2005): *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.
- Viñas, D. (1973): *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

LA CONCEZIONE DELL'EROE NEL *RINALDO* DI TORQUATO TASSO

IRENA PROSENC

Università di Lubiana

irena.prosenc@ff.uni-lj.si

Nella breve premessa al *Rinaldo*, Tasso descrive il proprio poema come un “parto d’un giovinetto”¹ Alla conclusione della sua stesura l’autore aveva, infatti, compiuto appena diciotto anni (“la mia età [...] non ancora a XIX anni arriva”²). Si presume che il poema fosse scritto fra il 1561 e il 1562,³ “ne lo spazio di dieci mesi”,⁴ come precisa l’autore; la sua prima edizione risale al 1562.

Nelle ottave finali, Tasso ritorna ancora una volta al topos della modestia e sembra quasi scusarsi di aver scritto l’opera: “scherzando, io risonar già fea / di Rinaldo gli ardori e i dolci affanni” (XII 90). Sia nella premessa che nella parte conclusiva del poema l’autore si propone, inoltre, di continuare la sua attività poetica ispirato da “più degna Musa” (XII 91). Riferendosi a se stesso in terza persona, promette: “se vedrà che questa sua prima fatica grata vi sia, s’affaticherà di darvi un giorno cosa più degna di venire ne le vostre mani, e ch’è lui loda maggior possa recare”⁵

Naturalmente, *Rinaldo* è lontano dall’essere un mero risultato di uno scherzo giovanile. Tutt’al contrario, vi sono degli indizi che suggeriscono che il giovane autore assuma una posizione di ambizione e serietà verso la propria opera. Nella premessa sono ben riconoscibili i segni di una tendenza verso l’autoriflessione teorica che, in seguito, si rivelerà caratteristica dell’attività letteraria di Tasso. L’autore avverte i suoi “benignissimi” e “gentilissimi” lettori che *Rinaldo* è finalizzato

¹ T. Tasso: ‘Ai lettori’, 59, in: Id.: *Rinaldo*, M. Navone (ed.), Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2012: 45–48, p. 46. Tutte le citazioni dal poema contenute nel presente articolo sono tratte da questa edizione. L’autrice riconosce il sostegno finanziario dell’Agenzia Slovena per la Ricerca (Finanziamento delle Attività Base di Ricerca n. P6-0239) nella stesura dell’articolo.

² *Ibid.*: 10: 46.

³ Cf. M. Navone: ‘Introduzione’, in: T. Tasso: *Rinaldo*, *op.cit.*: 1–34, p. 6, e M. Sherberg: ‘Introduzione’, in: T. Tasso: *Rinaldo*, M. Sherberg (ed.), Ravenna: Longo, 1990: 9–36, p. 10.

⁴ T. Tasso: ‘Ai lettori’, *op.cit.*: 33: 46.

⁵ *Ibid.*: 59–62: 46.

al loro diletto; pertanto, si limita a rispettare quei precetti aristotelici che non contrastano con tale scopo, precisando: “non [...] mi vedrete astretto a le più severe leggi d’Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que’ poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente que’ precetti di lui ho seguito i quali a voi non tolgono il diletto”.⁶

Riferendosi al dibattito teorico sul poema eroico, Tasso accenna, inoltre, alla questione dell’equilibrio tra il principio aristotelico dell’unità e la varietà come componente indispensabile del poema cavalleresco. Del resto, è un problema che egli discuterà ampiamente nei *Discorsi dell’arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico*⁷ nonché nelle *lettere poetiche*.⁸ L’autore ammette di non essersi attenuto rigorosamente al principio dell’unità: sebbene si fosse “affaticato [...] in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata”,⁹ ha interpretato l’unità come la narrazione di numerose avventure concentrate su un unico protagonista. Del resto, Tasso non ha seguito fedelmente neanche l’esempio dell’*Orlando furioso*, soprattutto per quanto riguarda gli esordi dei singoli canti. Perciò si difende in anticipo dalle eventuali critiche provenienti dall’una o dall’altra parte, augurandosi che le sue scritture “né da’ severi filosofi seguaci d’Aristotile, c’hanno innanzi gl’occhi il perfetto esempio di Virgilio e d’Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggiono i costumi d’oggi, né da i troppo affezionati de l’Ariosto fossero giudicate”.¹⁰

Nella premessa al *Rinaldo*, Tasso non approfondisce ancora le questioni teoriche legate alla distinzione (o alla mancanza di distinzione) tra il poema “regolare” aristotelico e il poema cavalleresco. Si impegna, invece, a trovare una soluzione intermedia in grado di accontentare gli eventuali esami critici del suo poema e a giustificare d’anticipo le proprie scelte narrative; un aspetto che L. Caretti mette in rilievo nel definire la premessa un “alibi tattico”.¹¹

⁶ *Ibid.*: 64–68: 46.

⁷ I *Discorsi dell’arte poetica* furono pubblicati nel 1587, oltre un ventennio dopo la loro stesura che è databile alla prima metà degli anni 1560 (cf. J. E. Spingarn: *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York: Columbia University Press, 1924: 119; L. Caretti: ‘Vita e opere di Torquato Tasso’, in: T. Tasso: *Gerusalemme liberata*, Torino: Einaudi, 1993: VII–XL, p. XLV; M. Residori: *Tasso*, Bologna: il Mulino, 2005: 29). I *Discorsi del poema eroico*, nei quali Tasso corregge alcune posizioni esposte nei giovanili *Discorsi dell’arte poetica* e giustifica il rifacimento della *Gerusalemme liberata*, furono pubblicati nel 1594.

⁸ T. Tasso: *Lettere poetiche*, C. Molinari (ed.), Parma: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1995.

⁹ T. Tasso: ‘Ai lettori’, *op.cit.*: 71–73: 47.

¹⁰ *Ibid.*: 81–73: 47.

¹¹ L. Caretti: ‘La poesia del Tasso’, in: T. Tasso: *Gerusalemme liberata*, L. Caretti (ed.), Torino: Einaudi, 1993: VII–XL, p. XXI.

Alla luce dei maturi poemi tassiani, *Rinaldo* si colloca in una “dimensione di apprendistato”¹² e può essere interpretato come un'esercitazione per le opere che l'autore avrebbe scritto più tardi. Dal punto di vista del genere letterario, il poema giovanile è assai più vicino ad altri poemi cavallereschi che non alla *Gerusalemme liberata* o, tanto meno, alla *Conquistata*, dal momento che riprende e rielabora i motivi tradizionali del poema cavalleresco senza aggiungervi sostanziali novità. Sotto questo profilo, appare degna d'interesse l'indagine sulla concezione dell'eroe sulla quale si impernia il poema. Il poema italiano del Rinascimento è un genere eterogeneo la cui complessità, esplicitata, tra l'altro, nei dibattiti teorici cinquecenteschi, si riflette sulla concezione dell'eroe, le cui caratteristiche oscillano tra l'epico e il romanzesco. A questo proposito pare utile adoperare il criterio di distinzione tra la sfera pubblica e la sfera privata. Un abbozzo di questa tesi risale al *Traité de l'origine des romans* di Pierre-Daniel Huet, del 1666, che precisa: “les poèmes ont pour sujet une action militaire ou politique et ne traitent l'amour que par occasion; les romans au contraire ont l'amour pour sujet principal et ne traitent la politique et la guerre que par incident”¹³. Sebbene l'erudito francese ponga al centro della sua attenzione il romanzo eroico-galante, è possibile enucleare l'idea della dicotomia tra la sfera pubblica o collettiva (che comprende le azioni militari e politiche) e la sfera privata o individuale (alla quale sono riconducibili le storie amorose) come una base per la distinzione fra l'epico e il romanzesco.

In tempi più recenti, il criterio del pubblico e del privato è stato approfondito dal comparatista sloveno Janko Kos. Secondo Kos, l'epopea è caratterizzata dalla prevalenza della sfera pubblica che comprende “avvenimenti legati alla politica, alle guerre, ai mutamenti sociali, alle religioni e alle escatologie, mentre nella sfera privata, che è al centro del romanzo, si decidono i destini degli individui”¹⁴. Lo studioso rileva che “nell'epopea e nel romanzo, i ruoli della sfera pubblica e della sfera privata sono diametralmente opposti per quanto riguarda la loro portata e la loro importanza”¹⁵ ma avverte che non esiste un taglio netto fra i due generi e che le due sfere sono solitamente compresenti nella stessa opera letteraria. Si tratta,

¹² M. Residori: *Tasso, op.cit.*: 27.

¹³ P.-D. Huet: *Lettre-traité sur l'origine des romans*, in *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans, édition du tricentenaire 1669-1969*, F. Gégou (ed.), Paris: Nizet, 1971: 45-150, p. 48.

¹⁴ Testo originale sloveno: “dogajanja politike, vojn, družbeno-socialnih prelomov, religij in eshatologij, medtem ko se v zasebnem svetu, ki stoji v središču romanov, odloča o usodi posameznikov” (J. Kos: ‘Ep in roman na Slovenskem’ [L'epopea e il romanzo in Slovenia], *Slavistična revija* XXXIX, 4, 1991: 371-389, p. 374). Traduzione nostra.

¹⁵ Testo originale sloveno: “vlogi, ki pripadata javnemu in zasebnemu svetu v epih in romanih, [sta si] po svojem obsegu in pomenu diametralno nasprotni” (*idem.*). Traduzione nostra.

piuttosto, di stabilire se prevalgano elementi privati o elementi pubblici. Mentre l'epopea si incentra sulla sfera pubblica pur contenendo, in misura marginale, elementi privati, il romanzo predilige la sfera privata ma può contenere anche elementi pubblici. Secondo Kos, il rapporto tra il pubblico e il privato in un'opera letteraria riflette il rapporto storico tra le due sfere nell'epoca in cui il testo viene scritto.

Dal punto di vista del rapporto tra la sfera pubblica e quella privata, il poema rinascimentale italiano rappresenta una via di mezzo tra l'epopea e il romanzo, dal momento che le due sfere non sono ancora chiaramente formate. È possibile ipotizzare che nel poema rinascimentale la nozione del pubblico corrisponda al concetto della "sfera pubblica rappresentativa" formulato da Jürgen Habermas.¹⁶ Il sociologo avverte che gli usi dei termini 'pubblico' e 'privato' tradiscono una "molteplicità di significati concorrenti" che "risalgono a diverse fasi storiche".¹⁷ La "sfera pubblica rappresentativa" è definita una fase preliminare della sfera pubblica vera e propria, caratteristica di periodi in cui non esiste ancora una netta distinzione tra il pubblico e il privato. Nel Medioevo, la sfera pubblica rappresentativa si esprime tramite il codice cavalleresco condiviso dai membri del ceto signorile. Come puntualizza Habermas, il "dispiegarsi del carattere pubblico rappresentativo è legato agli attributi personali: alle insegne (stemmi, armi), allo *habitus* (vesti, acconciature dei capelli), al *gestus* (forma di saluto, gesti) e alla retorica (formalità dell'allocuzione, solennità del discorso in genere), insomma a un codice rigoroso di 'nobile' comportamento".¹⁸ Lo studioso rileva l'importanza dell'elemento fisico, dal momento che "la virtù [...] deve incarnarsi, deve poter farsi pubblicamente rappresentare",¹⁹ e ciò avviene specialmente nel torneo che riproduce lo scontro cavalleresco. Nel periodo rinascimentale la sfera pubblica rappresentativa subisce una mutazione concentrandosi alla corte, e la figura del cavaliere cristiano viene sostituita da quella del cortigiano.

La delimitazione della sfera pubblica tipica del poema rinascimentale appare problematica: benché il genere fiorisca in un periodo storico che vede svilupparsi il tipo della sfera pubblica rappresentativa incentrata sul cortigiano, il poema si

¹⁶ J. Habermas: *Storia e critica dell'opinione pubblica*, trad. A. Illuminati, F. Masini, W. Perretta, Roma-Bari: Laterza, 2005: 7–18 (edizione originale: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962).

¹⁷ *Ibid.*: 4.

¹⁸ *Ibid.*: 10–11.

¹⁹ *Ibid.*: 11.

basano prevalentemente su una concezione medievale che ha al suo centro il cavaliere. Nell'epica cavalleresca, quest'ultimo è influenzato dalle caratteristiche proprie del cortigiano, esposte in maniera esaustiva da Baldassarre Castiglione.

L'eroe del poema rinascimentale italiano non appare né prettamente epico né prettamente romanzesco: riunisce in sé sia elementi epici che quelli romanzeschi e si forma in parte nella sfera pubblica e in parte in quella privata. Alla sua radice c'è il tipo di eroe cavalleresco che si configura come un cavaliere errante in cerca di avventure per lo più individuali. Sono esemplari, a questo proposito, gli eroi del *Rinaldo*, del *Gyrone il Cortese* di Luigi Alamanni o dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso. La concezione dell'eroe diventa più complessa quando incorpora elementi caratteristici della figura del paladino; si riferisce, in tal caso, sia alla sfera romanzesca dell'avventura individuale sia alla sfera epica della guerra collettiva (esemplari i personaggi dell'*Orlando innamorato* e dell'*Orlando furioso*). Anche se la relazione tra la guerra e l'avventura varia da poema a poema, prevale generalmente l'avventura.

Il poema del Tassino narra la giovinezza dell'omonimo protagonista che deve costruire e consolidare la propria fama affrontando numerose avventure per diventare degno della sua dama. Come emerge dall'analisi testuale del poema, l'avventura vi predomina sulla guerra a tal punto da rendere quest'ultima quasi inconsistente. Questo è evidente sin dal progetto tematico esposto nel proemio che si incentra su due tipi di avvenimenti pertinenti alla sfera privata: da una parte, si annunciano avventure ("felici affanni", "perigliosi errori") intraprese per ragioni private ("desir di gloria"), dall'altra, si profila la tematica amorosa ("i primi ardori", "amoroso caldo"):

Canto i felici affanni e i primi ardori
che giovanetto ancor soffrì Rinaldo,
e come 'l trasse in perigliosi errori
desir di gloria ed amoroso caldo.
(I, 1)

La guerra, che rappresentava il centro epico narrativo delle *chansons de geste*, nel *Rinaldo* diventa meramente uno sfondo per avventure romanzesche. Non vengono individuati i suoi aspetti politici, infatti, "non contano tanto le ragioni per le quali si combatte, ma l'occasione che la guerra offre per conquistare individualmente gloria e onore", come osserva L. Pampaloni a proposito dell'*Orlando*

furioso.²⁰ Le battaglie condotte contro i pagani, le spedizioni militari nel territorio nemico e perfino la difesa della patria e del sovrano sono interpretate come tante opportunità per compiere imprese volte al conseguimento della gloria personale. La narrazione della guerra come occasione per dimostrare valore individuale si avvicina alla sua concezione medievale.²¹ Dal punto di vista della dicotomia fra il pubblico e il privato, si profila un netto spostamento a favore del romanzesco. L'identità dell'eroe si costruisce soprattutto attraverso imprese individuali e solo in minor misura nelle battaglie collettive, il che spiega l'alta frequenza del duello in quanto elemento essenziale per l'affermazione dell'eroe cavalleresco.

Nel *Rinaldo*, le avventure si susseguono in modo meccanico perdendo ogni connotazione di sorpresa; come osserva C. Varese, esse sono “non tanto improvvise o meravigliose quanto ovvie”.²² Le avventure comportano una prova soltanto in maniera formale, essendo chiaro fin dall'inizio che l'eroe ne uscirà vittorioso e sostanzialmente immutato. Rinaldo, guidato dal “desio di trovar venture” (I, 28), è sempre disposto a intraprendere qualche nuova impresa e si dimostra “lieto di sì bramata occasione” (VI, 44). Si lancia in avventure senza esitazione o riflessione e compete con altri cavalieri per poterne essere il protagonista (II, 14–23). Le avventure possono contenere elementi meravigliosi o misteriosi, il che si riflette negli aggettivi che le descrivono, ad esempio: “strana ventura” (III, 62; IX, 81) o “alta ventura” (I, 38).

Il protagonista è un cavaliere perfetto caratterizzato dalla dignità e da un comportamento e un modo di esprimersi che non producono effetti comici; in questo assomiglia fortemente agli eroi di Alamanni e di B. Tasso. Si avvicina, inoltre, alla figura del perfetto cortigiano delineato da Castiglione. Vengono messe in rilievo, ad esempio, le sue origini nobili che lo obbligano al perseguimento degli ideali cavallereschi:

deh! perché almeno oscura stirpe umile
a me non diede o padre ignoto il Fato
[...]?
Perciò ch'in sangue illustre e signorile,

²⁰ L. Pampaloni: ‘La guerra nel “Furioso”’, *Belfagor* XXVI, 1971: 627–652, p. 628.

²¹ Cf. A. Gusmano: ‘Tipologie del duello nell’*Orlando furioso*’, *Schifanoia* 3, 1987: 85–102, p. 88.

²² C. Varese: *Torquato Tasso: Epos, Parola, Scena*, Messina–Firenze: D’Anna, 1976: 21. In maniera più generale, vi si riferisce anche G. Getto (G. Getto: ‘Preludio poetico: “Il Rinaldo”’, in: Id.: *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli: Liguori, 1986: 101–129: 103).

in uom d'alti parenti al mondo nato,
 la viltà si raddoppia, e più si scorge
 che in coloro il cui grado alto non sorge.
 (I, 18)

Nel passo citato, il protagonista esprime la convinzione di un legame tra la nobiltà di stirpe e la nobiltà d'animo. Lo stesso concetto è alla base del precetto formulato da Castiglione, secondo cui il perfetto cortigiano deve essere di origini nobili che garantiranno il suo buon comportamento:

molto men si disdice ad un ignobile mancar di far operazioni virtuose, che ad uno nobile, il qual se desvia dal camino dei sui antecessori, macula il nome della famiglia e non solamente non acquista, ma perde il già acquistato; perché la nobiltà è quasi una chiara lampa, che manifesta e fa veder l'opere bone e le male ed accende e sprona alla virtù così col timor d'infamia, come ancor con la speranza di laude (I, XIV).²³

I motivi che muovono le azioni dei protagonisti del *Rinaldo* sono ascrivibili alla sfera privata nella quale prevale il desiderio di fama e di onore: "desir di gloria" (I, 1), "di gloria e d'onor l'accesa cura" (I, 38), "cura e [...] desir d'onore" (VII, 1). Vi si aggiunge una propensione all'avventura: "desio di trovar venture" (I, 28) e "generoso sdegno" (I, 28). Le due motivazioni tradiscono il bisogno, da parte dell'eroe, dell'affermazione della propria identità ideale. Rinaldo si imbatte nella sfera epica della guerra per puro caso, e senza impegnarsi a fondo. Con l'amico Florindo si avviano verso il luogo dove si svolge una battaglia tra i saraceni e l'esercito di Carlo Magno, unicamente nell'intento di brillarvi in imprese individuali: "ivi di fare eccelse imprese han speme / dinanzi al gran figliuol del buon Pipino" (VI, 1).

Il rapporto tra Rinaldo e Florindo è riconducibile al topos dell'amicizia tipico della letteratura cavalleresca. Il sentimento dell'amicizia nasce dall'ammirazione delle virtù cavalleresche nell'altro ovvero dal rispecchiamento, nell'altro, della propria identità ideale (XI, 71). Un cavaliere cortese è attratto dalla cortesia che riconosce negli altri, compresi gli avversari. L'amicizia è strettamente correlata agli ideali cavallereschi e rappresenta uno dei sentimenti più importanti per un cavaliere; per Rinaldo, l'amico perfetto è Florindo, "a lui già d'amor sommo avinto" (VII, 52).

²³ B. Castiglione: *Il libro del Cortegiano*, E. Bonora (ed.), Milano: Mursia, 1972-1984: 47.

L'atteggiamento che Rinaldo nutre nei confronti della guerra è sostanzialmente quello del cortigiano desideroso di distinguersi "innanzi agli occhi proprii del suo re o di quel signore a cui serve", precisamente come osserva Castiglione (I, XVII).²⁴ La possibilità che Rinaldo e Florindo appoggino seriamente il proprio sovrano nella battaglia in corso non è neanche sfiorata. Invece, i due sfidano tutti i cavalieri coinvolti nella battaglia a una giostra indetta in onore dell'amore che interrompe la guerra, dominandola interamente.

La giostra è legata alla concezione della guerra come spettacolo, caratteristica del poema cavalleresco: si tratta di una rappresentazione nella quale i cavalieri si esibiscono davanti a un pubblico costituito da altri cavalieri, dame e lo stesso sovrano. L'eroe mette in scena un'immagine ideale di se stesso nella quale si identifica anche il suo pubblico; si crea così un elemento di forte coesione sociale. Il successo della giostra non si misura in eventuali benefici concreti apportati alla comunità bensì nell'efficacia della messa in scena davanti a un pubblico di élite. La giostra è un'occasione in cui "il nobile cavaliere può fornire al signore le prove concrete del suo valore"²⁵ similmente a quanto succede per la guerra.

Nella giostra narrata nel *Rinaldo*, i due amici non combattono come campioni di Carlo Magno, della Francia o della cristianità, bensì come campioni dell'Amore, ovvero di un'idea astratta che non è vincolata alla realtà sociale o politica. I due esprimono così il loro credo: "ambi d'Amor seguaci siamo, / per la sua face e per la sua saetta / d'esser campioni suoi giurato abbiamo" (VI, 17). Dopo aver sconfitto gli avversari, si allontanano dal campo di battaglia alla ricerca di nuove avventure; difatti, una volta che hanno provato il proprio coraggio davanti al sovrano, non c'è più niente che possa interessarli sul campo di battaglia:

Partonsi i duo guerrier, poiché non hanno
dove impiegar più quivi il lor valore
[...].
Nuove venture a ritrovar se 'n vanno
spinti da cura e da desir d'onore.
(VII, 1)

I due eroi sono interamente immersi entro la sfera privata che si rivela impenetrabile alla sfera pubblica, nonostante si autoproclamino i "guerrier del magno Carlo" (VIII, 41). La guerra tra Carlo Magno e i saraceni è meramente uno sfondo

²⁴ *Ibid.*: 51.

²⁵ L. Pampaloni: 'La guerra nel "Furioso"', *op.cit.*: 647.

sul quale l'eroe romanzesco può eccellere in imprese private indipendenti dalla guerra. Dopo che Rinaldo e Florindo si sono allontanati dal campo di battaglia, non veniamo a sapere più nulla sul proseguimento e l'esito della guerra e, quando Rinaldo si presenta nuovamente alla corte di Carlo Magno, possiamo soltanto supporre che la guerra sia già finita.

Un motivo frequente nel *Rinaldo* e nel poema cavalleresco in genere è il combattimento di un individuo valoroso contro una moltitudine anonima (I, 79; IV, 24-25). Le masse sono un elemento tipico presente nelle scene di battaglia; ciononostante, esse sono insignificanti per quanto riguarda lo svolgimento e l'esito delle battaglie. Sono decisivi, invece, gli interventi dei singoli eroi che si servono della moltitudine, descritta come "villana gente" (VIII, 30), "ria gente" (VIII, 31) o "gente infame, vil turba negletta" (XII, 50), per provare la propria superiorità. La massa non presenta una resistenza reale ai colpi che l'eroe distribuisce con una forza iperbolica. Esempari a questo proposito sono i seguenti passi che hanno per protagonisti Rinaldo e Florindo:

Man, gambe, busti e sanguinose teste
 già si veggion per l'aria andar balzando;
 s'addoppian sempre le percosse infeste,
 lampeggia e tuona l'uno e l'altro brando.
 (VIII, 32)

Il paladin fra gli altri il destrier caccia
 e rota in giro il suo fulmineo brando:
 a chi parte la spalla, a chi la faccia,
 altri manda disteso a terra urtando;
 man, teste, busti e sanguinose braccia
 veggionsi andar per l'aria intorno errando.
 (XI, 80)

La sfera privata che prevale nel poema comprende anche l'amore che è presentato con una doppia funzione, secondo uno schema caratteristico dei poemi cavallereschi: da una parte, è una forza che nobilita, e dall'altra, una forza che degrada. Nel *Rinaldo* c'è una netta distinzione tra le due forme dell'amore. Positivo è l'amore socialmente approvato di Rinaldo e Clarice che si conclude in matrimonio. La scelta delle espressioni che lo descrivono indica chiaramente la sua legittimità: "i santi e liciti imenei" (IV, 18), "puro e casto foco" (XI, 5), "casti e bei desiri" (XII, 84), "casto Amor", "l'oneste dolcezze e i gaudi santi" (XII, 89). Come negativo è

rappresentato, invece, l'amore sensuale tra Rinaldo e Floriana, che non è che un breve intervallo ozioso tra le attività abituali del protagonista. Le scelte lessicali indicano un valore decisamente negativo: "fraude", "tradimento" (IX, 84), "lascivi pensieri" (IX, 86), "fallo" (IX, 89). Nella sua forma positiva, l'amore stimola l'eroe a compiere imprese valorose e a realizzare ideali cavallereschi; gli permette di guadagnarsi il favore della dama dimostrando il proprio valore. Al loro primo incontro, Clarice si informa sulle imprese compiute da Rinaldo: "chi sete guerriero, e di qual merto, / voi che 'l vostro servir m'avete offerto?" (I, 63). Il giovane si presenta facendo menzione dei suoi antenati, ma la dama conclude:

Chi de' vostri avi invitti e del gran padre
 non ha sentito l'onorato grido,
 s'è testimon de l'opre lor leggiadre
 ogni remota spiaggia ed ogni lido?
 E chi d'Orlando, a le cristiane squadre
 prima difesa contra il Mauro infido?
 Ma di voi null'ancor la fama apporta.
 (I, 65)

Il commento provoca in Rinaldo un sentimento di vergogna e lo incita a compiere imprese che lo renderanno degno di amore. Clarice gli propone di provare il proprio coraggio combattendo da solo contro i suoi accompagnatori:

[...] se d'Orlando voi non men valete,
 questo de' miei guerrier ardito stuolo
 giostrando superar ancor potrete,
 benché contra lor tutti andiate or solo.
 (I, 70)

Si tratta del tipico motivo dell'individuo eccezionale che combatte contro avversari più numerosi. Rinaldo abbraccia l'occasione con grande piacere e supera la prova. La sua gagliardia suscita l'ammirazione della dama, un'ammirazione che si trasformerà in amore:

Clarice in questa con immote ciglia
 mira 'l valor del nobil giovinetto;
 dal valor nasce in lei la meraviglia,
 e da la meraviglia indi il diletto:

poscia il diletto che in mirarlo piglia,
 le accende il cor di dolce ardente affetto;
 e mentre ammira e loda 'l cavaliere,
 pian piano a nuovo amore apre 'l sentiero.
 (I, 81)

La relazione tra l'eroe cavalleresco e la sua dama è pervasa dagli ideali della società di corte. Così, mentre Rinaldo parla a Clarice dell'amore, lei finge di non comprenderlo:

[...] tra via pur talvolta a lei movea
 d'amor parole e tacite preghiere;
 ma sempre o non intenderle fingeava,
 o gli dav'ella aspre risposte altere
 con le quai l'anima al giovin trafiggea,
 e sciemava in gran parte il suo piacere;
 ché, benché eguale ardore al cor sentisse,
 non volea ch'in lei quello altri scoprisse.
 (I, 89)

Simili qualità comportamentali vengono sottolineate da Castiglione che concepisce così la perfetta dama di corte:

la maniera dell'intertenersi nei ragionamenti d'amore, ch'io voglio che usi la mia donna di palazzo, sarà il rifiutar di creder sempre che chi le parla d'amore, l'ami però; [...] la donna mostrerà non l'intendere e tirerà le parole ad altro significato, cercando sempre modestamente, con quello ingegno e prudenzia che già s'è detto convenirsele, uscir di quel proposito (III, LIV).²⁶

Rinaldo, le cui azioni sono interamente comprese entro la sfera privata, è un eroe romanzesco che non presenta tratti comportamentali caratteristici di un eroe epico. Gli ideali cavallereschi ai quali aspira si avvicinano a quelli della società di corte; nel poema l'élite cavalleresca si presenta come una élite cortigiana. È dunque naturale che l'eroe non raggiunga l'apice dell'onore nel campo di battaglia bensì a corte (X, 79–91), tra cortigiani vestiti sontuosamente:

²⁶ B. Castiglione: *Il libro del Cortegiano*, op.cit.: 262.

[...] il pian ripieno scerse
 d'illustri cavalieri e di donzelle,
 i quai d'oro, d'acciaro e di diverse
 sete ornavan le membra altere e belle;
 altre vermiglie, altre turchine o perse,
 candide queste e verdeggianti quelle.
 (X, 81)

Rinaldo è membro di questa società raffinata che lo accetta come un suo pari ed esprime la propria approvazione generale: “ciascuno il lodò, ch'a ciascun piacque” (X, 82). Gli obiettivi che Rinaldo raggiunge a corte coincidono quindi con quelli che Castiglione prescrive al perfetto cortigiano: il favore del sovrano e la lode dei suoi pari (X, 91). L'eroe cavalleresco narrato nel poema è, essenzialmente, un cortigiano modello che appartiene a una élite con la quale condivide lo stesso sistema dei valori tra cui primeggia l'amicizia cavalleresca:

[...] avinte fra lor son l'alme degne
 d'un legame d'amor sì forte e stretto,
 che se 'l caso talor pur le disgiunge,
 tosto quel le restringe e ricongiunge.
 (VI, 63)

Come si è potuto evincere dall'analisi dei passi, l'eroe cavalleresco narrato nel *Rinaldo* si forma attraverso una serie di avventure individuali volte a conseguire l'onore personale. Una sua caratteristica essenziale è l'elitismo come espressione della sua identità ideale che trova una riflessione e un'inequivocabile conferma nello sguardo dei suoi pari.

L'ÉCRITURE AU SECOND DEGRÉ DE JEAN ANOUILH : L'EXEMPLE DES PERSONNAGES D'ENFANTS*

JIŘINA MATOUŠKOVÁ

Université Palacký à Olomouc

jrina.matouskova@upol.cz

1. Introduction

Jean Anouilh (1910–1987) est un auteur dramatique et metteur en scène français dont l'œuvre dramatique mêle le classicisme des sentiments à la nouveauté de la forme théâtrale. En plaçant avant toutes choses le jeu théâtral, il a contribué au renouvellement des techniques dramatiques traditionnelles et à l'exploration de toutes les possibilités offertes par l'espace scénique. Il est passé maître dans l'art d'intégrer à ses œuvres des éléments référant à d'autres textes littéraires, de l'Antiquité à nos jours. Puisque l'intertextualité constitue un des ressorts essentiels de la création d'Anouilh, il n'est pas étonnant que les influences des autres auteurs sur son œuvre aient été explorées à maintes reprises par de nombreux chercheurs¹.

Il existe chez Anouilh un réseau complexe de liens entre ses propres textes qui est devenu, surtout dans les œuvres écrites après 1960, l'un des principes fondamentaux de leur composition. Dans ces pièces, qualifiées par Christophe Mercier de « variations sur des autoportraits² », Anouilh porte son attention avant tout sur lui-même et sur sa création dramatique. La plupart de ces drames tardifs ne peuvent être considérés que comme la réécriture toujours nouvelle d'une

* Cet article a été rédigé avec le soutien financier du projet FPVČ *Intertextuální rozměr dramatické tvorby Jeana Anouilhe* (FPVC2017/09).

¹ Pour ne donner que quelques exemples d'ouvrages de base concernant la problématique de l'intertextualité dans l'œuvre de Jean Anouilh, citons le livre de Tadeusz Kowzan intitulé *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle* (2006), le numéro spécial de la *Revue d'histoire littéraire de la France* (décembre 2010) publié à l'occasion du centenaire de la naissance de Jean Anouilh, et surtout le recueil publié sous la direction d'Élisabeth Le Corre et Benoît Barut, *Jean Anouilh. Artisan du théâtre* (2013).

² Ch. Mercier : *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris : Bartillat, 1995 : 64.

même pièce. On y voit systématiquement des parallèles au niveau des thèmes ainsi qu'au niveau des catégories dramatiques. Cela se manifeste surtout dans le retour cyclique des personnages : non seulement leur constellation, mais aussi leurs attributs, tels que la profession, le caractère et même les noms, se répètent. Au fur et à mesure, un personnage avec un certain nom commence à impliquer un ensemble d'attributs fixes et à occuper une position stable dans la distribution des personnages. Les personnages anouilhien sont ainsi des types aisément identifiables, que l'on retrouve à peine déguisés d'une pièce à l'autre. Les personnages secondaires sont plus caricaturaux, donc plus facilement repérables que les personnages de premier plan, généralement plus nuancés et complexes.

Parmi ces personnages récurrents, celui du fils, nommé Toto dans une grande partie des drames, se révèle particulièrement intéressant. À l'origine repris de la pièce de Roger Vitrac en 1948, Toto s'installe désormais dans le monde dramatique d'Anouilh et devient l'archétype du personnage du fils. Il représente en effet un élément dans lequel s'unient les deux principes hypertextuels fondamentaux de l'écriture dramatique d'Anouilh : les emprunts aux textes d'autres auteurs et les emprunts à ses propres textes. Il s'agira, dans la présente étude, d'examiner tout d'abord les parallèles existant entre le texte de Vitrac et celui d'Anouilh, puis de repérer et d'analyser certaines pièces anouilhiennes qui entrent en dialogue entre elles à travers ce personnage d'enfant, dans la mesure où c'est par cette interaction que le texte individuel acquiert une partie de son sens.

Puisque Gérard Genette³, dans son œuvre de référence *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), ne fait pas explicitement la distinction entre ces deux procédés, en entendant par hypertextualité « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁴ », nous utiliserons, dans les analyses qui vont suivre, le terme *réécriture macrotextuelle* pour les réécritures de soi-même, en nous appuyant sur la définition proposée par Anne Claire Gignoux : « La réécriture macrotextuelle est la réécriture d'un auteur par lui-même, [...] à l'intérieur de son œuvre. Elle tient donc en même temps de la réécriture intratextuelle, puisqu'il s'agit

³ Pour éviter toute confusion et ambiguïté d'ordre terminologique qui dériverait du vaste champ théorique de l'intertextualité (notamment en raison des tensions entre une conception large et une conception plus restreinte de l'intertextualité d'une part, entre une perception de l'intertextualité du point de vue de la production ou de la réception de l'œuvre d'autre part), nous nous appuyons principalement ici sur la terminologie établie par Gérard Genette, qui réalise une sorte de synthèse des travaux antérieurs en même temps qu'il offre une typologie générale et complexe de toutes les relations que les textes peuvent entretenir entre eux.

⁴ G. Genette : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982 : 13.

de se récrire soi-même et non de récrire autrui, et de la réécriture intertextuelle, dans la mesure où elle exige du lecteur des compétences culturelles. [...] Elle peut aussi être affichée ou passée sous silence, ce qui ne requiert pas les mêmes compétences du lecteur et ne produit pas les mêmes effets⁵ ». Par *réécriture macro-textuelle*, on entend ainsi une auto-citation dans un macrotexte, entendu au sens d'ensemble d'une œuvre littéraire d'un auteur.

2. *Inspirations vitraciennes*

Dès l'année 1937, Jean Anouilh se lie d'amitié avec Roger Vitrac, écrivain français considéré comme le seul représentant français du drame surréaliste. Grands admirateurs du théâtre de Molière, les deux dramaturges apprécient surtout son art d'observer ironiquement la société bourgeoise. Anouilh considère Vitrac comme un des pères du théâtre moderne, et sa pièce *Victor ou Les enfants au pouvoir* (1928) comme le tout premier drame absurde : « *Victor* est une des trois ou quatre pièces pour lesquelles je donnerais la moitié de ce que j'ai fait... Elle aurait dû être un tournant. C'était le comique moderne. Les gens qui ne l'ont pas entendue nous ont fait perdre trente ans, en attendant Ionesco⁶ ». Après avoir assisté à la représentation scénique de *Victor ou Les enfants au pouvoir* à Paris en 1947, Anouilh avoua que la pièce l'avait impressionné à tel point qu'il l'avait plagiée dans sa pièce *Ardèle ou La Marguerite* :

J'aimais cette pièce depuis toujours. J'avais gardé un souvenir extraordinaire de sa représentation par Michel de Ré, à la Gaîté-Montparnasse, en 1947 (si extraordinaire, que je l'ai un tout petit peu plagiée inconsciemment dans *Ardèle*. Je l'ai confessé à Vitrac qui m'en a gentiment absous), mais, en la travaillant pour la mettre en scène, j'ai été ébloui par sa verve drue, son efficacité théâtrale, sa brutalité concise, sa franchise, sa lucidité et sa gaillardise françaises⁷.

Outre cet hommage rendu à Vitrac dans ses propres textes littéraires, Anouilh a également publié plusieurs articles dans lesquels il réproche la sous-estimation de

⁵ A. C. Gignoux : *Initiation à l'intertextualité*, Paris : Ellipses, 2005 : 143.

⁶ M.-C. Hubert : « Jean Anouilh et le Nouveau théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France* 4, 2010 : 785-789, p. 787.

⁷ J. Anouilh : « Cher Vitrac », in : E. Knight (éd.) : *Jean Anouilh. En marge du théâtre. Articles, préfaces, etc.*, Paris : La Table Ronde, 2000 : 122-124, p. 124.

l'originalité de la production dramatique de Vitrac⁸. Pour empêcher que l'apport de ce dernier au théâtre moderne ne soit oublié, Anouilh met en scène *Victor ou Les enfants au pouvoir* en 1962, neuf ans après la mort de Vitrac, sous sa propre direction, au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris. C'est dans ce drame qu'Anouilh trouve un aspect moliéresque unique – l'association de la réalité et de l'exaltation, enrichie d'une ironie qui révèle l'absurdité de la vie humaine, ce qui est, plusieurs décennies plus tard, perçu comme absolument original et innovant dans la création des auteurs du théâtre de l'absurde. Étant donné que l'intertextualité qui existe entre la pièce *Victor ou Les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac et la pièce *Ardèle ou La Marguerite* de Jean Anouilh a déjà été suffisamment explorée dans l'étude de Yannick Hoffert⁹, nous nous limiterons, dans la partie suivante, aux quelques remarques nécessaires pour notre analyse ultérieure.

3. *Victor de Vitrac versus Toto d'Anouilh*

Le personnage principal du drame vitracien est un dénommé Victor, garçon de neuf ans et qui mesure presque deux mètres, une sorte d'enfant prématurément adulte et « terriblement intelligent ». Toto, quant à lui, dans *Ardèle ou La Marguerite*, est un garçon de dix ans et c'est un vrai petit diable qui, d'une manière peu scrupuleuse, attaque et caricature l'hypocrisie du monde des adultes. Dans les deux drames, cet enfant cruel est témoin des secrets de ses parents. Victor ainsi que Toto (diminutif du nom Victor) font des méchancetés à la bonne qui est, dans les deux cas, la maîtresse secrète de leur père. Les deux garçons manifestent ouvertement leur supériorité intellectuelle sur la bonne qui a l'esprit un peu lent. Ils sont pleinement conscients de leur appartenance à la bourgeoisie et, bien qu'étant des enfants, ils se comportent vis-à-vis de la bonne comme des maîtres dominateurs

⁸ En 1951, peu après la première représentation de la pièce *Sabre de mon père*, qui fut mal accueillie des spectateurs autant que de la critique littéraire, Anouilh publie, dans la revue *Opéra*, un article intitulé « Des ciseaux de papa au « Sabre de mon père », où il se prononce contre les critiques défavorables qui ont reproché à Vitrac l'absence d'une intrigue claire. En même temps, Anouilh dédie à Vitrac sa pièce *La Valse des toréadors* (1951), en disséminant dans ce drame des allusions à la pièce *Sabre de mon père*. En 1962, à l'occasion d'une des représentations de *Victor ou Les enfants au pouvoir*, Anouilh publie les articles « Cher Vitrac » et « Dans mon trou de souffleur pour la première fois j'ai eu peur du théâtre », dans lesquels il souligne le génie de Vitrac ainsi que son apport à la dramaturgie moderne.

⁹ Voir Y. Hoffert : « Jean Anouilh au travail avec Roger Vitrac : *Ardèle ou La Marguerite* », in : É. Le Corre & B. Barut (éds.) : *Jean Anouilh : Artisan du théâtre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 : 83–97.

et impératifs. Victor, en dialoguant avec celle-ci, la fait pleurer, puis la console en imitant les paroles de son père sous la forme de litanies à l'intérieur desquelles il change des mots, ce qui crée des expressions ridicules et ambiguës : « Cher agneau de flamme ! Tour du soir ! Rose de David ! Bergère de l'étoile ! ». Anouilh reprend le principe dans sa pièce en faisant prononcer à Toto, pris d'une crise de haine envers la bonne, des expressions confidentielles inventées par son père pour celle-ci : « Grenache ! Grounière ! Goulune ! Guenon ! Pêche ! Gros gâteau doré ! Brioche ! ».

Pour faire reprendre à Victor son rôle d'enfant, ses parents lui demandent de jouer au papa et à la maman avec son amie Esther. Cependant, à la consternation de tous les adultes présents, les enfants jouent la situation qu'ils ont vue en espionnant leurs parents. C'est ainsi que, alors que Victor révèle l'infidélité de son père, son amie Esther, elle, décèle l'infidélité de sa mère. Une situation similaire se produit dans la pièce anouilhienne lorsque Toto propose à sa cousine Marie-Christine d'aller jouer au papa et à la maman. Ils s'amuse en s'habillant avec des robes d'adultes, jouent à être un couple marié, ce qui signifie, d'après eux, se disputer et se battre. Dans les deux cas, le jeu des enfants devient une caricature cruelle de la relation conjugale de leurs parents, qui, à leur grand déplaisir, se reconnaissent eux-mêmes. Si la ressemblance de Victor et Toto est évidente, il convient également de souligner leur différence, qui ressort de l'importance qu'ils ont dans la fable. Alors que Victor représente le personnage principal du drame et dirige toute l'action, Toto reste l'un des personnages secondaires.

4. Vers la « généalogie » du personnage de Toto chez Anouilh

Dès son apparition dans *Ardèle ou La Marguerite*, le personnage de Toto ne cesse de traverser les pièces de Jean Anouilh. En tant que fils du personnage principal, Toto apparaît dans des pièces ultérieures telles que *L'Hurluberlu ou Le réactionnaire amoureux* (1959), *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron* (1969), *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros* (1970), *Le Directeur de l'Opéra* (1970) et *La Culotte* (1978). Dans deux des dernières pièces d'Anouilh, *Chers Zoiseaux* (1976) et *Le Nombriil* (1981), le personnage du fils est nommé Arthur ; ses attributs ainsi que son « passé » sont néanmoins interconnectés avec ceux de Toto à tel point qu'on peut facilement constater qu'il ne s'agit que d'une autre variante de Toto. Si l'on considère le Toto d'*Ardèle ou La Marguerite* comme l'archétype le plus travaillé de ce personnage, on rencontre, dans la production dramatique d'Anouilh, tantôt des reprises qui montrent l'enfance de celui-ci, tantôt des reprises qui le

montrent à l'âge de l'adolescence ou à l'âge adulte. En reprenant la terminologie de Genette, nous pourrions parler de *transpositions analeptiques* pour les unes et de *transpositions proleptiques* pour les autres, les deux pratiques étant également des *transpositions homodiégétiques* dans la mesure où l'identité de Toto, ainsi que la majorité de ses attributs (l'âge excepté), restent les mêmes. À partir de ce réemploi, il est possible de reconstituer une généalogie du personnage, du petit garçon à l'adulte.

4.1. Transpositions analeptiques

Dans plusieurs pièces écrites entre la fin des années cinquante et la fin des années soixante, on trouve le personnage de Toto, fils unique du héros principal et sorte d'enfant mal aimé, victime des mauvaises relations au sein de sa famille. Le plus jeune Toto apparaît dans *L'Hurluberlu ou Le réactionnaire amoureux*. Fils d'un général, il est brimé par un autre personnage d'enfant, le fils du laitier, et poussé à jouer des rôles négatifs dans les jeux pour qu'on puisse le battre après. Le petit Toto trouve du réconfort auprès de son père. La mère de Toto, la jeune Aglaé, toujours un peu rêveuse, manifeste de l'indifférence à l'égard de son petit fils, étant plus intéressée par ses propres plaisirs.

Dans le drame *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron*, Toto assiste aux disputes interminables de ses parents. Seule une bonne s'occupe de lui et de sa petite sœur. En étudiant le manuel d'histoire qu'aucun de ses parents, malgré ses demandes répétées, n'a le temps d'étudier avec lui, il rêve de vivre dans une famille heureuse, comme l'était la famille royale de Louis XVI, qui, avec Marie-Antoinette et le petit dauphin, se prouvaient leur amour l'un à l'autre, et que même les derniers moments avant l'exécution en prison ne tirèrent pas d'un calme harmonieux.

Dans *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, il y a un Toto de huit ans. Il s'agit d'un garçon qui a des notes déplorables en classe et qui a dû redoubler deux fois, malgré Antoine, son père, qui paie une école privée très réputée « pour qu'on lui apprenne quelque chose¹⁰ ». Il est grossier envers les amies de sa mère, mais il admire son père car, enfant, il a prouvé son indépendance en pissant dans le bocal de poissons rouges de sa grand-mère.

¹⁰ J. Anouilh : *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, Paris : Gallimard, 2003 : 135.

4.2. Transpositions proleptiques

Dans les pièces ultérieures, écrites dans les années soixante-dix et quatre-vingt, Anouilh met en scène le personnage de Toto, un jeune homme difficile, violent et insensible, qui ne vient voir son père que pour lui faire des reproches ou pour lui demander de l'argent. Toto, qui a vingt ans dans *La Culotte*, une sorte de farce autour du thème du féminisme poussé à l'extrême, demande à son père – général et académicien d'une cinquantaine d'années qui est attaché à un poteau de torture parce qu'il a fait un enfant à la bonne – son uniforme d'académicien et de l'argent. Quand le père refuse, Toto le prend lui-même, en appelant son père « sale fachos ». Au cours d'un procès juridique mené contre son père, Toto, en tant que témoin et « enfant de la psychanalyse », avoue qu'il est depuis toujours perturbé par le phallus de son père et que c'est pour cette raison qu'il souffre du complexe d'Œdipe. Et si Toto n'a jamais rien réussi, c'est à cause de cette angoisse d'origine psychosomatique.

Le Toto de la pièce *Le Directeur de l'Opéra* a vingt-quatre ans et, sans avoir encore réussi son baccalauréat, il perd de grosses sommes d'argent en jouant aux cartes et attend un enfant avec une fille de condition modeste qu'il refuse de reconnaître. Il appelle ses parents « sales bourgeois », et, après avoir reçu une gifle de son père, il lui envoie un coup de poing dans le nez. Il reproche à ses parents de le traiter comme un incapable, sans se rendre compte qu'ils se désintéressent de lui depuis son enfance. Son père avait en effet quitté la famille à cause de ses nouveaux amours et Toto était obligé de consoler sa mère qui, pourtant, n'a pas cessé d'aimer son mari.

Dans les pièces *Chers Zoiseaux* et *Le Nombriil*, le personnage du fils porte le nom d'Arthur. Celui de *Chers Zoiseaux* est un jeune homme de presque vingt-trois ans qui a raté trois fois son baccalauréat et même si les œuvres de son père, auteur de polars qui nourrit sa famille, se sont toujours très bien vendues, Arthur avoue qu'il a honte de ne pas être le fils d'un écrivain plus distingué. Il n'est qu'un « rejeton du best-seller des policiers¹¹ ». Arthur appelle son père « vieux pirate » ou « vieux crocodile » qu'il va falloir empailler et affirme qu'il faudra qu'il se reconvertisse dans le roman sentimental parce qu'il est le dernier de toute la famille à tout ignorer de la relation qu'entretient la jeune Allemande au pair avec Archibald, son gendre coureur de jupons.

Enfin, dans *Le Nombriil*, Arthur est un bon vivant de vingt-sept ans, marié, qui jusqu'alors n'a jamais travaillé et qui est sans cesse poursuivi par les huissiers.

¹¹ J. Anouilh : *Pièces farceuses*, Paris : La Table Ronde, 2008 : 11.

Sa mère, Ardèle, le caractérise ainsi : « Tu n'as jamais rien su faire de tes dix doigts, mon pauvre garçon, avec toutes les études que nous t'avons fait faire – même pas taper à la machine ! Tu t'es contenté de taper honteusement ton père, qui a toujours été d'une lâcheté insigne avec toi¹² ! ». Quand le père refuse de donner de l'argent à Arthur, celui-ci lui reproche que sa femme va probablement le quitter parce qu'ils n'ont pas pu aller en vacances en Suisse et qu'elle n'a plus rien à se mettre.

Comme il ressort de la date de publication des pièces en question, cette chronologie interne reconstituée de l'âge du personnage du fils ne correspond pas toujours à la chronologie de la création des drames. Pour en donner un exemple, Toto dans *La Culotte* (pièce écrite en 1978) a vingt ans, tandis que Toto dans *Le Directeur de l'Opéra* (1970) en a vingt-quatre.

Si l'analepse ou la prolepse, dans les récits narratifs, apparaissent dans la plupart des cas sous la forme d'un passage à l'intérieur d'un texte, il s'agit ici d'analepses ou de prolepses ayant l'ampleur de pièces de théâtre dans leur intégralité. L'histoire représentée dans une pièce ne correspond à chaque fois qu'à un épisode assez court dans la « vie » du personnage de Toto, et ce n'est que l'enchaînement de toutes les pièces du macrotexte qui correspond au champ temporel du « récit premier », comme on le dirait dans le cas d'un récit narratif.

5. Récritures macrotextuelles

Dans cette évolution du personnage de l'enfant, il nous est possible de repérer un certain nombre d'invariants qui se repètent d'un drame à l'autre et qui font comprendre qu'il s'agit toujours d'un même personnage, dépeint au cours du temps. Toto apparaît systématiquement dans des pièces qui mettent en scène une famille où se trouve déchirée toute intimité et dont le fonctionnement est remis en question. Les relations parents-enfants y constituent une des parties substantielles de l'histoire. Les titres mêmes de certaines pièces indiquent déjà l'importance de ces relations (*Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros* ou *Ne réveillez pas Madame*). On peut néanmoins y repérer plusieurs types de personnages d'enfants. Tandis que les Toto, directement inspirés par Vitrac, tendent un miroir à leurs parents ou, au sens plus large, à la vie des adultes, le personnage de Toto/Arthur dans les transpositions proleptiques ainsi qu'analeptiques, bien que vaguement dérivé de celui de Vitrac, représente un personnage typiquement anouilhien avec sa place

¹² *Ibid.* : 345.

permanente dans la distribution des personnages et contribue à mettre en lumière les thèmes les plus importants d'Anouilh : la nostalgie d'une pureté inaccessible et du paradis perdu de l'enfance, l'égoïsme ou l'impossibilité de l'amour.

5.1. Les réminiscences vitraciennes

Le personnage de l'enfant pervers directement inspiré de Victor de Vitrac réapparaît, dans le monde dramatique anouilhien, deux fois encore, dans les pièces *Ne réveillez pas Madame* (1964) et *Chers Zoiseaux*. Ces réminiscences conservent une distribution similaire à celle de Vitrac : deux enfants diaboliques face à une bonne impuissante. Dans la pièce *Ne réveillez pas Madame*, il y a deux enfants de neuf et onze ans (dont ni le sexe ni les noms ne sont clairement définis) et dont les parents – metteur en scène et actrice – ne s'occupent pas du tout. C'est une gouvernante irlandaise qui est chargée de s'occuper d'eux, mais elle n'arrive à les maîtriser qu'en mobilisant toutes ses forces :

Je n'ai pas pu les coucher. Ils m'ont décoiffée. Ils n'ont pas voulu des œufs brouillés que je leur avais faits, avec du bon lait. Ils ont ouvert le frigidaire, il y ont pris une bouteille de champagne et un reste de langouste... Ils ont mis des disques et ils me disent des gros mots. Avant, ils avaient donné une fausse adresse au taxi pour me faire enrager. [...] Ils m'ont dit que si j'insistais pour les coucher, ils mettraient le feu. Ils ont une grosse boîte d'allumettes¹³.

Quant au drame *Chers Zoiseaux*, il met en scène les petites-filles du héros principal, de treize et quatorze ans. Cette fois-ci, c'est la jeune fille au-pair allemande, Trude, qui est terrorisée par ces deux gamines qui tantôt simulent la maladie pour qu'elle vienne les voir et prête attention à eux, tantôt la menacent de l'accuser de se conduire mal, et d'autres fois encore imitent leur mère :

Les Filles *se dressent sur le lit comme des diables*. – On n'est pas malades ! C'était pour embêter maman ! [...] Elle a encore filé ce matin, avec ses beaux petits gants, ses beaux petits souliers, son beau petit chapeau, son beau petit sac. Elle file toujours, maman. Elle a toujours autre chose à faire. Elle va s'occuper des enfants zombas. Et pendant ce temps-là, nous, on est seules. Et on n'a même plus envie de faire des bêtises ! *Elles improvisent un cortège portant des pan-*

¹³ J. Anouilh : *Pièces baroques*, Paris : La Table Ronde, 2008 : 153–154.

cartes imaginaires et défilent dans la pièce en chemise en montrant leur derrière. La mère aux enfants! La mère aux enfants! [...] Nous aussi on ira défilier à la Bastille! [...] Se précipitent et l'entourent. [...] On est tellement seules au monde! On est les deux orphelines!

Trude, *tendant de se dégager*. – Vous mentez! Vous avez papa et maman!

Les filles. – D'abord, papa est le roi des cons! *Elles dansent et chantent autour d'elle*. Roi des cons! Roi des cons! [...] C'est maman qui l'a dit hier¹⁴.

La pièce finit sur une énorme explosion, causée par les deux filles qui jouaient avec un pain en plastique après une négociation avec leurs parents : « Les Filles, *souriantes, ramassant sournoisement leur pain et le mettant derrière leur dos*. [...] À genoux! [...] On ne nous forcera plus à faire du piano? [...] On manquera l'école quand on voudra? [...] Avec le chocolat au lit? [...] Jusqu'à midi si on veut? Et on ne nous dira pas qu'on est des dégoûtantes et qu'on se touche sous les draps¹⁵? ».

Il est à souligner que dans ces pièces, les enfants ne fonctionnent pas seuls, mais toujours en couple. Ce sont les véritables enfants « au pouvoir », ou, pour reprendre les mots du Chef, leur grand-père, les « Euménides, les déesses de la vengeance¹⁶ ». Par leur manipulation des adultes, ces personnages caricaturés produisent les meilleures scènes du comique de situation et contribuent, dans une très grande mesure, à la tonalité comique de tout le drame.

5.2. L'image de l'enfant mal aimé

C'est avant tout dans les pièces *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux* et *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros* que le thème de l'enfant mal aimé est développé. Le petit garçon souffre de la vie désordonnée de ses parents. Pourtant, à la fin des deux drames, on trouve des moments où se révèlent l'amour paternel et des rapports de tendresse entre les personnages du père et du fils. Ainsi, le Général, père du petit Toto dans *L'Hurluberlu*, promet :

¹⁴ J. Anouilh : *Pièces farceuses*, *op.cit.* : 32–34.

¹⁵ *Ibid.* : 116–119.

¹⁶ *Ibid.* : 119.

Le Général. – Ah ! comme tout est compliqué, toujours ! Je t'expliquerai tout. En bloc. Quand tu seras grand. (*Il le regarde et lui dit gauchement avec un soupir.*) Dépêche-toi. Je t'attends avec impatience, Toto... Tu n'en finis plus d'être petit.

Toto, *avec un peu de nostalgie*. – Oui. Mais quand je serai grand, toi, tu seras vieux.

Le Général, *lui tapant sur l'épaule*. – On tâchera tout de même de se croiser sur la route, monsieur.¹⁷

Antoine, le personnage du père dans *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, est plusieurs fois comparé à son fils Toto, par exemple en ce qui concerne les résultats scolaires : « Votre dossier d'enfant, que nous avons constitué, pour le comparer à celui de votre fils, n'est guère plus brillant¹⁸ », déclare le médecin bossu, une sorte de juge au cours d'une scène onirique qui révèle le passé du personnage principal. En outre, la fin du dernier acte fait découvrir qu'une certaine complicité existe entre le père et son fils, car tous les deux sont révoltés contre leurs parents d'une façon presque identique. Toto, mécontent d'avoir été obligé à rester avec les amies de sa mère pendant qu'elles prenaient le thé dans le jardin, est passé derrière une des femmes et a fait pipi sur sa robe. Suite à cet aveu, le père confesse à son tour que, lorsqu'il avait l'âge de Toto, il a fait pipi dans le bocal des poissons rouges de sa grand-mère afin de montrer qu'il ferait ce qui lui plaît.

5.3. Dévalorisation du personnage

Le fils adulte dans *Chers Zoiseaux*, *Le Directeur de l'Opéra*, *La Culotte* et *Le Nombril* est un homme impoli, mollasse, arrogant ou même violent qui vit pleinement aux frais de son père, qu'il ne vient voir que pour lui faire des reproches ou pour lui demander plus d'argent. La mère de Toto, dans *Le Directeur de l'Opéra*, exprime ainsi la nature de sa relation avec son fils : « Toto ne vient ici que pour essayer de me soutirer quelque chose. Et si je lui refuse [...] ce sont tout de suite les insultes, les menaces. Un jour il en viendra aux coups. Il battra sa mère ! [...] Ah, s'il doit devenir ce que je sens qu'il est en train de devenir [...] j'aurais préféré le voir mort à la guerre¹⁹ ». Le fils adulte se tire d'affaire en jetant ses problèmes sur son père, qu'il s'agisse de dédommager un cycliste blessé par Arthur dans *Chers Zoiseaux*

¹⁷ J. Anouilh : *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome I, Paris : La Table Ronde, 1963 : 230–231.

¹⁸ J. Anouilh : *Les Poissons rouges...*, *op.cit.* : 136.

¹⁹ J. Anouilh : *Pièces baroques*, *op.cit.* : 291–292.

ou de réparer la voiture détruite par Toto dans *Le Directeur de l'Opéra*, ou même de s'occuper d'une jeune fille à qui Toto a fait un enfant qu'il ne compte pas reconnaître. Pour achever le tableau de sa lâcheté, Arthur (*Le Nombri*) n'hésite pas à recourir, lors d'une dispute, à la violence physique envers sa sœur et son mari.

Rappelons que, d'après Gérard Genette, la *dévalorisation* consiste à attribuer à un personnage un rôle moins sympathique, dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte²⁰. Cette image dévalorisée de Toto est apparemment la plus forte dans *Le Directeur de l'Opéra*, au vu des conflits graves entre le personnage du fils et (mais pas seulement) sa famille. Genette ajoute : « [...] le mouvement de dévalorisation peut aussi s'exercer sur un hypotexte lui-même dévalorisant, ou peu soucieux de valoriser l'histoire qu'il raconte et ses protagonistes. Plutôt qu'une 'démystification', l'hypertexte dévalorisant opère alors quelque chose comme une *aggravation*, accentuant peut-être simplement la pente secrète de son hypotexte²¹ ». Toto, dans *Le Directeur de l'Opéra*, devient le personnage principal à côté de son père et toute l'intrigue se nourrit essentiellement de leur confrontation. Le drame est fondé sur un des schémas majeurs de l'univers théâtral, la relation de rivalité entre le père et le fils, où « le père et le fils sont la plupart du temps dans une relation conflictuelle dont l'origine est le plus souvent la désobéissance ou le refus d'obéir du fils à son père²² ».

C'est là que la psychologie du personnage de Toto est la plus travaillée. Les raisons de son comportement à l'égard de sa famille sont éclaircies à travers des flash-backs évoquant les scènes d'une enfance idyllique. Toto y prononce des reproches : « Tu ne l'as jamais imaginé que j'étais seul ? [...] La pension à dix ans, avec le bon restaurant où on ne se dit rien, dimanche. [...] Il se décompose le cher petit. Ça dégouline. Il fait sous lui. Mais dans son ordure, un bel égoïste n'est-ce pas ? [...] Oui, je ne pense qu'à moi ! Mais qui a pensé à moi²³ ? ». Conscient du fait que Toto n'est qu'un enfant victime souffrant du manque d'attention de ses parents, le père, dans ces drames tardifs, comprend la violence de son fils et avoue explicitement sa responsabilité, à l'instar de Léon dans *La Culotte* : « C'est sûrement ma faute ! Je ne me suis pas assez occupé de lui. J'aurais dû lui donner l'exemple. Mais quel exemple²⁴ ? ».

²⁰ Voir G. Genette : *Palimpsestes...*, *op.cit.* : 497

²¹ *Ibid.* : 498.

²² G. Zaragoza : *Le personnage de théâtre*, Paris : Armand Colin, 2006 : 61.

²³ J. Anouilh : *Pièces baroques*, *op.cit.* : 322–323.

²⁴ J. Anouilh : *Pièces farceuses*, *op.cit.* : 135.

La tonalité amère qui émerge de l'image du fils qui a mal grandi et se venge se transforme, dans les « pièces farceuses », en ironie. La perte des illusions du père par rapport à son fils est telle que le personnage de Léon par exemple, dans *Le Nombriil*, se prononce ainsi sur les enfants : « C'est comme les petits chats : c'est mignon quand c'est petit. Mais les petits chats, eux, quand ils grandissent, on les donne aux voisins. Ils vont gratter les tapis chez les autres²⁵ ». Toute la communication entre ces deux personnages se fait à travers des dialogues pleins d'invectives et de remarques ironiques. Si une telle manière d'agir, grossière et impertinente, n'était jusqu'ici propre qu'au fils, dans les dernières pièces le père ne manque pas de rendre la pareille à son fils. Les premières apparitions du fils et de son père sur scène ont toujours la même nature : le fils vient voir son père pour lui demander de l'argent. Ainsi dans *Chers Zoiseaux* se déroule l'échange suivant :

Arthur. – J'ai raté trois fois mon bachot mais je comprends tout de même un certain nombre de choses. Je suis un self-made man. [...]

Le Chef. – [...] J'imagine que ce n'était pas pour faire de la philosophie avec moi que tu es monté jusqu'à mon grenier ?

Arthur. – On ne peut rien te cacher. Tu seras resté lucide jusqu'au bout, vieux crocodile. Il n'y a plus d'argent dans la maison²⁶.

Une scène similaire et pleine d'ironie du père envers son fils apparaît dans *Le Nombriil* :

Arthur. – Bonjour, papa. J'ai téléphoné très tôt à ta femme de ménage, car il fallait absolument que je te voie ce matin.

Léon, *rogue*. – Eh bien, contemple-moi tout ton saoul en silence et file. Je travaille.

Arthur *s'exclame, blessé*. – Papa ! Je suis ton seul fils !

Léon. – Il y a vingt-sept ans que tu me dis ça. Tu insistes, mon vieux, tu insistes ! Cela finit par être indécent²⁷.

²⁵ *Ibid.* : 298.

²⁶ *Ibid.* : 10.

²⁷ *Ibid.* : 298.

6. Conclusion

Le réseau des liens intertextuels dans l'œuvre dramatique d'Anouilh nous permet de classer son théâtre en tant que théâtre « combinatoire ». C'est un théâtre qui ne cherche pas l'originalité thématique, et qui repose sur la décomposition et le regroupement de textes existants, lesquels deviennent la source d'inspiration principale de l'auteur. Tandis que la plupart des enjeux intertextuels reste en grande partie tout à fait subjective, nous avons vu que la réécriture est, par contre, un procédé objectivement repérable grâce à la détection facile des répétitions formelles. La recherche des répétitions et des variations crée une sorte de jeu. Le déjà-écrit pour l'auteur et le déjà-lu pour le récepteur deviennent le sujet même de ces livres. Pourtant, cette stratégie dramaturgique d'Anouilh, fondée sur l'utilisation du même répertoire de personnages, situations, thèmes et motifs, génère chaque fois une œuvre originale qui trouve une place précise dans un ensemble d'autres drames. La véritable maîtrise créative d'Anouilh ne se révèle que dans l'ensemble de son œuvre, qui est une sorte de « comédie humaine » dans laquelle l'auteur, par chaque nouvelle pièce, met en relief un autre aspect de son message. Personne d'autre n'a mieux abordé dans la littérature dramatique française de l'époque cette tendance, définie plus tard comme le postmodernisme, et qui passe par la concentration de la littérature sur soi-même. L'originalité d'Anouilh réside dans le fait qu'il ne travaille, dans une large mesure, qu'avec ses propres textes.

Le personnage du fils, Toto, qui apparaît pour la première fois dans le monde dramatique anouilhien en 1948 à travers l'inspiration fournie par l'œuvre de Roger Vitrac, devient l'archétype du personnage d'enfant présent dans la grande majorité des pièces postérieures d'Anouilh. En soulignant les rapports hypertextuels envers l'œuvre vitracienne ainsi que les réécritures à l'intérieur de l'œuvre d'Anouilh, nous avons tenté de reconstituer le parcours, tout à fait cohérent, de l'évolution de ce personnage. Facilement identifiable d'un drame à l'autre grâce à son comportement, ses attitudes ou son idiolecte, le personnage de Toto représente l'opposant constant à la recherche du bonheur familial, ce qui constitue un des thèmes récurrents et la raison d'être pour le personnage du père – alter ego d'Anouilh lui-même. Suite à cette étude, on constate que la perversion des enfants chez Anouilh naît toujours de l'indifférence des parents vis-à-vis d'eux, que ce soit parce qu'ils sont préoccupés par leurs aventures extra-conjugales ou par leur enthousiasme professionnel. Les transpositions analeptiques (*L'Hurluberlu* ou *Le réactionnaire amoureux*, *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron*, *Les Poissons rouges* ou *Mon père, ce héros*) renvoient l'image d'un enfant mal aimé, tandis que les transpositions proleptiques (*Le Directeur de l'Opéra*, *Chers Zoiseaux*, *La Culotte*

et *Le Nombriil*) confirment la théorie de l'auteur selon laquelle les enfants dont on s'occupe mal deviennent des monstres.

Bien loin de témoigner d'un manque d'invention dans toutes ses pièces tardives, Anouilh montre son habileté à intégrer de manière élégante, dans chacune des pièces, des idées et des éléments inventés dans les œuvres précédentes, ce qui offre une interlecture très riche. Le lecteur qui connaît le macrotexte d'Anouilh peut facilement se rendre compte que la distribution des personnages dans les pièces des deux dernières décennies de la vie de l'auteur est, sauf quelques rares exceptions, la même. C'est grâce au personnage de l'enfant que l'on se rend compte, lors d'une lecture attentive, que les types anouilhien sont toujours les mêmes figures montrées à des âges différents, qui se réfèrent ainsi au cours de la vie de l'homme. Les personnages n'évoluent pas au long des pièces particulières : leur évolution dépasse les limites des drames singuliers, on ne trouve les éléments fondamentaux pour l'interprétation du message de l'auteur que dans les autres drames publiés auparavant. C'est par cette démarche qu'Anouilh exprime sa vision du monde, fondée sur la constatation shakespearienne d'après laquelle le monde n'est qu'une scène et les hommes des personnages qui ne cessent de se répéter, comme le résume le Général dans *L'Hurluberlu* : « Eh bien, tu verras en grandissant, Toto, que dans la vie, même quand ça a l'air d'être sérieux, ce n'est tout de même que du guignol. Et qu'on joue toujours la même pièce²⁸ ».

²⁸ J. Anouilh : *Théâtre complet...*, *op.cit.* : 231.

LINGUISTICA

ALCUNI RILIEVI SULLA LINGUA DEI DIBATTITI PARLAMENTARI*

PAOLO ORRÙ

Università di Debrecen
paolo.orrù@arts.unideb.hu

1. Introduzione

Gli studi sul linguaggio politico sono certamente tra i più fecondi nel panorama italiano. Una ricchezza che investe le tipologie testuali; i percorsi storici, dal Medioevo alla contemporaneità (si veda ad esempio il recente volume di atti dell'Asli, Librandi, Piro 2016); le fonti lessicografiche (Trifone 1984; Leso 1991; Vinciguerra 2016); le metodologie, dalla retorica all'analisi statistica dei discorsi (Gualdo, Dell'Anna 2004; Bolasco et al. 2006) fino all'indagine delle modalità comunicative più recenti e all'interazione con la rete e i *social media* (Spina 2011; Tavosanis 2016; Antonelli 2017), e non possiamo in questa sede che limitarci a fornire solo pochi, ma fondamentali, accenni alla vastissima letteratura specializzata.

L'attenzione agli aspetti pragmatici è stata poi centrale fin dai primi studi moderni di Paola Desideri (1984); nel suo *Teoria e prassi del discorso politico*, è forse la prima a offrire un'ampia panoramica sulle dinamiche contestuali del discorso politico italiano, mettendo in luce le caratteristiche pragmatiche essenziali che portano alla costruzione di un testo politico persuasivo. Desideri applica le categorie dei meccanismi attanziali di *embroyage* (avvicinamento) e *débroyage* (allontanamento) per spiegare come attraverso determinati oggetti linguistici si pervenga al raggiungimento del coinvolgimento emotivo della folla. Sono soprattutto gli elementi deittici a marcare strategie comunicative improntate all'identificazione della massa con i messaggi trasmessi dall'élite.

Il territorio in cui si muove, invece, il presente contributo è quello della pragmatica storica, un campo di studi essenzialmente diviso in due filoni (Jucker 1995; Taavitsainen & Fitzmaurice 2007). Il primo è la pragmafilingua, sincronica e

* Il presente contributo rappresenta una parte di un intervento più ampio presentato al XIII congresso dell'Asli (Associazione per la Storia della Lingua Italiana), tenuto all'Università di Catania il 29–31 ottobre 2018.

interessata a particolari realizzazioni pragmatiche in testi medievali, soprattutto letterari. Il secondo è invece rappresentato dalla pragmatica diacronica, che osserva l'evoluzione nel tempo degli aspetti pragmatici in una data lingua e in una data tipologia testuale. Ci muoveremo, dunque, in questo secondo ambito: il nostro obiettivo, infatti, è quello di sondare alcune forme in un particolare genere di testi nel loro variare nel tempo.

L'oggetto di questo contributo saranno i dibattiti parlamentari,¹ così come resi nella loro trascrizione stenografica durante la discussione assembleare. Si tratta chiaramente di una quantità di testi inusitata, per delimitarla abbiamo allora cercato di individuare una costante nei vari periodi che hanno distinto la storia parlamentare italiana. Assumendo come punto di partenza il primo parlamento del Regno d'Italia e muovendoci verso i giorni nostri, abbiamo deciso di prendere in esame alcune caratteristiche pragmatiche di questi testi e verificarne le evoluzioni più recenti.

2. *Corpus e metodi*

Per la nostra analisi abbiamo costruito un piccolo corpus di testi primari;² si tratta di resoconti parlamentari della Camera dei Deputati, gli unici accessibili in formato digitale allo stato attuale. Abbiamo deciso di includere nel nostro corpus un campione casuale di interventi svolti durante le discussioni delle riforme elettorali, un vero e proprio fil rouge della politica italiana. Sono state prese in esame solamente le discussioni d'aula e non i lavori delle specifiche commissioni, in cui il dibattito si fa più tecnico e meno retorico.

I momenti scelti attraversano l'intera storia parlamentare unitaria, partendo dall'epoca liberale immediatamente successiva all'Unità, passando per il periodo giolittiano e il fascismo, e arrivando all'Italia repubblicana dal secondo dopoguerra ai giorni nostri:

- la prima riforma elettorale dello Stato unitario nel 1881–1882;
- l'estensione del suffragio “quasi” universale maschile nel 1912;
- la legge Acerbo di epoca fascista nel 1923;

¹ Per un'analisi linguistica dei resoconti parlamentari si veda Gualdo (2015) e Telve (2018).

² Seguiamo la nota suddivisione tra testi primari (prodotti in vari contesti dai politici) e testi secondari (a commento delle attività politiche) elaborata da Dell'Anna (2010: 36–37).

- la riforma elettorale del 1953, passata alle cronache come “legge truffa” e unica vera modifica della legge elettorale per tutta la Prima Repubblica;
- la legge elettorale voluta dal centrodestra nel 2005, in piena Seconda Repubblica, ricordata come *porcellum*;
- le ultime leggi elettorali approvate tra il 2015 e il 2017, i cosiddetti *italicum* e *rosatellum*.

Abbiamo selezionato un margine di circa 125/35 mila parole per ogni periodo, per un totale di 814.794 parole. I testi raccolti originariamente offrono un campione di lingua decisamente più vasto: le discussioni parlamentari si sono protratte per periodi di diversa estensione temporale e i singoli verbali variano notevolmente in lunghezza tra loro.³ Al fine di bilanciare il corpus si è preferito prelevare dei segmenti omogenei per quantità di parole.

È forse bene rimarcare che l'oggetto del dibattito in sé non è rilevante ai fini della nostra trattazione; il criterio che ci siamo dati sarebbe stato sostituibile con un'estrazione totalmente casuale. La coerenza dell'argomento è stata scelta unicamente per aumentare il più possibile la comparabilità dei dati, agendo, quindi, sulla selezione di contesti discorsivi simili.

Si tratta di una mole di dati testuali assai ricca e per certi versi magmatica. I documenti scaricati dal portale della Camera sono semplici digitalizzazioni dei resoconti originari, non indicizzati in alcun modo. Nei testi compaiono quindi anche una serie di elementi sulla realtà contestuale (la data, i riferimenti alla seduta); sullo svolgimento dei lavori (gli ordini del giorno, le chiamate per le votazioni, i risultati delle stesse); nonché materiali paratestuali (come intestazioni e piè di pagina). È stato necessario, dunque, ripulire i verbali ed eliminare quanto più possibile il “rumore di fondo”, lasciando spazio solo ai turni di parola.

Dal punto di vista tipologico, ci occupiamo di una forma di discorso *trascritto*, che non può essere ricondotta semplicemente alla natura scritta del canale di arrivo o a quella orale del canale originario. I resoconti stenografici non sono mere trascrizioni *verbatim* degli interventi tenuti in aula, presentano, invece, correzioni, modifiche e aggiunte.⁴ Tali differenze possono essere dovute all'operato dello stenografo, che può correggere eventuali errori del relatore o inserire formule

³ Basti pensare che il solo verbale della votazione finale della “legge truffa” comprende 414 pagine di testo digitalizzato (i giorni immediatamente precedenti si aggiravano invece tra le 40 e le 70 pagine) e un totale di 330.096 parole.

⁴ Della questione si sono occupati Michele Cortelazzo (1985) e in seguito Stefano Telve (2014).

rituali e prassi allocutive dimenticate o modificate dal politico; oppure, il relatore può consegnare a verbale la forma scritta del discorso declamato o letto in aula.

L'azione degli stenografi può essere anche rilevante. In un suo contributo, Michele Cortelazzo (1985) ha messo a confronto uno stesso intervento nella sua forma parlata originaria con quella trascritta, ben evidenziando i vari livelli di revisione coinvolti. Le modifiche interessavano tratti importanti del parlato, come le esitazioni, le autocorrezioni, ma anche aspetti sintattici e lessicali. Come sostenuto da Cortelazzo, questi materiali non possono offrire un quadro attendibile degli stili retorici di un deputato nel particolare, tantomeno possono rendere fedelmente la dialettica politica interna alla sede istituzionale.⁵ L'indagine che qui si propone, allora, non tenterà di prendere i resoconti stenografici come indici del linguaggio politico *tout court*, si tratterà, invece, di osservare eventuali evoluzioni e modifiche di una pratica discorsiva che ha una sua storia ben precisa.

Per l'analisi dei dati, in questo studio abbiamo adottato alcune delle tecniche della linguistica dei corpora. I dati sono stati resi indagabili attraverso i software (Scott 2012) e ci siamo serviti delle linee di concordanza e delle liste di frequenza. Gli strumenti di indagine informatica, del resto, hanno preso ormai sempre più piede anche nell'analisi storico-linguistica, con la costruzione di corpora sia diacronici sia legati a uno specifico periodo storico.⁶

3. *Forme dell'interazione*

Vediamo di seguito alcune delle forme tipiche dell'interazione d'aula nella loro versione trascritta. Procederemo con ordine nella nostra analisi, partendo dall'apertura dei turni di parola.

È il presidente della Camera a dirigere il dibattito e concedere la parola ai singoli deputati; in tutti i periodi esaminati, la formula è “ha facoltà di parlare”,

⁵ Si vedano le considerazioni conclusive al già citato contributo.

⁶ Molto spesso rispondenti a precise domande di ricerca su generi testuali, ad esempio il Corpus Epistolare dell'Ottocento (Antonelli, Chiummo, Palermo 2004 e Antonelli et al. 2009) o su specifiche varietà linguistiche (volgari), per un'esauritiva elencazione si veda <http://www.accademiadellacrusca.it/it/link-utili/banche-dati-dellitaliano-scritto-parlato>. Il corpus MIDIA nasce invece per l'indagine della morfologia dell'italiano in diacronia, si veda il sito www.corpusmidia.unito.it. È attualmente in realizzazione poi l'interessante progetto del Vocabolario dinamico dell'italiano moderno portato avanti dall'Accademia della Crusca, per alcune riflessioni in merito si veda Gualdo (2018). Infine, DiaCORIS è il primo esperimento di corpus diacronico di riferimento dell'italiano scritto tra il 1861 e il 1945, vd. Onelli et al. (2006).

eccetto per gli ultimi due, in cui è mutata in “ha chiesto di parlare l'onorevole x, ne ha facoltà” (180 occorrenze nel 2005 e 119 tra il 2015-2017). Sembra quindi essersi affermata in tempi recenti una nuova prassi scrittoria.

(1) PRESIDENTE. Ha facoltà di parlare l'onorevole Oliva (1881).⁷

PRESIDENTE. Ha facoltà di parlare l'onorevole La Rocca (1953).

PRESIDENTE. Ha chiesto di parlare per dichiarazione di voto il deputato Filippo Busin. Ne ha facoltà (2015).

Nei primi 4 periodi considerati, la presa di parola da parte degli onorevoli non sembra essere regolata da particolari consuetudini; spesso vi è un riferimento ai colleghi deputati, oppure il discorso si apre senza troppi preamboli.

(2) GUALA. Io non *sorgo* propriamente per parlare contro le conclusioni della Giunta; *imperocché* riconosco che regolari furono le operazioni elettorali tutte e che fu validamente proclamato l'onorevole Carlo Randaccio a deputato del collegio di Recco (1881).

(3) AMATUCCI. Io credo che l'emendamento proposto dal Governo si possa accettare con una aggiunta che dia una portata pratica a quanto il Governo stesso ha proposto (1923).

Una piccola notazione lessicale, nell'esempio (2) si può rilevare l'uso del connettivo *imperocché*, assai frequente (occorre 45 volte) nei dibattiti dei primissimi decenni del parlamento unitario, assente, invece, in tutti i periodi successivi, eccezione fatta per 3 occorrenze nel 1912, e considerato quindi ben presto desueto.

L'esempio (4) prende subito le mosse da un attacco diretto all'esecutivo:

(4) BORELLINI. Se non vi fossero altri elementi di giudizio per negare la fiducia a questo Governo, *per una persona onesta e democratica* basterebbe solo l'illegale procedura usata dal Governo stesso per imporre alla Camera la legge elettorale truffa (1953).

⁷ Gli esempi sono riportati nella loro veste originale, senza correzioni o adattamenti. Indicheremo tra parentesi l'anno del *subcorpus*, nel caso del 1881-1882, 2015-2017 ci limiteremo a segnalare come (1881) e (2015).

Viene impiegato, infatti, un lessico piuttosto forte: *illegale e legge truffa*. Anche il sintagma “per una persona onesta e democratica” a metà periodo ha un forte valore di attacco alla faccia (Brown, Levinson 1987) dei membri del governo: oltre a presentare implicitamente la propria persona positivamente come *onesto e democratico*, viene comunicato l'esatto opposto del proprio avversario attraverso una presupposizione semantica.

Ancora una volta, è nelle ultime due legislature prese in esame a subentrare una nuova consuetudine: gli interventi sembrano aprirsi generalmente con un riferimento o un ringraziamento al/alla Presidente della Camera. La possibilità di consultare online le registrazioni in video delle sedute consente di verificare come ciò non sia dovuto a un intervento sistematico degli stenografi, bensì a un'ineffettiva pratica dei deputati. In passato l'etichetta parlamentare suggeriva agli oratori di rivolgersi direttamente all'assemblea in qualità di destinatario e non alla presidenza.

- (5) KARL ZELLER. *Signor Presidente*, l'emendamento in esame soddisfa pienamente le richieste della Valle d'Aosta (2005).

MARCO BOATO. *Signor Presidente*, come lei sa – abbiamo già parlato ieri delle norme per il Trentino-Alto Adige (2005).

GIANCARLO GIORGETTI. *Grazie, signora Presidente* (2015).

ANDREA MAZZIOTTI DI CELSO. *Grazie, Presidente*. Signori rappresentanti del Governo, onorevoli colleghi (2015).

Nella presa di turno possono essere riscontrati alcuni elementi classici della retorica persuasiva e argomentativa. Sono piuttosto frequenti, in tal senso, i richiami alla brevità del proprio intervento. Nell'estratto che riportiamo di seguito, l'onorevole Pietravalle vi fa accenno ben due volte nello spazio di poche righe.

- (6) PRESIDENTE. Ha facoltà di parlare l'onorevole Pietravalle. (Rumori).

VOCI. Ai voti, ai voti!

PIETRAVALLE. Onorevoli colleghi, *sarò brevissimo* nello esporre alcune osservazioni circa il sistema di votazione proposto alla Commissione. [...] Ad ogni modo *sarò brevissimo* nel riassumere le osservazioni circa la scheda ufficiale. (Segni d'impazienza) (1912).

L'oratore prende la parola in un clima evidentemente già surriscaldato, come testimoniato dalla nota di fisionomia⁸ ("Rumori") e dall'indicazione di un emittente generico ("Voci"), attraverso cui si dà conto della richiesta dei deputati di chiudere la discussione e passare alla votazione del provvedimento. In questa cornice si può ben comprendere la sollecitudine dell'onorevole Pietravalle nel comunicare per due volte la brevità del proprio intervento.

Al fine di massimizzare l'effetto pragmatico, spesso (24 volte su 130) si fa ricorso al grado superlativo del lemma *breve*, anche nella forma avverbiale (8):

- (7) I miei emendamenti hanno bisogno di *brevissima illustrazione* (1923).
- (8) MONTAGNANA. Voterò contro la fiducia all'attuale Governo, sulla legge elettorale, per numerosi motivi. Per mancanza di tempo accennerò *brevissimamente* soltanto a qualcuno di essi (1953).
- (9) JACINI. Mi permetta la Camera pochissime parole, anche più affrettate di quelle pronunziate dall'onorevole Canepa (1923).
- (10) MARCO BOATO. Signor Presidente, intervengo *molto brevemente*, per associarmi ai rilievi ed alle considerazioni che, opportunamente, il collega Ruzzante ha svolto (2015).

I riferimenti alla brevità appaiono rarefarsi nelle ultime legislature, ciò può anche essere dovuto a un maggiore controllo dei tempi della discussione e dei singoli turni di parola, soprattutto nelle fasi di dichiarazione di voto.

Un altro dei luoghi comuni tipici della retorica classica che sembra caratterizzare i discorsi parlamentari dell'epoca liberale è quello della modestia. Capita sovente di trovare, soprattutto in apertura di turno, casi di *captatio benevolentiae* basati sul *tópos* dell'affettazione della modestia (Mortara Garavelli 1988: 63-64) o sulla reticenza all'intervenire nella discussione.

⁸ Le note di fisionomia sono tutte quelle indicazioni poste tra parentesi che contengono riferimenti sul contesto situazionale della discussione: movimenti, cenni di assenso/dissenso o attenzione, proteste, applausi e interiezioni. Dall'analisi del nostro corpus è emerso come nei primi periodi e fino al 1953 tale notazione fosse piuttosto varia e ricca, mentre sia andata impoverendosi negli ultimi anni.

- (11) FABRIZI. (Segni di attenzione) Fu sempre dietro il sorgere e la continuazione di gravi circostanze, che io *osai* prendere la parola, che se non corrispose alla esigenza ed alla importanza degli argomenti, fu però manifestazione schietta e sentita di una *retta coscienza* e di profonde convinzioni (1881).
- (12) ROMANIN-JACUR. Onorevoli colleghi! Voi sapete, per lunga esperienza ormai, che *io non amo prendere parte ai dibattiti politici importanti*, se non quando la voce della mia coscienza me lo impone come un dovere (1912).

Nell'esempio (11) ciò è indicato dal verbo *osare*, che presuppone lessicalmente il senso di deferenza. In (12), l'onorevole sfrutta invece una litote (“non amo prendere parte”) per dimostrarsi restio a intervenire. In tutti e due gli estratti, la decisione di rompere gli indugi e manifestare il proprio pensiero è giustificata attraverso il richiamo alla “coscienza personale” e al senso del dovere verso una grave condizione (le “gravi circostanze” in 11).

Il *tópos* può essere anche portato fino all'esperazione da qualche deputato.

- (13) WILFAN. Signor Presidente, *mi permetta* una dichiarazione. *La modestia della mia persona* ed anche *la piccolezza relativa* della causa che del resto mi onoro di rappresentare, *mi farebbero sentire* il desiderio e l'interesse personale *di tacere*, perchè *può sembrare, presuntuoso* il volere in un ambiente *così vasto*, dinanzi ad *un numero sì grande di rappresentanti* di un'intera nazione, trattare un oggetto così particolare.

BUTTAFOCHI. Basterebbe che concludesse! Lì sta la modestia (1923).

Nell'esempio (13) vediamo in apertura una sequela di strumenti di modalizzazione e mitigazione, come la richiesta cortese in presa di turno (“mi permetta”), il riferimento lessicale esplicito alla *modestia*, l'aggettivazione (*piccolezza*) associata al contenuto del proprio intervento e l'uso del condizionale (“mi farebbero sentire”). Vediamo ancora la volontà apparente di reticenza (*il desiderio di tacere*). Il tutto è amplificato dal parallelismo successivo con la grande dimensione della Camera e della nazione, che fanno apparire ancora più “piccolo” il relatore. Un tale prolungato sfoggio di umiltà causa la subitanea risposta di un parlamentare, sfinito dalla retorica del collega.

Con l'andare del tempo, anche questi espedienti retorici vanno diradandosi. È interessante sottolineare che indagando il corpus alla ricerca di espressioni

simili (ad esempio con lemmi come *umil** o *modest**)⁹ non si riscontra alcuna occorrenza nella contemporaneità più stretta.

Non mancano nei nostri testi, poi, sporadici episodi di aperto dissenso alla figura del Presidente della Camera e alle sue scelte.

- (14) MODIGLIANI. *Con tutto il rispetto* che ho per la sua molto maggiore competenza, onorevole Presidente, mi permetto di fare osservare che la sua opposizione alle ragioni da me addotte in sostegno della pregiudiziale non valgono (1923).
- (15) SANSONE. Signor Presidente, *senza volerle mancare di riguardo*, devo farle notare che la sua interpretazione non trova fondamento in alcuna norma del nostro regolamento (1953).

Vediamo come in queste occasioni vengano impiegate strategie di mitigazione molto accurate per evitare un attacco alla faccia del Presidente. Una formula classica come “con tutto il rispetto” viene accompagnata da un riferimento alla maggiore competenza dell’interlocutore per blandirlo ed evitare un dissidio. In (14) è, inoltre, osservabile una concordanza a senso.

I passaggi di “dialogo vivace”, come già notato da Stefano Telve (2014: 44-ss), del resto, non mancano nelle trascrizioni. Le interruzioni del discorso sono un aspetto caratteristico del dibattito parlamentare sin dalle origini e i resoconti riescono a restituire, almeno in parte, l’intensità degli scambi. Le sovrapposizioni vengono spesso segnalate dai puntini di sospensione alla fine di un enunciato, soprattutto in tempi recenti.

- (16) LAGONI. Questa non è democrazia, ma è semmai una ridicola presunzione di gente...

BERTINELLI. Siamo tutti affetti da presunzione.

LAGONI. Io posso aver delle presunzioni a titolo personale, ma la presunzione a cui intendo riferirmi è un’altra cosa (1953).

In alcuni periodi la ripresa del discorso dopo un’interruzione forzata poteva essere segnalata, invece, con i puntini in apertura.

⁹ L’asterisco funziona come *wildcard* e permette di ricercare attraverso il software ogni sequenza di lettere successiva ai caratteri prescelti.

- (17) ZUCCONI. Tuttavia io mi son deciso di valerme del turno mio... (Continuano le conversazioni)

PRESIDENTE. Ma, onorevoli colleghi, facciano silenzio, altrimenti sospendo la seduta: mi pare che ci voglia già abbastanza tempo per continuare questa discussione senza che con altre si protragga anche di più.

ZUCCONI... tuttavia ho deliberato di valerme del mio turno per quelle stesse considerazioni, per le quali voi forse non avete ancora chiesto la chiusura di questa discussione (1881).

Tale consuetudine pare, tuttavia, soggetta a oscillazioni; si ritrova solamente in metà dei periodi considerati: nel 1881, nel 1923 e nel 1953.

Altre volte i puntini di sospensione indicano più tipicamente una pausa (18), anche dovuta a movimenti d'aula o al vociare dei deputati; un'esitazione (19) o un'allusione (20), con cui si invita l'interlocutore a riempire il vuoto verosimilmente con un ammonimento.

- (18) TERZAGHI. Appunto... Io credo che la questione debba essere posta così (1923).

- (19) GHISLANDI. Ed è per questo che voi cercate di avere lo stesso numero attuale di seggi, proponendoci di... raddoppiare il valore dei voti che saranno dati a voi (1953).

- (20) PRESIDENTE. Onorevole Boato... (2005).

Le interruzioni si prestano sovente anche all'ironia.

- (21) LIOY. Più volte veramente ho sentito anche da quella parte della Camera (Accennando a sinistra) suonare lugubri rintocchi di morte. Quale è la verità in tutto questo?

DI SAN DONATO. Siamo morti tutti! (Si ride)

PRESIDENTE. Per ora mi pare che viviamo (Viva ilarità) (1881).

Nell'esempio (21) si può osservare uno scambio a tre: la risposta del deputato Di San Donato completa la domanda retorica di Lioy, con l'obiettivo evidente

di depotenziarne la carica attraverso l'ironia. Lo stesso effetto riscuote la glossa finale del Presidente della Camera, che conclude lo scambio.

Come già riscontrato in precedenti studi (Telve 2014, Gualdo 2016), è assai frequente che l'interruzione si appoggi sintatticamente al turno precedente:

(22) BINDI. Grazie, Presidente. Non pretendo di avere ascolto...

PRESIDENTE. *Ma* almeno il silenzio sì. Collegli, per favore!

BINDI. ...però, voglio che resti a verbale una precisazione doverosa (2015).

In questo caso (22) il *ma* iniziale della battuta del Presidente funziona sia come demarcativo e presa di turno sia come completamento del periodo della deputata, che prosegue in realtà ignorando l'intervento dell'autorità.

La ripresa può essere anche lessicale.

(23) PRESIDENTE. Onorevoli colleghi, scusate... Onorevoli colleghi, vi prego...
[...] *Ma* scusate, che modo di fare è...!

VIOLANTE. Capisco, Presidente, che si *tocchi* un punto debole...

PRESIDENTE. Lei lo *tocchi* tranquillamente...

VIOLANTE. Lo *tocco* tranquillamente, grazie (2005).

Nell'esempio riportato sopra, la battuta del Presidente si appoggia al verbo appena usato dal deputato, che nel riprendere il suo discorso incorpora a sua volta il turno precedente con un'eco dialogica.

Le interruzioni potevano anche provenire in modo indistinto; gli interlocutori venivano allora definiti dal generico "Voci", consuetudine sparita dopo il 1923: "Voci a destra. È naturale"; "Voci da sinistra. Ah! Ah!"; "Voci. Che c'entra questo!"

(24) SONNINO. Non insisto, e voterò contro l'articolo 15.

PRESIDENTE. *Ma* se vogliono che si leggano anche tutti gli articoli del testo unico, si possono benissimo leggere.

MOLTE VOCI. No! no! Non occorre.

PRESIDENTE. *E* allora metto a partito l'articolo 15, che importa l'approvazione del testo unico (1912).

L'estratto riportato sopra mostra, inoltre, l'uso di segnali discorsivi di presa di turno (*e, ma*) e l'uso della forma arcaica *mettere a partito* per "deliberare/mettere ai voti", impiegata nel nostro corpus solamente tra il 1923 e il 1953.

Sono ovviamente frequenti e presenti diffusamente in tutto il corpus vari tipi di richiami all'etichetta parlamentare; essi possono essere attuati secondo forme più o meno dirette.

- (25) GRIFONE. Tanto più forte è lo sdegno e il disprezzo che accompagnano la mia dichiarazione quanto più *svergognato e sfacciato* è stato il discorso del Presidente del Consiglio dei ministri (Vive proteste al centro e a destra). Sì, *svergognato e sfacciato* (Rinnovate proteste al centro e a destra)...

PRESIDENTE. Onorevole Grifone, mi consenta: ella può esprimere il suo giudizio politico con l'asprezza che crede; però, mi corre l'obbligo di ricordarle che *il regolamento vieta che si pronuncino frasi o parole sconvenienti o ingiuriose*. Se ella questo farà, sarò costretto a toglierle la parola...

GRIFONE. ...quanto più *svergognato e sfacciato*. Questa è l'esatta definizione che io do del discorso del Presidente del Consiglio (Vivissime proteste al centro e a destra).

PRESIDENTE. Onorevole Grifone, *non insista!* (1953).

L'onorevole Grifone attacca direttamente il Presidente del Consiglio attraverso una coppia di aggettivi (*svergognato e sfacciato*), scatenando le proteste della maggioranza democristiana; l'interruzione viene però accompagnata dal rafforzamento dell'accusa, grazie all'olofrastico e alla ripetizione. Il Presidente, da parte sua, richiama il regolamento d'aula che vieta espressamente "che si pronuncino frasi o parole sconvenienti o ingiuriose" insieme all'esplicita minaccia di togliere la parola, poi non realizzata e seguita unicamente da un ulteriore richiamo ("non insista!"), nonostante la terza ripetizione consecutiva della stessa coppia di aggettivi.

Il galateo parlamentare prevede anche l'uso di formule metadiscorsive di riguardo verbale.

- (26) DI BATTISTA. L'anima l'Expo c'è (sic.) l'ha e si chiama McDonald's, si chiama Coca Cola, cibo e *bevande di merda – scusi l'espressione, Presidente* – che non servono a nutrire il pianeta...

PRESIDENTE. Onorevole Di Battista, *siamo in un'Aula parlamentare*.

DI BATTISTA. ...ma servono a impoverire il pianeta. Impoveriscono il pianeta (Applausi dei deputati del gruppo MoVimento 5 Stelle).

L'onorevole impiega una mossa di mitigazione (“scusi l’espressione”) della rottura della cortesia linguistica; da segnalare, in aggiunta, che l’uso del disfemismo è rarissimo nel nostro corpus. La Presidente invita il deputato ad attenersi all’etichetta con una mossa indiretta, facendo riferimento al contesto extralinguistico in cui avviene l’enunciazione. L’intervento dell’autorità è quindi, decisamente più blando in questa circostanza rispetto al suo predecessore.

Altre volte il richiamo alla correttezza verbale è segnalato dagli stessi colleghi deputati chiamati in causa.

(27) DUCA. (Commenti di deputati dei gruppi di Alleanza Nazionale e della Lega Nord Federazione Padana)... *Non ragliate, anche se vi è riuscito molto bene in questi quattro anni e mezzo, non ragliate ancora!*

ZANETTIN. *Non è possibile dire queste cose!*

PRESIDENTE. Onorevoli colleghi, *vi prego!* Onorevole Duca, *concluda*, la prego (2005).

L’intervento riporta un durissimo attacco agli avversari politici con una metafora animale. La censura di un deputato del centro-destra (“non è possibile dire queste cose”) alle parole di Eugenio Duca non viene in realtà supportata con forza dal Presidente, che invita al silenzio i gruppi che contestano, e l’onorevole a concludere il proprio intervento, senza un richiamo esplicito all’etichetta.

4. *Forme dell’oralità*

Dal confronto con i testi orali, precedenti studi (Telve 2014) notavano la sistematica normalizzazione in fase di pubblicazione di alcune forme tipiche del parlato, con un livellamento verso lo standard nella versione trascritta. L’analisi delle occorrenze nel nostro corpus, limitatamente alla contemporaneità, mostra che non sembrerebbe sempre il caso per alcuni di questi. Ad esempio, sono più numerose le istanze di “cè” rispetto alla versione normalizza “vi è” (438 contro 331), soprattutto nell’ultimo periodo, ma non unicamente: 2015, 168–26; 2005, 81–70; 1953, 24–81; 1923, 70–70; 1912, 53–37; 1881, 42–47. Diamo conto solo di alcuni esempi:

(28) BONGHI. Non c'è nulla di esagerato in quello che io dico, c'è appena appena la descrizione molto semplice e schietta del vero (1881).

FULCI. E quando c'è una sentenza, di primo grado appellabile, comincia di nuovo la prescrizione (1912).

VACIRCA. In sessanta giorni c'è tempo di fare le tessere per tutta l'Italia (1923).

Non appaiono frequentissimi i segnali discorsivi; ciò accomuna senz'altro tutti i periodi presi in analisi ed è sintomo di una certa attenzione da parte degli stenografi a eliminare le spie più evidenti del parlato. Tuttavia, è possibile occasionalmente riscontrarne alcuni; vediamo di seguito *dico*, usato come segnale riempitivo e focalizzatore.

(29) BONGHI. tutto quello che io ho detto e pensato, l'ho tratto, come l'hanno tratto tutti quanti sono in questa Camera, sfido a negarmelo, l'ho tratto, *dico*, dai Libri Verdi che avete presentati voi stessi (1881).

CAVAGNARI. non è un buon sistema questo... quando, *dico*, è stridente questa contraddizione fra le leggi e le circostanze (1912).

POLANO. Sento il dovere, *dico*, di assumere le mie responsabilità dichiarando di votare contro la concessione della fiducia al Governo (1953).

Il primo esempio della serie mostra vari elementi tipici del parlato, come la dislocazione a sinistra, seguita da un'anadiplosi e da un inciso di autocommento ("sfido a negarmelo"), al termine del quale il discorso riprende (ancora) con una ripetizione, seguita, infine, dal focalizzatore *dico*. Un tessuto decisamente animato, di cui si scorge la pianificazione, ma che lascia trapelare i continui movimenti dell'oralità.

Nel corpus è possibile rintracciare alcuni esempi di segnali di mancanza o riduzione della precisione, come *in un certo senso*:

(30) MODIGLIANI. la Camera deve discutere ora una questione che *in un certo senso* non riguarda affatto (*se mi permettete vorrei dire così*) la maggioranza (1923).

PAJETTA GIAN CARLO. Voi, che avete deciso questa seduta, fate almeno qualche cosa che possa rendere più tollerabile il lavoro a coloro, che, *in un certo senso*, ne sono le vittime (1953).

MARA MUCCI. Il voto di lista bloccato è *stato certamente, in un certo senso*, un simbolo della profonda crisi di credibilità e di legittimazione politica in questi anni (2015).

Nel primo estratto della serie, è da evidenziare come il segnale discorsivo sia inoltre rafforzato nel suo valore pragmatico dall'accumulo di altri elementi modalizzanti all'interno della parentesi: l'appello all'autorità degli interlocutori e l'uso del condizionale.

Nel terzo esempio della serie, il segnale discorsivo, al contrario, riduce la portata epistemica dell'avverbio di modo.

Un altro segnale che indica una riduzione della precisione dell'enunciato è *per così dire*:

(31) BIZZO. La dottrina che fa dello Stato un ente, *per così dire*, estrinseco alla civile associazione (1881).

BERTOLINI. Ho sentito qualche collega, costretto a ritirare i suoi emendamenti, far, *per così dire*, appello al disgusto, che dovrebbe provare la Camera di fronte alla resistenza della Commissione e del Governo... (1912).

ALFIERO GRANDI. Signor Presidente, mi rivolgo al presidente Bruno con un po' di ritardo (perché il Presidente Casini, *per così dire, tra virgolette*, non mi aveva visto precedentemente chiedere la parola) (2005).

Nel terzo estratto della serie, la somma di due elementi ("per così dire" e "tra virgolette"), che in apparenza sarebbero utili a mitigare un attacco alla faccia di un altro interlocutore, finisce, invece, per rimarcare il tono polemico dell'intervento.

Nell'ultima legislatura considerata, sembrano filtrare anche alcune attestazioni di *cioè* non solo come indicatore di esemplificazione, ma allo stesso tempo di mero riempitivo e formula di attacco del discorso:

(32) DI BATTISTA. *Cioè*, un parlamentare che è relatore di una legge elettorale che viene poi giudicata incostituzionale, poi torna a fare il relatore di un'altra legge elettorale incostituzionale? *Cioè*, per me è come un chirurgo che opera e dimentica il bisturi nello stomaco di un paziente (2015).

Nello stesso intervento si ripete subito dopo per altre due volte, facendone quasi un tic linguistico del deputato e confermando la perdita di significato esplicativo del connettivo.

DI BATTITSTA. Guardatevi un po' dentro. Per qualche seggio in più? *Cioè*, la vostra vita vale questo? *Cioè*, io rimango qui in Parlamento, son più contento, però avallo queste indecenze? (2015).

I casi di modalizzazione dell'autorità del parlante attraverso segnali discorsivi si riducono nell'uso col passare del tempo: 32 occorrenze su 40 di *secondo me* sono registrate tra il 1881 e il 1953, così come 7 occorrenze su 8 di *per conto mio*. Tali forme vengono forse sostituite dal ricorso ai *verba putandi* (*credere, ritenere, pensare*), tra i più adoperati negli ultimi anni in relazione all'espressione del punto di vista con i pronomi di prima persona singolare e plurale.

È possibile trovare nel corpus (pochi) esempi di accumulo di segnali discorsivi.

- (33) GIORGETTI. *Beh, a dir la verità*, quella legge, *in realtà*, una soglia di sbarramento minimo, almeno il 25 per cento dei voti, per chi godeva del premio di maggioranza, lo prevedeva.

Il *beh* di inizio battuta è presente solamente nelle ultime trascrizioni e limitatamente a due istanze.

Mancano sicuramente altri segnali di titubanza e falsa partenza, così come il rumore sonoro e le pause; tuttavia, oltre a quelle presenti nelle note di fisionomia, nei vari periodi del corpus sono rintracciabili sporadiche interiezioni:

- (34) ALESSIO. *Eh*, signori miei, la vita pubblica non è altrimenti che una vita di sacrifici nè possiamo chiedere allo Stato che compensi e risarcisca tutte le nostre spese stessi (1912).

MODIGLIANI. *Oh!* Non alludo all'Italia! Ma le pare, onorevole Caradonna, che io voglia alludere ad un servizio affidato a lei? Non ci penso nemmeno! (1923).

PRESIDENTE. Collegli, per favore, *su*, è finita questa cosa. Prego, onorevole Scotti, prosegua (2015).

Sono presenti frasi scisse, ma spesso rivestono una funzione testuale di collegamento tra due blocchi informativi (Berretta 2002) piuttosto che quella canonica di focalizzazione.

(35) LAZZARI. È per questo che mi sono guadagnato adesso di essere trattato da rudero, da ostrica, da scoglio, come ama dire, con poco amabili complimenti, il presidente del Consiglio. (Si ride).

BINETTI. È per questo che vogliamo più donne in Parlamento e vogliamo più donne orientate alla relazione di cura (2015).

Nell'esempio (36) vediamo, invece, la ripetizione anaforica della stessa struttura frasale per amplificare retoricamente le accuse rivolte al Presidente della Camera.

(36) LAGONI. *è lei che* deve garantire in questo momento la nostra libertà; *è lei che* deve sottrarre il Parlamento in questo momento a questa intimidazione di squadristi armati che circondano il palazzo; *è lei che* deve impedire che si facciano intimidazioni al Parlamento nel momento in cui il Parlamento deve approvare una legge (1953).

Appaio invece più consistenti i casi di frasi pseudoscisse (37) e del cosiddetto *c'è presentativo* (38).

(37) BISOGNI. Quello che è grave, e credo che anche la parte opposta della Camera debba convenire su questo punto... è che l'alto commissario delle ferrovie ha stabilito che gli esonerati possono ricorrere solamente al Consiglio di Stato (1923).

GIORDANO. Quello che vi apprestate a votare è un maggioritario a collegio unico nazionale (2005).

GIORGETTI. Quello che non si capisce, francamente, è l'atteggiamento dei piccoli partiti della galassia post democristiano-centrista (2015).

(38) GIOLITTI. *C'è* poi un ordine del giorno dell'onorevole Alessio che è stato distribuito ora (1912).

CASERTANO. *C'è* una aggiunta, che viene da molte parti invocata e cioè che si specifichi l'emendamento in questo senso (1923).

MELONI. *C'è* gente che è consapevole di quello che sta votando (2015).

5. Conclusioni

Anche se i dibattiti parlamentari non sono a prima vista l'oggetto ottimale o primario di indagine della pragmatica del linguaggio politico, essi sono, tuttavia, una delle tipologie testuali più stabili nel tempo; ben si prestano, quindi, a una comparazione di tipo diacronico, anche in chiave pragmatica.

Nonostante l'ampissimo lavoro di normalizzazione dei testi attuata dagli stenografi, è possibile rintracciare di tanto in tanto varie forme e modismi del parlato; i segnali discorsivi più prettamente tipici dell'oralità sono piuttosto rari; sopravvive alla mano censoria degli addetti della Camera di tanto in tanto qualche interiezione.

Le consuetudini scritte sono mutate nel corso di oltre 150 anni di storia parlamentare, ma permane una sostanziale stabilità nei processi di trascrizione. È stato possibile registrare alcune innovazioni nelle prassi dialettiche della Camera, come il cambiamento alla formula di concessione della parola e l'inserimento dei ringraziamenti nella presa di turno dei deputati.

Certi stilemi retorici, come i *tópoi* della brevità e dell'umiltà, sembrano invece confinati soprattutto ai primi periodi considerati (tra il 1881 e il 1923).

La trascrizione appare capace attraverso le note di fisionomia e la ricostruzione delle battute di trasmettere con una certa efficacia la dimensione discorsiva dei dibattiti. Le frequenti interruzioni degli interventi da parte del Presidente o dei deputati sono i frangenti in cui meglio si coglie la dimensione parlata originaria, con la presenza di eco dialogiche e agganci sintattici e lessicali tra i turni.

In conclusione, sarebbero certamente centinaia gli esempi estraibili dal corpus, lo spazio di questa sede non consente, però, di affrontare la questione in maniera organica. Il metodo impiegato, pur con alcuni limiti, ha consentito, tuttavia, di estrapolare alcuni dati degni di approfondimento.

Bibliografia

- Antonelli, G. (2017): *Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica*. Roma & Bari: Laterza.
- Antonelli, G., C. Chiummo & M. Palermo (2004): *La cultura epistolare nell'Ottocento. Sondaggi sulle lettere del CEOD*. Roma: Bulzoni.
- Antonelli, G., M. Palermo, D. Poggiogalli & L. Raffaelli (2009): *La scrittura epistolare nell'Ottocento. Nuovi sondaggi sulle lettere del CEOD*. Ravenna: Giorgio Pozzi.

- Berretta, M. (2002): 'Quello che voglio dire è che: le scisse da struttura topicalizzanti a connettivi testuali? In: G. L. Beccaria & C. Marelo (a cura di) *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*. Alessandria: Edizioni dell'Orso. 15-31.
- Bolasco, S., L. Giuliano & N. Galli De' Paratesi (2006): *Parole in libertà, un'analisi statistica e linguistica*. Roma: Manifestolibri.
- Brown, P. & S. C. Levinson (1987): *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cortelazzo, M. (1985): 'Dal parlato al (tra)scritto: i resoconti stenografici dei discorsi parlamentari'. In: E. Radtke & G. Holtus (a cura di) *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen: Narr. 86-118.
- Desideri, P. (1984): *Teoria e prassi del discorso politico: strategie persuasive e percorsi comunicativi*. Roma: Bulzoni.
- Dell'Anna, M. V. (2010): *Lingua italiana e politica*. Roma: Carocci.
- Fitzmaurice, S. & I. Taavitsainen (eds.) (2007): *Methods in Historical Pragmatics*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Gualdo, R. (2015): "'Si convochi il Parlamento". Lessico politico e oratoria del Regno d'Italia. *Lingua e Stile* 50: 247-274.
- Gualdo, R. (2016): 'Alla ricerca del politichese. Origini e forme del lessico parlamentare nei primi decenni del Regno d'Italia'. In: Librandi & Piro (2016: 113-130).
- Gualdo, R. (2018): 'Un nuovo vocabolario dinamico dell'italiano. Il lessico specialistico e settoriale'. *Studi di lessicografia italiana XXXV*: 193-216.
- Gualdo, R. & M. V. Dell'Anna (2004): *La faconda repubblica. La lingua della politica in Italia (1992-2004)*. Lecce: Manni.
- Jucker, A. H. (1995): *Historical Pragmatics Pragmatic developments in the history of English*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Leso, E. (1991): *Lingua e rivoluzione: ricerche sul vocabolario politico italiano del triennio rivoluzionario 1796-1799*. Venezia: Istituto veneto di scienze lettere ed arti.
- Librandi, R. & R. Piro (a cura di) (2016): *L'italiano e la politica. La politica per l'italiano*. Atti del XI Convegno ASLI (Napoli, 20-22 novembre 2014). Firenze: Franco Cesati.
- Mortara Garavelli, B. (1988): *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Onelli, C., D. Proietti, C. Seidenari & F. Tamburini (2006): 'The DiaCORIS project: A diachronic corpus of written Italian'. In: *Proc. 5th International Conference on Language Resources and Evaluation - LREC 2006, Genova*. 1212-1215.
- Scott, M. (2012): *WordSmith Tools version 6*, Lexical Analysis Software, Liverpool.
- Spina, S. (2011): *Openpolitica. Il discorso dei politici italiani nell'era di Twitter*. Milano: Franco Angeli.
- Taavitsainen, I. & S. Fitzmaurice (eds.) (2007): *Methods in Historical Pragmatics*. Berlin & New York: Mouton De Gruyter.

- Telve, S. (2014): 'Il parlato trascritto'. In: G. Antonelli, M. Motolese & L. Tomasin (a cura di) *Storia dell'italiano scritto, vol. III. Italiano dell'uso*. Roma: Carocci. 15–56.
- Telve, S. (2018): 'L'oralità parlamentare trascritta (1861–1921): un modello di lingua istituzionale moderna'. *Studi di lessicografia italiana XXXV*: 217–243.
- Tavosanis, M. (2016): 'Il linguaggio della comunicazione politica su Facebook'. In: Librandi & Piro (2016: 677–685).
- Trifone, P. (1984): *Dizionario politico popolare*. Roma: Salerno Editrice.
- Vinciguerra, A. (2016): *Alle origini della lessicografia politica in Italia*. Firenze: Franco Cesati.

RECENSIONES

Pietro Cataldi & Floriana d'Amely (a cura di): *Eugenio Montale «Ossi di seppia»*. Milano: Mondadori, 2016, CXXIII + 268 pp.

Eugenio Montale è uno dei più grandi e più lodati autori italiani del Novecento. La raccolta intitolata *Ossi di seppia* è stata pubblicata per la prima volta nel 1925 e, grazie al suo particolare punto di vista, è diventata una pietra fondamentale della poesia italiana novecentesca. Anche se Montale era molto giovane durante la stesura dei primi versi della raccolta, il suo 'programma poetico', formatosi all'inizio degli anni '20, non è cambiato molto nei decenni seguenti. Per questo possiamo dire che il messaggio veicolato da *Ossi di seppia* è pressappoco il messaggio di tutta la poesia montaliana.

Nel corso degli anni, a partire dal 1925, *Ossi di seppia* ha subito diverse modifiche (tra il 1925 e il 1948 sono state stampate sette edizioni diverse). La prima versione commentata di *Ossi di seppia* faceva parte del grande riassunto della poesia montaliana, *L'opera in versi* (che consta di 1225 pagine) pubblicata nel 1980. La maggior parte dei commenti presenti in quell'edizione, tuttavia, riguardano le diverse varianti del testo, possiamo quindi osservare la mancanza delle spiegazioni relative al senso del testo e ai simboli usati. Non vengono messi in luce – almeno nei commenti – i significati presenti nelle opere di Montale. Con l'edizione di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely la situazione è cambiata. Fino ad oggi questa è l'unica edizione commentata di *Ossi di seppia*. Leggendo il libro è chiaro che lo scopo era quello di fornire al pubblico un'immagine completa (utile sia al lettore comune che a quello esperto) del primo volume montaliano, concentrandosi sui simboli e sui messaggi. Il libro comincia con il grande riassunto dell'intera opera montaliana di Pier Vincenzo Mengaldo, critico e filologo italiano, pubblicato già ne *L'opera in versi*, dopo di che possiamo trovare una cronologia della vita e della carriera di Montale. Solo dopo queste informazioni possiamo leggere l'introduzione di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely.

La raccolta è preceduta da una piccola nota in cui viene alla luce l'intendimento degli autori: "Il presente commento è rivolto prevalentemente a un pubblico di lettori non specialisti. Si è privilegiata la spiegazione letterale del testo, limitando a casi particolari i rimandi intertestuali e i riferimenti culturali non indispensabili alla sua comprensione." Quindi Cataldi e d'Amely provano a rendere più facile ai lettori la percezione della poesia complessa di Montale. Parliamo adesso dei lettori non esperti, quindi non degli studiosi del tema ma, per esempio, degli studenti di liceo, oppure delle persone che vogliono leggere e capire alcune poesie montaliane senza l'uso esagerato di termini tecnici e riferimenti antichi. Con questa edizione il mondo di Montale non è così lontano ed incomprensibile:

è un posto dove anche le emozioni e le esperienze più pesanti ricevono una veste meno oscura, quasi leggera, sotto cui possiamo trovare un altro tipo di salvezza. Questa bella ambiguità è dovuta non solo a Montale, che aveva la capacità di dissolvere la disperazione con umorismo e ironia, ma anche ai due autori che, con i loro commenti, spiegano le parti meno intendibili e rivelano la retrostoria presente dietro tutte le opere di Ossi di seppia, rendendo tutto questo accettabile e comprensibile.

Prima di ogni poesia possiamo leggere degli accenni sulla retrostoria, sulla metrica e sul contenuto. Nell'introduzione a *I limoni*, per esempio, possiamo incontrare informazioni fondamentali relative alla sostanza dei versi: il ruolo di questo componimento all'interno del libro, che è quello di una vera apertura di Ossi di seppia; l'apparizione del miracolo, della via di fuga dalle difficoltà del mondo e della vita; gli elementi concreti che hanno grande importanza (facendo riferimento al correlativo oggettivo spesso usato da Montale); la ricerca di una verità che è spesso nascosta; il ruolo dei limoni che simbolizzano quella via di fuga già menzionata che, anche se per un piccolo attimo, riporta la felicità. Possiamo usufruire di tutte queste informazioni prima di leggere la poesia stessa. Dopo il breve riassunto della metrica finalmente arriviamo al testo stesso con i suoi commenti, in cui Cataldi e d'Amely rimangono sempre fedeli alla concezione fondamentale del libro. Il commento spiega le parole meno usate oggi, spiega i riferimenti culturali, storici e geografici e parafrasa i versi meno chiari. A dire la verità queste spiegazioni sembrano, alcune volte, un po' banali, si tratta tuttavia di commenti veramente utili, ad esempio per chi volesse tradurre queste poesie in un'altra lingua.

Il libro non si conclude con l'ultima poesia della raccolta, *Riviere*, bensì con uno scritto di Sergio Solmi, poeta e saggista italiano. L'unicità del testo viene dal fatto che è stato scritto nel 1926, solo un anno dopo la prima edizione di Ossi di seppia. Solmi scrive quindi della raccolta nell'epoca stessa in cui Montale l'ha scritta, sottolineando "l'atmosfera delusa e morta" (p. 261) del loro tempo. A mio avviso questa cornice di Pier Vincenzo Mengaldo e Sergio Solmi offre il vero senso di quest'edizione, anche perché, assieme ai commenti di Cataldi e d'Amely, viene a creare un'unità formata da diversi scrittori appartenenti a diverse epoche, mantenendo al tempo stesso veridicità e rilevanza.

Anche se non si possono trascurare le circostanze storiche degli anni '20, Eugenio Montale in Ossi di seppia ha creato il suo mondo autonomo e indipendente, riflettendo sul mondo attuale ma conservandone, tuttavia, un pezzo intoccabile che contiene emozioni e dubbi personali ed universali al tempo stesso.

L'argomento di tutta la poesia montaliana è "la condizione umana in sé considerata" (Sulla poesia, 1976, 569 p.), Montale non credeva che la poesia fosse una missione o che lui avesse un ruolo profetico, la sua attitudine al proprio lavoro era sempre modesta e un po' distaccata. In tutta la vita "essiccata" Montale ha sempre avuto intenzione di trovare il miracolo o un miracolo, la salvezza per l'uomo, per la "...razza/ di chi rimane a terra" (Falsetto). Con Ossi di seppia Montale ha cominciato a cercare quel miracolo e ha determinato la sua via poetica che, da quel momento, lo ha accompagnato nei decenni seguenti. Per la rilevanza della raccolta nella sua carriera e anche nella letteratura italiana novecentesca, Ossi di seppia continuerà ad essere ripubblicato in futuro e, senza dubbio, l'edizione di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely sarà un aiuto utile per coloro che vorranno lavorare su questa raccolta o che, semplicemente, vorranno goderne della lettura.

Eszter Mohácsy

Università Cattolica Péter Pázmány, Budapest

György Domokos: *A jámbor Herkules. Estei Hippolit bíboros egri kormányzója, Ercole Pio beszámolói Magyarországról (1508–1510)* [*Ercole, il pio. Le relazioni del governatore del cardinale Ippolito d'Este ad Eger, Ercole Pio (1508–1510)*]. Budapest: Balassi Kiadó, 2019, 232 pp.

L'italianista György Domokos pubblica nel suo libro appena uscito le relazioni di Ercole Pio, governatore vescovile ad Eger di Ippolito d'Este scritte tra il 1508 e 1510. Il corpus è stato scoperto all'Archivio di Stato di Modena nel quadro delle ricerche iniziate nel 2010 dal gruppo "Vestigia" della Facoltà di Lettere e Scienze Sociali dell'Università Cattolica Péter Pázmány (PPKE BTK, Budapest) e racchiude ventitré lettere ornate di sentenze di diverso livello stilistico: detti di Gesù, reminiscenze da Tibullo e parolacce. Il volume contiene oltre a queste una lettera d'istruzione mandata dal cardinale Ippolito. Seguendo l'introduzione estesa l'edizione delle lettere ed i riassunti in ungherese occupano pressoché 150 pagine. Nell'appendice si legge un sommario sui prestiti linguistici ungheresi nei documenti italiani dei secoli XV e XVI. Alla fine del libro si trovano gli indici dei nomi di persona e di luoghi e due foto per illustrare la calligrafia di Ercole Pio.

Leggendo le lettere di Ercole, secondogenito di Marco II Pio di Savoia, il lettore se lo immagina come un chierico dotto e dotato di fantasia vivace. Si vede il suo sigillo sulla coperta del libro con gli elementi dello stemma della famiglia Pio:

la croce argentea, le strisce rosse ed argentee, il leone e l'aquila. Ercole venne al Regno d'Ungheria nel 1508 a sostituire l'amministratore precedente di Eger, Taddeo Lardi. Originalmente prese l'incarico per un anno ma rimase in Ungheria fino all'autunno del 1510. Ercole avvisò il cardinale Ippolito mediante le sue lettere sulle importanti vicende ungheresi, prima di tutto sulla peste, a causa della quale si dové spostare la dieta nel 1510 dal luogo consueto, il campo Rákos, alla città di Tata. A proposito della peste si può osservare anche la fantasia e la forza espressiva di Ercole, secondo cui morirono 1500 persone ad Esztergom (Strigonia) a causa dell'epidemia, ma questo numero stimato da Ercole supera la popolazione approssimativa della città cinquecentesca.

Il governatore avvertì il suo signore anche sull'incontro con il re Ladislao II Jagellone a cui portò in dono da parte del cardinale un pardo, alcuni cani da caccia, dei falconi e pure due persone per accudire gli animali. Ercole stette in contatto anche con la nobiltà ungherese, prima di tutto con quella ecclesiastica. Il Pio informò Ippolito d'Este anche sulle preferenze di questi sacerdoti e gentiluomini, per questo motivo il cardinale poté mandargli regali convenienti per conservare la loro amicizia e la loro benevolenza. Tra questi contatti il più importante fu il rapporto con il cardinale Tamás Bakóc, arcivescovo di Esztergom, Ercole Pio lo accompagnò anche alla detta dieta di Tata. Continuò la scrittura delle lettere anche da qui, le sue relazioni scritte durante l'assemblea vengono valutate dall'autore del libro come vere e proprie relazioni di spionaggio sull'attività del legato pontificio e degli ambasciatori polacchi, francesi, veneziani ed imperiali.

Accanto a queste curiosità di storia culturale e di diplomazia non va dimenticato lo scopo primario di Ercole Pio, cioè la raccolta del reddito dal territorio del vescovato di Eger. Il governatore fu ostacolato in questo suo compito da molti fattori, Domokos li analizza minutamente. Tra questi fu il primo la xenofobia degli ungheresi, che nominò Ercole anche per questo "diavoli". Per razionalizzare le spese ed aumentare le entrate lui dovette riformare l'amministrazione del vescovato. I suoi interventi interessarono prima di tutto la mensa: invece di comprare del pane e delle candele li fece fare al personale del vescovato e ridusse le porzioni del cibo e del vino. La riforma gastronomica dispiacque non soltanto ai membri del capitolo, ma anche agli altri dipendenti italiani del cardinale d'Este i quali lamentarono i cibi insipidi.

Il risparmio ottenuto mediante la razionalizzazione della cucina fu insignificante rispetto alle spese della ricostruzione della cattedrale. Ippolito d'Este prescrisse ad Ercole la moderazione delle uscite relative all'edificazione, ma lui dovette continuare i lavori edili perché la sospensione di essi avrebbe generato maggiori

spese di quelle del lavoro continuo. Per procurare i soldi per la costruzione propose Ercole al cardinale di chiedere al papa il privilegio dell'indulgenza plenaria al vescovato di Eger affinché le spese dei pellegrini e dei pellegrinaggi aumentassero i redditi. Purtroppo neanche quest'idea di Ercole fu accettata, la costruzione stagnò durante la sua permanenza ad Eger. Anche il finanziamento del corpo armato vescovile fu problematico, ma Pio fece di tutto per ridurre le spese relative ai soldati: diminuì il loro numero che dopo l'intervento del governatore non superò quello prescritto ai vescovi.

In aggiunta alle difficoltà della raccolta dei soldi fu pericoloso e complicato anche il trasferimento a Ferrara della somma recuperata. Le monete di piccolo valore significarono il problema più grave perché il popolo pagò la tassa con monete di ferro o di rame le quali poterono essere cambiate in oro soltanto alla fiera di Buda mediante agenti ungheresi. Queste monete cattive segnarono bene la disastrosa situazione economica del regno d'Ungheria all'epoca la quale venne peggiorata anche dal corso delle monete falsificate delle quali scrisse Ercole: "pare che in questo regno sia sparito l'oro e ancho gli pinzi per forza sono falsi". Queste attività finanziarie danneggiarono ulteriormente il giudizio degli ungheresi sul governatore ai quali "par [...] che noi italiani debiano sorbire tutto lo oro del regno, ultra che naturalmente non sono molto amici al nostro nome". Tra queste circostanze rimasero due possibilità del trasferimento della somma: o si portava personalmente a Ferrara, o si mandava mediante la banca dei Fugger. Il primo modo fu pericoloso nonostante la guardia armata, il secondo costoso perché i Fugger lavorarono con un interesse di 12-14%. Anche i mercanti italiani i quali avrebbero potuto portare la somma a Ferrara chiusero le loro botteghe in Ungheria e ritornarono alla loro patria perché il turco si avvicinò velocemente al regno, ed Ercole neanche se ne fidò. In questa situazione il governatore volle dare in affitto tutto il vescovato, ma non lo poté fare anzi dovette comprare e mandare al cardinale cavalli, vini di qualità, carri ed armi, il cui trasporto fu una nuova difficoltà per il governatore.

A causa di questi problemi il Pio si lamentava continuamente al suo padrone e gli chiedeva il permesso di ritornare a Ferrara. Per facilitare il suo richiamo Ercole cercò i suoi possibili successori, ad esempio consigliò al cardinale di nominare al suo posto il poeta Lodovico Ariosto. Il ritorno del Pio avvenne in modo inaspettato: nell'estate del 1510 gli comandò Ippolito d'Este in una lettera dal tono duro di ritornare a Ferrara con i libri di conti. Pio partì soltanto in autunno, ma non arrivò mai a casa a causa sconosciuta. Secondo le cronache di famiglia morì durante il viaggio.

Domokos menziona nell'introduzione che nel territorio del regno d'Ungheria si conoscevano soltanto quattordici documenti relativi al Pio, prima di tutto delle ricevute e dei contratti della decima. Questo fatto rappresenta bene l'unidimensionalità delle fonti tardomedievali che si trovano in Ungheria e la loro carenza di informazioni rilevanti e nello stesso tempo evidenzia l'importanza delle ricerche dei documenti *hungarica* in Italia.

Viktor Kanász

Gruppo di ricerca "Vilmos Fraknói" per gli studi storici
a Roma finanziata dall'Accademia delle Scienze d'Ungheria
e dall'Università Cattolica Péter Pázmány

ABSTRACTS

TAMARA TÖRÖK (Eötvös Loránd University, Budapest)

Paesaggi fiabeschi e meravigliosi viaggi nelle commedie di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Caratteristiche comuni fra le diverse visioni di teatro dei due grandi autori

Both Carlo Goldoni and Carlo Gozzi, leading Venetian playwrights of the 18th century, are regarded as reformers of the Commedia dell'Arte, but while Goldoni followed the direction of realism, Gozzi insisted on using certain elements of the above mentioned genre, completing it with exotic environments and magical episodes, all realized on stage with the help of the Baroque stage machinery. The rivalry between the two authors is one of the most interesting episodes of the history of 18th century theatre, and its most exciting period is undoubtedly the one when Goldoni, after the successes of his character comedies and before writing his most developed choral comedies, hesitated for a few years, searching for new ways of expression, and wrote tragicomedies in Gozzi's style, entering thus in an open competition with his rival. These tragicomedies were written at the end of the 1750s, in verse, with completely unrealistic plots, and with characters who live in exotic countries, far away from Venice. Also in Paris, in the last phase of his career, Goldoni started to write again some fairy tale-like comedies, among the characters of which we find the typical figures of the Commedia dell'Arte. The intention of the present study is to confront the dramaturgical roles and the characteristics of the magic travels in Goldoni's and Gozzi's comedies in different moments of their careers, especially in *Il genio buono e il genio cattivo* (*The Good Spirit and the Evil Spirit*) by Goldoni and *La donna serpente* (*The Serpent Woman*) by Gozzi, with a hint also to how they use the exotic environments in *La sposa persiana* (*The Persian Bride*) (Goldoni) and *Turandot* (Gozzi).

ANTONIO SCIACOVELLI (University of Turku)

Ungheresi sulla tradotta: l'Italia meta di viaggio verso il fronte nella prima guerra mondiale

The novel "Doberdo" by Máté Zalka, a literary work that strongly captured the attention of the Hungarian readers in the second post-war period, contributing to the "popular-

ization” of some Italian place names clearly present in the Hungarian imagery (Doberdo, Isonzo and Piave are the most frequent, even in some popular songs still very famous today), begins with a journey on the *ridotta* (military train), a journey with a not always known destination, from which one is not always sure to return, a journey that creates a period of suspension before the imminent war. The vision of the Italian front (the Carso) during the First World War is one of the reasons, in Hungarian literature, for a radical change from the previous experiences of Hungarian writers in Italy: starting from 1915 they go towards the borders of Italy to “defend the homeland”, to write war correspondences that exalt the warlike virtue of the “KuK” army (but above all of the royal ones), to describe the sometimes disastrous state in which the bombed cities find themselves almost to the ground (as in the case of Gorizia). How much Italy has changed compared to the previous visions of the Italo-maniacs, those who had found their new homeland in Rome, Florence, Venice!

MARGIT LUKÁCSI (Pázmány Péter Catholic University, Budapest/Piliscsaba)

Viaggiare per ritrovare e poi rinunciare all'identità – l'esperienza di Giorgio Pressburger

The article discusses the narrative experience of Giorgio Pressburger, the Hungarian-Italian-Jewish writer and dramatist. He argues in his writings that the concept of identity as a warranty of a people's survival can reach the moment of getting rid of the obsession of identity, of coming to feel to be a member of “the human community of the living and the dead”.

SAROLT PÉTERFY (Eötvös Loránd University, Budapest)

“Strane giornate di Roma” – Zoltán Jékely a Roma

The paper presents the relationship of the poet, writer and translator Zoltán Jékely (1913–1982) with Italy and Italian culture, focusing on his two prolonged stays in Rome. In 1940 and in 1948, Jékely had an opportunity to spend a few months at the Hungarian Academy in Rome. His hitherto unpublished diaries and correspondence, forming part of the legacy, allow us not only to reconstruct the events during those stays but also to assess their influence on him. The paper highlights events to which the author attributed a special, spiritual significance. Throughout his life, and especially while travelling, Jékely was careful to register signals directed at him, events whose importance transcended everyday life, and was personally touched by the hidden beauties of the cities he visited.

GIUSEPPE GATTI RICCARDI (Guglielmo Marconi University, Rome)

La escisión del héroe como un viaje interior de (auto)conocimiento: Apreensión del mundo y del “yo” por la fragmentación, en Miguel de Cervantes, Italo Calvino y Zigmunds Skujiņš

In our essay the Bajtinian notion of *dialogism* is applied to the intertextual dialogue that is established between some themes of Cervantes's *Don Quixote* and two “producers of discourses” of the 20th century: the Italian Italo Calvino (1903–1985) and the Latvian Zigmunds Skujiņš (1926). We will try to demonstrate how a literary motif of fantastic features – the survival of a human being divided into two halves by the effect of a violent action – offers the three writers the possibility of describing a journey of (self) knowledge. In *Don Quixote* all the adventures of Alonso Quijano have been part of a learning process necessary for Alonso to understand his condition and heal his madness before saying goodbye to the world. In *Il visconte dimezzato* Calvino establishes an explicitly declared dialogue with Cervantes: he outlines for his “unfolded protagonist” and his grandson (the narrator) a journey of self-understanding that focuses on the problem of contemporary man, alienated and incapable to be fully realized. Finally, in the novel *Como piezas de un domino*, through the motive of the disintegration of the human being Skujiņš reflects on the national identity and draws for his characters a journey through history, dominated by the themes of disintegration and duplicity of identity.

IMRE MADARÁSZ (University of Debrecen)

Il motivo dei viaggi nell'autobiografia di Vittorio Alfieri

Vittorio Alfieri was one of the greatest poets and autobiographers, and also one of the greatest travellers of the 18th century, during what we consider to be the period of great voyages (and the era of philosophical empiricism). The many long journeys of Alfieri through Europe, reported in his autobiographical work *Vita*, are a series of mad flights (using the terminology of Dante, “folli voli”), reflecting a restless soul in search of himself. These journeys never brought the satisfaction of going, there was also the suffering of remaining next to the possibilities of gathering experiences of the world. Landscapes prepared him for his protoromantic poetic works, while the political ones matured him for his strong revolt against tyranny. His consciousness showed a mission of a judge writer (“scrittore tribuno”), a bard of freedom, and his categorical refusal of any type of absolute power, and an admiration for the parliamentary government of a “happy England”.

PAOLO TABACCHINI (Palacký University Olomouc)

Limpegno bucolico di Luigi Alamanni: amore, politica e filologi

The article shows the use of bucolic poetry in the works of Luigi Alamanni and examines in particular the author's application of the traditional stylistic and linguistic device of "bucolic masking", a typical characteristic of this kind of poetry, which intertwines his biography and his political and cultural commitment.

CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ (Palacký University Olomouc)

Anarcos, curdas y meretrices. El "tano" en el primer teatro de Armando Discépolo

Why rescue from oblivion the two works *La fragua* (1912) and *El vértigo* (1919) by the well-known Argentine playwright Armando Discépolo? The answer has to do with the point of view that in them, the *tano*, a new kind of personality, occupies a central stage in the dramatic conflicts that unfold. The perspective adopted in this paper will highlight: 1. the restorative function implied in the ideological structure that governs the representation of these foreign characters; 2. their dialogue with the stereotypes of the Italian bomber/drunkard and the *gringa prostituta*, terms used since the end of the century by the ruling elites to criminalize the foreigner; and 3. the high testimonial value of both works whose plots are deeply anchored in the immediate socio-political conjuncture.

IRENA PROSENC (University of Ljubljana)

La concezione dell'eroe nel Rinaldo di Torquato Tasso

This paper aims to show that the place of enunciation influences the production of utterances about the discursive construction of events happening in another society. We take the example of two Belgian writers, Simon Leys and Charles Paron, who lived in Hong Kong and Beijing respectively during the Chinese Cultural Revolution (1966–1976). The places where they lived induced original analyses and isolated them from their social fields, even beyond their ideological positions. We first study their relationship with both the Chinese Cultural Revolution and the discursive productions about it in Europe, and what drove them to write in forms that were unusual to them. We then analyze the conditions of construction of the representations of the revolution.

JIŘINA MATOUŠKOVÁ (Palacký University Olomouc)

L'écriture au second degré de Jean Anouilh: l'exemple des personnages d'enfants

The paper deals with the analysis of intertextuality in the plays written by Jean Anouilh with the special focus on child characters, especially on the character of a revolting son. Inspired by one of the plays by Roger Vitrac, such a character makes its first appearance in Anouilh's dramatic world in 1948. It later becomes a permanent feature in his works and thus it creates the archetype of a son. Using the terminology established by Gérard Genette, we first describe the parallels between Vitrac's and Anouilh's plays, then we analyse the methods of macrotextual transcription, on which Anouilh keeps on focusing until the end of his literary career. We also explore the transitions from one play to another and we argue that such a return in cycles is a key factor in understanding the coherence, aesthetics and legacy of Anouilh's plays written since the beginning of 1960s.

PAOLO ORRÙ (University of Debrecen)

Alcuni rilievi sulla lingua dei dibattiti parlamentari

The analysis of political language has been a consistent reality for many years in Italian linguistic studies. Since the early studies of Paola Desideri (1984), the attention to pragmatic aspects has been central to the discipline. The object of this contribution will be the parliamentary debates, as rendered in their official transcription. We gathered a small corpus (around 850 thousand words) from various periods that have distinguished Italian parliamentary history. Assuming as a starting point the first parliament of the Kingdom of Italy and moving towards the present day, we have decided to examine some pragmatic characteristics of these texts and verify the most recent developments. The study presents the fundamental objective of combining the analysis of political discourse in a diachronic pragmatics perspective to the methodological approach of corpus linguistics (through various tools, such as frequency lists, concordance lines, collocations) in order to investigate forms of the interaction between members of the Parliament, and the persistence in the texts of some of the aspects of spoken language.

Printed in Hungary