

***LA FICTIO SUL PALCOSCENICO DELLA STORIA
FIKCIJA NA POZORNICI ISTORIJE***

LA FICTIO SUL PALCOSCENICO DELLA STORIA

FIKCIJA NA POZORNICI ISTORIJE

ATTI DELL'VIII CONVEGNO INTERNAZIONALE AIBA,

KRAJUJEVAC 25-26 NOVEMBRE 2016

Zbornik radova sa VIII Međunarodnog kongresa AIBA-e, Krajujevac, 25. i 26. novembar 2016.

Comitato di redazione (Uređivački odbor):

- Radomir Tomić, professore ordinario, preside (redovni profesor, dekan)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Dragan Bošković, professore ordinario (redovni profesor)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Nikola Bujanja, professore associato (vanredni profesor)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Dušan Živković, professore associato (vanredni profesor)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Danijela Janjić, ricercatrice (docent)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Vincenzo Fiore, ricercatore (docent)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Aleksandra Šuvaković, ricercatrice (docent)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Danilo Capasso, professore associato (vanredni profesor)
Facoltà di Filologia, Banja Luka (Filološki fakultet, Banja Luka)
dr Roberto Russi, professore associato (vanredni profesor)
Facoltà di Filologia, Banja Luka (Filološki fakultet, Banja Luka)
dr Davide Scalmani, direttore (direktor)
Istituto italiano di cultura, Belgrado (Italijanski institut za kulturu, Beograd)

A cura di (Urednici):

- dr Danijela Janjić, ricercatrice (docent)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Vincenzo Fiore, ricercatore (docent)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Roberto Russi, professore associato (vanredni profesor)
Facoltà di Filologia, Banja Luka (Filološki fakultet, Banja Luka)

Recensori (Recenzenti):

- dr Željko Đurić, professore ordinario (redovni profesor)
Facoltà di Filologia, Belgrado (Filološki fakultet, Beograd)
dr Julijana Vučo, professore ordinario (redovni profesor)
Facoltà di Filologia, Belgrado (Filološki fakultet, Beograd)
dr Pasquale Guaragnella, professore ordinario (redovni profesor)
Università di Bari (Univerzitet u Bariju)
dr Nikola Bujanja, professore associato (vanredni profesor)
Facoltà di Filologia e Arti, Krajujevac (Filološko-umetnički fakultet, Krajujevac)
dr Danilo Capasso, professore associato (vanredni profesor)
Facoltà di Filologia, Banja Luka (Filološki fakultet, Banja Luka)
dr Danijela Đorović, professore associato (vanredni profesor)
Facoltà di Filosofia, Belgrado (Filozofski fakultet, Beograd)
dr Ljiljana Banjanin, professore associato (vanredni profesor)
Università degli Studi di Torino (Univerzitet u Torinu)
dr Anna Rinaldin, ricercatrice (docent)
Università degli Studi di Fiume (Univerzitet u Rijeci)

***LA FICTIO SUL PALCOSCENICO
DELLA STORIA
FIKCIJA NA POZORNICI ISTORIJE***

ATTI DELL'VIII CONVEGNO INTERNAZIONALE AIBA,
KRAGUJEVAC 25-26 NOVEMBRE 2016

LA FICTIO SUL PALCOSCENICO DELLA STORIA FIKCIJA NA POZORNICI ISTORIJE

Lottava edizione del Convegno dell'Associazione degli italianisti nei Balcani si è tenuta il 25 e il 26 novembre del 2016 presso la Facoltà di Filologia e Arti dell'Università di Kragujevac. L'argomento, *La fictio sul palcoscenico della storia*, è stato motivato dal fatto che nel 2016 ricorrevano i cinquecento anni della prima edizione dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Il connubio fra la storia e la *fictio* nel vortice dei grandi temi intrecciati alle situazioni della vita di ogni giorno, personali ed emotive, con l'inevitabile contributo del fantastico, ci invitava a nuove discussioni e a nuove ricerche. Poi, nel 2017 cadevano i 190 anni dell'edizione 'ventisettana' de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni. In questo capolavoro del XIX secolo non troviamo la dimensione del fantastico, ma lo sfondo storico sul quale si svolgono le vicende dei protagonisti ci ha fatto tornare al tema della *fictio* sul palcoscenico della storia e alla sperimentazione di nuove possibilità di ulteriori ricerche. Tuttavia, per non restare nei limiti del romanzo storico e del poema cavalleresco, sono state offerte alcune nuove proposte e sottotemi delle seguenti aree: la lingua, i generi come l'odeporica, le questioni della letteratura generale e gli aspetti della cultura italiana come, per esempio, la musica e la cucina. Si spera di essere riusciti a stimolare approcci originali e la curiosità scientifica. Inoltre, nella settimana della cucina italiana, che nel 2016 si è svolta dal 21 al 27 novembre, era inevitabile ricordarsi della storia della gastronomia italiana con uno speciale riguardo ai secoli precedenti e agli elementi dell'innovazione nel passato che oggi si trovano al limite della finzione, mentre tanto tempo fa rappresentavano gli ingredienti accettabili e presenti anche nelle tavole della gente comune. Le abitudini medievali, i menù rinascimentali, i pasti barocchi e le ricette di epoche più recenti lasciavano la loro traccia nella letteratura e finora non hanno ottenuto la giusta attenzione, colmata in una certa misura in questa occasione.

Gli organizzatori del Convegno (Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Filologia e Arti dell'Università di Kragujevac, Associazione degli italianisti nei Balcani, Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Filologia dell'Università di Banja Luka e Istituto italiano di cultura di Belgrado) ringraziano i partecipanti che hanno contribuito allo sviluppo dell'argomento nei modi completamente nuovi e con i saggi che aprono diverse possibilità di ricerca.

Al posto di una solita introduzione si preferisce aprire il volume con il discorso del dr Davide Scalmani, Direttore dell'Istituto italiano di cultura, esposto all'inaugurazione del Convegno.

Danijela Janjić
Vincenzo Fiore
Roberto Russi

INDICE

LA FICTIO SUL PALCOSCENICO DELLA STORIA
FIKCIJA NA POZORNICI ISTORIJE / 5

Davide SCALMANI
L'AZIONE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI
BELGRADO. MEDIAZIONE CULTURALE E DIFFUSIONE
DELLA LETTERATURA ITALIANA. / 9

Giulia LOMBARDI
FEDERICO DE ROBERTO NOVELLIERE DI GUERRA: PRIMA GUERRA
MONDIALE E DISILLUSIONE NE *L'ULTIMO VOTO* (1923) / 15

Giulia DELLAQUILA
L'ECCIDIO DI FERRARA (1943): STORIA E IMMAGINAZIONE
LETTERARIA IN UN RACCONTO DI GIORGIO BASSANI / 31

Eva MESÁROVÁ
I RIFLESSI DEL CLIMA CULTURALE DELL'ITALIA
PREBELLICA NELLA NARRATIVA DI LANDOLFI / 43

Giulia G. BASELICA
LA MOSCOVITA DEI «TORBIDI» NELLA CULTURA ITALIANA DEL SEICENTO:
L'IMMAGINE DEL FALSO DMITRIJ NEL *DEMETRIO*
MOSCOVITA DI MAIOLINO BISACCIONI / 53

Vera Nigrisoli WÄRNHJELM, Ilenia BATASSA
LA SCRITTURA PRIVATA COME VIAGGIO NELLA STORIA:
LE LETTERE DI ORAZIO DEL MONTE (1666-1668) / 63

Nikola POPOVIĆ
ISTORIA DI FACCARDINO DI GIOVANNI MARITI:
STORIOGRAFIA, ODEPORICA, LETTERATURA / 73

Carmela F. PANARELLO
SOCIETÀ E MORALE, SCIENZA E FANTASTICHERIE
RACCONTATE DAI CIBI DEL *DECAMERON* / 83

Часлав В. НИКОЛИЋ
ГОЗБА: ЦРЊАНСКИ У РИМУ / 93

Saša G. MODERC, Maurizio N. BARBI
LA TRADUZIONE ITALIANA DI *FAHRENHEIT 451*:
ALCUNE CONSIDERAZIONI / 101

Marija S. KOPRIVICA LELIĆANIN
I MEZZI NARRATIVI DELLA WEBFICTION *140 SECONDI* / 117

Samuele BRIATORE
I SUONI DELLA GUERRA. LA FESTA DELLE ARMI
NELLO SPETTACOLO DEL SEICENTO / 131

Davide SCALMANI¹

Direttore dell'Istituto italiano di cultura - Belgrado

L'AZIONE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BELGRADO. MEDIAZIONE CULTURALE E DIFFUSIONE DELLA LETTERATURA ITALIANA.

L'Istituto Italiano di Cultura di Belgrado partecipa alle iniziative di scambio tra istituzioni culturali italiane e serbe e promuove la conoscenza della cultura, delle arti, della letteratura e delle ricerche nelle scienze umane, sociali e naturali e nei vari campi del sapere in genere. E' partner nell'organizzazione dell'VIII Convegno internazionale dell'AIBA a Kragujevac. Tra le iniziative promosse dall'Istituto vi e' anche la promozione degli autori e dei libri italiani e degli studi di storia della letteratura italiana. Il convegno e' un'occasione per presentare le ragioni della azione culturale dell'Istituto, tra cui l'opportunita' di ripensare al ruolo della narrazione e della letteratura all'interno della multiforme realta' della societa' contemporanea, in cui sembra esprimersi un crescente bisogno di storia e di storie. In questo contesto il ruolo di promozione culturale all'estero e di diffusione della letteratura italiana contemporanea si costruisce a partire da una riflessione condivisa intorno alla questione del canone, alla storia della letteratura e ai modelli letterari.

La partecipazione dell'Istituto Italiano di Cultura di Belgrado all'organizzazione dell'VIII Convegno internazionale dell'AIBA presso l'Universita' di Kragujevac e' il frutto di una collaborazione con il Dipartimento di italianistica della Facolta' di Filologia e Arti dell'Universita' di Kragujevac iniziatisi alcuni anni fa e sviluppatasi recentemente. Tra gli obiettivi prioritari dell'IIC di Belgrado in Serbia e' quello di collaborare con le realta' istituzionali di maggior rilievo nel paese e di favorire i contatti e gli scambi con partner istituzionali italiani. Il fatto di poter contribuire a raccogliere gli italianisti della regione balcanica in un incontro di valore accademico si inserisce in una specifica azione di promozione che e' proprio della rete degli IIC nel mondo, che si organizza funzionalmente attraverso l'incardinamento nelle strutture all'estero del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale. In un quadro istituzionale di riferimento che e' quello dettato dalle relazioni culturali dell'Italia con il resto del mondo, ove la lingua e la letteratura italiana sono ambiti essenziali del lavoro quotidiano, un Convegno come questo rappresenta un momento di grande importanza. Gli studiosi di italianistica rappresentano una risorsa insostituibile nel dibattito culturale contemporaneo all'interno degli studi umanistici, e occupano una posizione di particolare rilievo nella regione balcanica e in Serbia, per motivi storici e culturali che affondano le loro radici in una lun-

1 davide.scalmani@esteri.it

ga e ricca storia di rapporti e scambi. I rapporti culturali tra Italia e Serbia visti dall'osservatorio privilegiato dell'Istituto italiano di Belgrado sono molteplici e vivacissimi. Vi sono coinvolte istituzioni accademiche e culturali di primo piano dei due paesi, in primis le Università che hanno originato numerosissimi accordi di collaborazione accademica, mentre a livello della società civile e delle iniziative individuali sono frequenti gli scambi e i contatti di docenti, professionisti, artisti, scrittori, intellettuali. L'attività di mediazione dell'Istituto si pone a sostegno di queste iniziative molto spesso originate da situazioni di reciproco interesse culturale o sviluppo professionale, perseguendo la finalità di irrobustirne la struttura e di dare sviluppo e continuità ai contatti. In ogni caso il nostro lavoro di mediazione si deve poter collocare tra la ricerca e il pubblico, tra luoghi di produzione della cultura e luoghi di diffusione della stessa. E' sovente un lavoro che rende l'attività degli Istituti all'estero difficile da classificare secondo parametri definiti all'interno degli spazi nazionali o di categorie specialistiche, è un lavoro di cerniera che richiede la collaborazione di molti attori, e che può portare risultati importanti di crescita e di conoscenza reciproca, suscettibili di avere ripercussioni a livelli diversi nei diversi campi accademici e culturali, attraverso la diffusione delle esperienze e la disseminazione delle conoscenze. La convinzione è che l'azione culturale abbia bisogno di crearsi un ambiente favorevole al dialogo e che le istituzioni possano fornire contesti in cui la reciproca fiducia sia la preconditione necessaria allo sviluppo delle relazioni. E' un lavoro quotidiano di sostegno e promozione che si inserisce in un progetto di ordine generale, volto a creare piattaforme di dialogo culturale e comprensione reciproca, "spazi italiani" nel mondo in cui la cultura è allo stesso tempo finalità e oggetto del dialogo. Sono infatti "italiani" gli Istituti anche nella loro denominazione ufficiale, non la "cultura" che è richiamata nel nome al di là delle determinazioni nazionali.

Tra le recenti iniziative messe in campo dall'Istituto per la promozione della letteratura italiana, oltre alla partecipazione a festival letterari in Serbia, al sostegno di visite di docenti e scrittori, alla promozione del libro italiano nel quadro delle manifestazioni editoriali in Serbia, vi è stata la pubblicazione di un'antologia di scrittori italiani contemporanei per la prima volta tradotti in serbo. Nel volume pubblicato da Arhipelag si sono raccolti testi di una decina di autori per dare un'idea della diversità e della molteplicità delle voci della narrativa italiana contemporanea. Si tratta di testi che rappresentano un ampio ventaglio di interessi, stili narrativi, provenienze regionali, formazione letteraria. Tra gli scrittori presentati nell'antologia alcuni sono assai conosciuti anche internazionalmente e sono stati tradotti in varie lingue, altri non ancora, alcuni appartengono alla generazione che si è formata nel secondo dopoguerra, per altri l'attività letteraria è iniziata nel XXI secolo. Il lettore serbo può dunque per la prima volta avere a portata di mano una fresca panoramica della narrativa italiana, da Martino Marazzi e Claudio Giunta, da Nicola Gardini a Carmen Pellegrino, da Elena Ferrante, Tiziano Scarpa, Antonio Pennacchi a Beatrice Mazzini, Marco Balzano, Roberto Costantini, una serie di autori altrimenti disponibile solo in modo episodico o casuale. Non si è pensato dunque a una

“raccolta di fiori” condotta secondo un criterio ornamentale, ma una selezione che intende incoraggiare il pubblico e chi lavora nel mondo del libro in Serbia a scoprire le molte voci della narrativa italiana contemporanea. Allo stesso tempo con iniziative come questa si intende valorizzare l’opera dei traduttori, fondamentale nel dialogo fra le culture e nella costruzione della letteratura come campo di interesse mondiale, un tema oggi sempre più centrale nell’elaborazione degli studi comparatistici. Su altri aspetti rilevanti per la traduzione come risorsa culturale di ordine generale, come la centralità della traduzione nella costruzione dell’identità europea, l’Istituto Italiano di Cultura di Belgrado promuoverà altre iniziative a orientamento multidisciplinare in cui si intende coinvolgere gli italianisti attivi nella regione.

C’è nel pubblico bisogno di storia e di storie. Il pubblico dei lettori in questa fase complicata di transizione culturale sempre più sembra avere bisogno di leggere narrativa per orientarsi in una contemporaneità frastagliata e turbolenta. La narrazione, nella sua pluralità di dimensioni, stili, organizzazione testuale e attraverso la capacità di creare mondi diversi e compatibili con il reale presenta caratteristiche di grande interesse per il lettore del nostro tempo. Leggere romanzi e la narrativa di impianto, o ad effetto realistico, è anche un modo per conoscere l’Italia di oggi attraverso punti di vista liberi e voci originali come sono quelle di autori impegnati seriamente nel lavoro della scrittura di finzione e proprio per questo capaci di saggiare le logiche della società e di riflettere sui suoi mutamenti. Su questo punto l’opera di divulgazione che può essere svolta dall’Istituto deve tener presente il grado di conoscenza della realtà letteraria italiana, e del secondo Novecento in particolare, da parte del pubblico internazionale.

Si è detto molte volte che nella tradizione letteraria italiana la prosa ha un ruolo inferiore alla poesia, e che la narrativa non ne costituisce un aspetto caratterizzante. La stessa modernità entra nel romanzo italiano con difficoltà nel XIX secolo. Come è noto, la sofferta elaborazione teorica del Manzoni sui limiti del romanzo storico lo spinge a dedicarsi alla ricerca archivistica e storica. In questo egli anticipa per certi aspetti quel punto di vista della storia sociale che le scienze storiche faranno proprio solo molto tempo dopo sulla scia dei mutamenti impressi dai movimenti sociali e politici del XX secolo, ma chiude un possibile orizzonte al romanzo italiano. In fondo, si è detto, Manzoni è fin dall’inizio un romanziere atipico, che si serve del romanzo storico per salvare la dimensione etica e universale dell’agire umano, e dunque si pone in contraddizione con il nucleo mondano del genere letterario che segna l’avvento della modernità, borghese, laica, e fondata su una visione del mondo immanentistica. Dunque la rinuncia alla narrativa di Manzoni può essere letta come un destino della narrativa italiana. Essa implica da un lato l’abbandono *in toto* del campo dell’invenzione e dall’altro la dedizione alla ricostruzione del passato a partire da documenti con i quali si intende provare la possibilità trascendentale del cristianesimo e il suo fondamento universale nell’immutabile natura umana. Una posizione che poteva piacere a Goethe nel suo recupero della profondità naturalistica e della visione cosmica dell’essere umano ma che appunto iso-

lava *I promessi sposi* come capolavoro irripetibile, escludendo altri possibili sviluppi della dimensione narrativa. Nella realtà postunitaria una seconda chance allo sviluppo del romanzo si apre con Giovanni Verga. Gli esiti sono legati all'assorbimento nella realtà storica e culturale italiana del naturalismo francese che viene trasformato per rendere conto di realtà distanti o perfino opposte a quelle legate allo sviluppo della civiltà urbana e dell'industrializzazione, dando luogo a una visione ancorata a realtà sociali fuori dalla modernità o da essa respinte. Una soluzione dunque ancora originale rispetto a quella dei paesi al di là delle Alpi. Ancora nel XX secolo il romanzo post-verista si afferma in Italia a partire dai suoi margini linguistici e culturali, come fu il caso di Italo Svevo. La svolta del neorealismo, collegabile agli esiti del secondo conflitto mondiale, si sviluppa in un dibattito letterario che provoca prese di posizione pubbliche di rilievo ma che non riesce a uscire dai confini nazionali, al contrario degli scritti di Antonio Gramsci che lo avevano alimentato e che presto diventeranno patrimonio di riflessione del marxismo internazionale e anche oltre ad esso e nelle più diverse discipline, tra cui spiccano la critica e gli studi letterari, e che sono all'origine di alcuni dei migliori lavori nell'ambito dei *cultural studies*, una tradizione apparentemente distante da quella degli studi di filologia, a lungo dominante in Italia e nella quale lo stesso Gramsci si era formato. Mentre la critica e la saggistica nel secondo dopoguerra sviluppavano riflessioni di interesse generale, e scrittori come Pavese e Vittorini prima e Pasolini poi riescono a trovare pubblici e lettori attenti in Italia e anche fuori dai confini nazionali, romanzi come *Metello* di Pratolini o *Il mulino del Po* di Bacchelli, oggi pure lontanissimi dal gusto popolare, apparivano segnati da limiti di cui i lettori più attrezzati furono subito ben consapevoli. Altri testi invece emergevano a livello internazionale grazie a circostanze fortunate e all'integrazione del sistema editoriale italiano in quello europeo e mondiale, come nel caso del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. Successivamente l'attività letteraria in Italia è segnata dall'affermarsi degli stilemi del postmoderno con il quale si confermano i dubbi sulla esistenza di un solido retroterra per il genere del romanzo moderno in Italia. In genere si fa coincidere la svolta con un anno simbolico come il 1979 a livello mondiale, che per la storia letteraria italiana fu l'anno della pubblicazione di due libri di successo prodotti da scrittori che erano anche autorità culturali e editoriali del paese, come *Il nome della rosa* di Umberto Eco e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. In fondo i due libri, che si collocano ai due opposti estremi della narrabilità, hanno segnato lo spazio all'interno del quale si sarebbero mossi gli autori nei due decenni successivi: l'uno frutto della costruzione a tavolino di un mondo narrativo coerente e compatibile con la realtà storica, nel quale è messa a valore la ricerca intorno alle tecniche narrative e alle logiche del racconto, e al centro vi è il rapporto tra lettore e narratore, mentre l'atto della narrazione è compatto e tutto interno all'universo semiotico; l'altro pone con lucida onestà intellettuale l'impossibilità di raccontare una storia nella sua completezza come contenuto dello stesso romanzo, in una dissoluzione dei mezzi narrativi moderni che annuncia la fine dei riferimenti alla tradizione letteraria classica e si apre alla letteratura globale, portan-

dovi uno sguardo che è ora tanto italiano quanto europeo. Due soluzioni che, verrebbe da dire, erano già potenzialmente contenute nella già menzionata riflessione manzoniana sul romanzo storico. Non a caso come esito ulteriore di questa fase si daranno le *Lezioni americane* di Calvino, le quali costituiranno uno dei punti fermi della riflessione letteraria internazionale, spostando il centro dell'attenzione sulla saggistica e sulle sue caratteristiche cognitive che più la avvicinano alle nuove scienze, percepite come strumenti formali e modelli di pensiero che la letteratura deve sapere fare propri, allontanandosi quindi dall'impianto del romanzo moderno come opera-mondo e del genere del romanzo storico come punto di incontro tra sofisticata elaborazione letteraria e gusti del pubblico. Oggi, in una fase in cui la lezione di Cesare Pavese, di Calvino o di Pasolini non costituisce più il riferimento principale, le nuove generazioni di scrittori italiani fanno i conti con modelli autoriali dalle origini più diverse, traendo ispirazione da lingue e letterature altre, difficilmente riconducibili a quella tradizione italiana che è più facilmente identificabile come nazionale. Alcune caratteristiche restano però importanti da individuare per chi deve promuoverne la conoscenza presso il pubblico straniero. Sebbene sia ampia la diversità di ispirazione e divergenti le linee di discendenza letteraria, i testi della narrativa recente sono accomunati dall'uso di una lingua nazionale condivisa, in cui la tensione tra italiano standard e dialetti storicamente centrali nella letteratura italiana del Novecento è assorbita e rimodulata su vari registri. Alcuni persistenti tabù di origine classicista sono stati aggirati, ripartizioni e ordini ridefiniti. Il tradizionale tono sostenuto e l'uso di registri alti o lirici, che aveva caratterizzato la prosa della prima metà del secolo scorso, sono oggi meno rilevanti. Presenti e numerose sono invece le strategie linguistiche finalizzate all'attenta protezione del dominio letterario dall'invasività del linguaggio televisivo e dei media.

L'italiano letterario del XXI secolo è in evoluzione, come lo è la società italiana. La narrativa tra finzione e realtà, e pensiamo al caso emblematico di Roberto Saviano ma anche a quello di Elena Ferrante, sembra affermarsi come uno strumento per conoscere l'Italia e il mondo di oggi attraverso punti di vista liberi da pregiudizi, uno strumento dunque potente perché credibile, come solo sembra essere quello della letteratura. Gli scrittori italiani appartengono oggi a un paese che si trova attraversato da quelle spinte sociali, economiche e culturali che stanno mutando il volto dell'Europa e del resto del mondo. Di questi fenomeni globali la nuova narrativa sembra cogliere soprattutto le opportunità di apertura e "contaminazione", nel senso positivo che la parola ha assunto nell'italiano contemporaneo e nella lingua dei giovani. Contaminare è, ad esempio, nella musica giovanile intrecciare liberamente hip hop e dialetto, tarantella e ritmi delle megalopoli planetarie, e nell'italiano della narrativa inserire senza complessi l'inglese accanto al latino, far reagire il registro alto a contatto di quello popolare. All'interno di questo gioco di rimescolamento e di giustapposizione uno spazio sempre più importante ha assunto il rapporto con le lingue e letterature straniere, un elemento che occorre tenere presente nel nostro lavoro di promotori culturali all'estero. Nel più largo spazio lettera-

rio italiano si incontrano infatti scrittori migranti e italiani formatisi all'estero, mentre il pubblico è composto da una cerchia di italofoeni e da una, assai maggiore grazie alle traduzioni, di italofoeni e di lettori di narrativa. Nella narrativa italiana contemporanea si scorgono i riflessi della condizione attuale degli scrittori che si esprimono ancora in una lingua di cultura dalla tradizione alta, per certi aspetti fondativa della tradizione occidentale. Tali riflessi sono spesso ambivalenti. A una fortissima coscienza della storia e del contesto si associa spesso la constatazione degli stretti margini in cui operano gli scrittori e gli intellettuali in genere. Nei testi appare il dissidio tra la necessità di affermare la propria voce e le nuove regole dell'industria e del mercato culturale, un campo che tende sempre più a sfuggire ai criteri riconosciuti dagli scrittori stessi. Dalla consapevolezza intorno a queste situazioni di fatto probabilmente discende quel senso di lucido isolamento e lo sguardo disincantato che ritornano in alcune delle pagine dei migliori scrittori contemporanei. Di qui anche si può trarre conferma che altre categorie di uso consueto nella riflessione sull'attività letteraria in Italia, come la divisione tra apocalittici e integrati, tra tradizione e innovazione, tra fiction e non-fiction, e tra generi e sottogeneri della narrativa, sono meno capaci di catturare la realtà attuale.

L'intenzione di condividere queste riflessioni, sottese al lavoro dell'istituto che dirigo, si fonda sulla consapevolezza della necessità di confrontarmi con chi tutti i giorni dà senso e rinnova la tradizione all'italianistica all'interno della ricerca e della vita accademica in Serbia e nei Balcani. E' grazie a convegni come questo e al lavoro assiduo di associazioni, docenti e istituzioni come l'AIBA che le istituzioni di promozione culturale possono svolgere la loro opera. Con l'occasione chiedo di poter ancora ringraziare l'Università di Kragujevac, FILUM, e il Dipartimento di italianistica della Facoltà di Filologia e Arti dell'Università di Kragujevac con cui ci auguriamo di poter continuare la fruttuosa collaborazione in altre rilevanti iniziative.

ACTIVITY OF THE ITALIAN INSTITUTE OF CULTURE: CULTURAL MEDIATION AND DIFFUSION OF ITALIAN LITERATURE

Summary

The Italian Institute of Culture in Belgrade participates in exchange initiatives between Italian and Serbian cultural institutions and promotes the development of cultural, artistic and literary knowledge, as well as research activities in humanities, social and natural science and various other areas of knowledge in general. It also took part in the organization of AIBA's VIII International Conference, held in Kragujevac. Other initiatives that the Institute supports include the promotion of Italian authors and books, as well as historical studies of Italian literature. The conference constitutes an occasion to present the reasons behind the Institute's cultural activity, including the opportunity to rethink the role of narration and literature inside the multi-form reality of the modern society, marked by an increasing need for history and stories. In this context the role of cultural promotion of Italian abroad and of the diffusion of modern Italian literature is formed on the basis of a shared reflection focused on the questions of canon, literary history and models.

Davide Scalmani

Giulia LOMBARDI¹

Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera
Facoltà di Lingue e Letterature
Dipartimento di Filologia classica, romanza e slava
Istituto di Filologia italiana

FEDERICO DE ROBERTO NOVELLIERE DI GUERRA: PRIMA GUERRA MONDIALE E DISILLUSIONE NE *L'ULTIMO VOTO* (1923)

Federico De Roberto ha composto numerose novelle, tra le quali vanno annoverate le cosiddette “novelle della guerra”. In nove di questi testi, pubblicati dal 1919 in poi, l'autore mette in scena vicende legate alla Prima Guerra Mondiale. Partendo da alcune idee formulate nei saggi che De Roberto scrisse negli anni del conflitto e prendendo come esempio narrativo *L'ultimo voto*, il contributo desidera mettere in luce alcuni aspetti narratologici delle novelle di guerra che proiettano queste verso tendenze poetiche moderniste; si tenta ugualmente di rilevare la funzione demistificatrice del conflitto attuata in questi testi.

Parole chiave: Prima Guerra Mondiale, propagandismo, demistificazione, antieroe, modernismo.

1. Premessa

L'attività novellistica di Federico De Roberto (Napoli 1861 – Catania 1927) consta di un centinaio di novelle, suddivise in raccolte² e sparse in riviste, alle quali la critica ha finora accordato un interesse piuttosto limitato. Un'analisi delle novelle denota, pertanto, alcuni aspetti interessanti che meritano di essere indagati in quanto situano Federico De Roberto ben oltre i limiti cronologici e stilistici della scuola verista a cui per decenni la critica lo ha relegato³.

Tra i testi letterari derobertiani ancora relativamente misconosciuti, benché notevoli dal punto di vista poetico e contenutistico, vanno annoverate le cosiddette “novelle della guerra”⁴, composte tra il 1909 e il 1923. In alcune di queste lo scrittore si confronta con il tema della Prima Guerra Mondiale, seb-

1 Giulia.Lombardi@lmu.de

2 Le raccolte di novelle sono: *La sorte* (1887), *Documenti umani* (1888), *Processi verbali* e *L'albero della scienza* (entrambe 1890), *La morte dell'amore* (1892), *Gli amori* (1898), *La “Cocotte”* e *Ironie* (entrambe 1920).

3 Finché considerata minore, l'opera di Federico De Roberto è stata studiata sempre in rapporto con quelle di Giovanni Verga e di Luigi Capuana. Per i riferimenti pertinenti si rimanda a Castelli 2010 e Boezio 2011.

4 Tedesco 1983: 46, in nota 5. Per snellezza linguistica si parlerà qui di novelle di guerra.

bene egli non vi avesse partecipato per motivi anagrafici e perché geograficamente lontano dalle zone del conflitto.

Le novelle di guerra derobertiane rappresentano uno sviluppo della poetica dell'autore catanese di cui la critica sta scoprendo il valore solamente da alcuni anni⁵, in parte anche grazie alla ricorrenza del primo centenario della Grande Guerra, che sta vedendo riedizioni di letteratura di tema bellico, nonché la pubblicazione di innumerevoli antologie e lavori attorno agli scrittori di guerra, tra i quali compare sempre più spesso, a giusto titolo, il nome di Federico De Roberto⁶.

In queste pagine si desidera, in primo luogo, ripercorrere brevemente il cammino di Federico De Roberto in quanto scrittore di guerra; in secondo luogo, si osserverà l'ultima novella di guerra redatta e pubblicata dall'autore catanese, *L'ultimo voto*, poiché si rivela essere una sintesi efficace dell'idea del conflitto sviluppata dall'autore durante gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra.

2. Federico De Roberto scrittore di guerra

A partire dal 1909, dopo una lunga pausa dalla letteratura⁷, Federico De Roberto compone e pubblica dodici racconti di tema bellico, tra i quali sono comprese le nove novelle ambientate durante la Prima Guerra Mondiale. Queste ultime escono sparse in varie riviste immediatamente dopo la conclusione

5 Sebbene i pareri riguardo alla qualità letteraria di questi testi rimangano tuttora poco entusiastici. G. Pedullà (2015: 60) sostiene, infatti, che si tratta, qualitativamente, di un "corpus quanto mai disomogeneo".

6 Cf. Cortellessa 2013: 25-56; Capecchi 2013 dedica ben undici pagine a De Roberto scrittore di guerra. La bibliografia sulla Prima Guerra Mondiale in generale e su aspetti più specifici quali la letteratura di guerra è di dimensioni molto vaste ed è naturalmente impossibile delinearne un elenco in questa sede, compito reso maggiormente arduo dalle pubblicazioni o riedizioni attualmente in corso. Uno studio fondamentale attorno al conflitto, osservato da una prospettiva italiana, è costituito da Isnenghi/Rochat 2008, valido anche per l'eccellente "Nota bibliografica". Per una prospettiva più ampia, comprendente vari aspetti della guerra e puntuali osservazioni anche sulle contingenze degli altri paesi impegnati nel conflitto si rimanda, invece, a Leoni/Zadra 1986.

7 Durante gli anni del conflitto, De Roberto non pubblica testi di narrativa. A. Cortellessa (1998: 54-60) si sofferma su una particolarità comune agli intellettuali che vissero la Prima Guerra Mondiale e perciò applicabile anche all'esperienza derobertiana: "la guerra è ormai un asintoto mentale: un concetto-limite, qualcosa che, malgrado abbia perso e sempre più perda reale *visibilità*, resta l'estremo, l'emblema stesso dell'assoluta negatività concepibile" (in corsivo nell'originale). Pertanto, gli anni del conflitto vengono percepiti da molti intellettuali come una cesura, una "*parentesi*" (in corsivo nell'originale) all'interno del normale corso del tempo e comportano delle conseguenze quali l'inattività letteraria. A. Navarria (1968: 68) attribuisce al silenzio narrativo derobertiano un "senso di riserbatezza e di pudore, proprio di chi, durando la guerra [...] i pericoli di essa e le stragi e i combattimenti li conosceva per testimonianza altrui. Lo stesso pudore e riserbo si nota nel fatto che lo scrittore raccolse in un volumetto soltanto le novelle che trattano di episodi delle retrovie e degli ospedali da campo, e lasciò dimenticate in rassegne le narrazioni che hanno potenti visioni di lotta e di morte". Il "volumetto" in questione è la raccolta *La "Cocotte"*, cf. nota successiva.

del conflitto; le uniche ad uscire in una raccolta a cura dell'autore stesso sono quelle contenute in *La "Cocotte"* (1920)⁸, mentre una prima raccolta complessiva di tutti i testi ambientati durante la Prima Guerra Mondiale uscirà postuma nel 1979⁹.

De Roberto fu uno scrittore di guerra "*sui generis*"¹⁰. In effetti, egli visse il conflitto mondiale di "seconda mano", in quanto non vi partecipò direttamente, ma lo seguì con fervore attraverso i giornali o i resoconti dei reduci dal fronte¹¹.

Lo scoppio del conflitto mondiale e l'inaspettata drammaticità del suo svolgimento, imposero a De Roberto una presa di posizione ideologica che, prima di manifestarsi nelle nove novelle ambientate durante il conflitto, verrà espressa in articoli e saggi composti tra il 1915 e il 1920¹². In questi testi, prevalentemente allineati all'ideologia propagandistica ufficiale, De Roberto tenta una teorizzazione dei concetti di "guerra" e, in misura minore, di "pace". Questi testi verranno raccolti in due volumi dai titoli enfatici e assonanti tra loro che vedranno la luce anch'essi dopo il conflitto: *Al rombo del cannone* (1919) e *All'ombra dell'olivo* (1920)¹³.

Il concetto di "guerra" trattato in *Al rombo del cannone* va inteso in senso lato e non riferito specificatamente alla Prima Guerra Mondiale, sebbene essa, data la sua attualità e la sua rilevanza, venga presa costantemente come metro di paragone. Negli articoli che compongono questo saggio, infatti, De Roberto non si limita a fare delle considerazioni attorno alla guerra in corso, bensì egli spazia tra quelli che considera gli episodi bellici e politici più significativi dei secoli diciottesimo e diciannovesimo, soffermandosi sui loro protagonisti. Invece di uno studio del fenomeno bellico in sé, De Roberto tenta allora un'osservazione dei comportamenti attorno alla "scienza militare"¹⁴, in vista di una

8 De Roberto, Federico: *La "Cocotte"*. Casa Editrice Vitaglinò: Milano, 1920.

9 De Roberto 1979. Le stesse novelle vengono raccolte successivamente in De Roberto 2010. Una selezione di quattro novelle esce in De Roberto 2014. L'insieme delle dodici novelle di guerra esce per la prima volta in De Roberto 2015, da cui si cita in seguito.

10 Pedullà 2015: 70.

11 Una prova di questo interesse viene fornita da un testimone, Alfio Berretta: "[De Roberto] visse gli anni della grande tragedia in istato d'orgasmo: era una preoccupazione che non gli dava requie, che a volte lo rendeva nervoso" (in Meli 1974: 13). In una lettera del 18 gennaio 1919 indirizzata all'amico Giuseppe Privitera, De Roberto scrive: "Qualche altro argomento ho trovato conversando con altri reduci. Tu rammentati di cercarne qualcuno. E se ti capita qualche oggetto [...] mi farai cosa molto gradita. Un amico mi ha portata una baionetta nemica..." (in Zago 2015: 7).

12 Per degli approfondimenti sull'esperienza politica di De Roberto e sulle sue contraddizioni ideologiche, cf. Sardo 2004: 99, Tedesco 1983: 47, Congiu Marchese 1984: 58-61, Madrignani 1972: 185-207, Madrignani 1980, Di Grado 2007: 315-333 e Giannanti 2013b, nonché la corrispondenza del 1915 con l'interventista Luigi Albertini pubblicata in Zappulla Muscarà 1979. Per un'analisi più ampia e generale della reazione degli intellettuali al conflitto, cf. Cali/Corni/Ferrandi 1998, Todero 1999 e Isnenghi 1970: 92s.

13 De Roberto, Federico (1919): *Al rombo del cannone*. Treves: Milano e Id. (1920): *All'ombra dell'olivo*. Treves: Milano.

14 De Roberto 1919: 141.

comprensione degli “avvenimenti [...] odierni”¹⁵ e attorno alla quale egli tenta di fondare una sorta di psicologia di guerra per lo studio di quello che viene compreso quale semplice “fenomeno umano”¹⁶.

Scritti tra il 1915 e il 1918, i testi che compongono *Al rombo del cannone* riportano episodi legati alle biografie di personaggi storici particolarmente significativi e ne analizzano alcune caratteristiche psicologiche, individuate come fattori responsabili di averli condotti a prendere determinate decisioni, rivelatesi fondamentali per i mutamenti del corso della Storia. Mostrando così la sua conoscenza di importanti avvenimenti storici, De Roberto indica questi come fattori decisivi per una comprensione esaustiva della situazione politica nel momento in cui scrive. Pertanto, è interessante notare che, eccetto un solo articolo del 1918, tutti i saggi vengono scritti e pubblicati prima della disfatta di Caporetto, che, come è noto, rappresentò per l'opinione pubblica italiana una cesura e determinò un mutamento di paradigma riguardo alla percezione collettiva della Grande Guerra.¹⁷

La seconda raccolta di saggi è dedicata al tema della pace. Tuttavia, se nel volume precedente, la Prima Guerra Mondiale era stata il pretesto per introdurre delle riflessioni sulla guerra in generale, sono, invece, considerazioni incentrate specificatamente sul primo dopoguerra a essere al centro de *All'ombra dell'olivo*.

Questo volume nasce, nelle intenzioni di De Roberto, come *pendant* a quello precedente. L'autore vi ribadisce la forza maggiore legata alle contingenze storiche che, avendolo necessariamente distolto “dalle operazioni della fantasia”, lo hanno portato a concentrarsi sui “libri di storia e di politica”¹⁸. Tuttavia, *All'ombra dell'olivo* si presenta in maniera diversa rispetto a *Al rombo del cannone*: il volume del 1920 non si concentra più su eroi di guerra, ma su momenti specifici nei quali si cercano spiegazioni storico-politiche concrete per gli accadimenti degli anni del conflitto. Se questa differenza può essere letta, da una parte, come prova di una vasta comprensione del tema bellico e delle sue implicazioni, essa acquisirà, dall'altra, i connotati di una sorta di amaro bilancio a ridosso dell'esito del primo conflitto mondiale.

Nell'ottica derobertiana, la guerra, che ancora nei saggi del primo volume veniva esaltata, in quelli del secondo viene ridimensionata a evento traumatico e rivelatore di disillusioni: in particolar modo, l'esclusione dell'analisi dei “maestri di guerra”, ossia degli eroi, è un primo indizio in direzione del dissolvimento della figura dell'eroe e della sua aura, ancora difese veementemente in un saggio del 1918 incluso in *Al rombo del cannone*: “Negano i deterministi [...] l'efficacia dell'intervento personale dell'Eroe sul corso della storia”¹⁹. Nei saggi de *All'ombra dell'olivo*, invece, mettendo a tacere il ruolo dell'eroe bellico, egli

15 De Roberto 1919: 143.

16 De Roberto 1920: 59.

17 Cf. Procacci 1986, Gibelli 1998: 251-316 e Isnenghi/Rochat 2008: 394.

18 De Roberto 1920: senza pagina.

19 De Roberto 1919: 185s.

apre a una nuova concezione della Storia e, soprattutto, della guerra, che verrà esemplificata narrativamente nelle novelle attraverso un gioco di negazioni, assenze e contraddizioni.

Particolarmente degno di nota è il saggio *Moralità e immoralità della guerra*, contenuto in *All'ombra dell'olivo*. Partendo da considerazioni di Gustave Le Bon e Paul Gaultier, De Roberto si discosta da una visione darwinistica del conflitto (o dei conflitti in generale) per attendere alla questione della moralità della guerra e indagarne, quindi, gli aspetti che la rendono un “fenomeno umano”. Sostenendo l'ipocrisia e l'egoismo – nel quale egli fa confluire anche il patriottismo – quali fattori scatenanti dei conflitti e limitando fermamente le idealità o moralità che potrebbero giustificare le guerre, De Roberto, in una parafrasi di Blaise Pascal, afferma l'evidente immoralità della guerra: “Potrebbe darsi [...] che fosse immorale appunto perché ragionevole, o meglio perché la morale, come il cuore che la concepisce ed esemplifica, ha sue particolari ragioni che la ragione non conosce”²⁰. Egli giunge perciò a una conclusione da considerare controcorrente nell'immediato dopoguerra italiano, attraversato dalla delusione della “vittoria mutilata”²¹ e anticipa vagamente il pensiero su cui si fonderanno le novelle; il saggio, infatti, si chiude su queste parole, che, in parte, contrastano il senso interventista e patriottico dei saggi de *Al rombo del cannone*:

La storia del genere umano non consiste nel trionfo di quella e nelle sconfitte di questa [della “legge della lotta” o di “quella della solidarietà”; G.L.], ma in un'alternativa di sconfitte e di vittorie dell'una e dell'altra ed in un continuo, se pur lento e non sempre fortunato sforzo di accrescere il credito e il regno della concordia. E quest'opera è meritoria.²²

La tendenza vagamente pacifista che trapela da queste righe si oppone all'atteggiamento interventista che animava i testi del volume precedente e diventa sintomo di una negazione della guerra.

Tuttavia, le opere saggistiche di Federico De Roberto attorno ai temi della guerra e della pace si rivelano essere, complessivamente, alquanto mediocri. Contraddicendo le chiare intenzioni formulate negli avvertimenti di entrambe le raccolte di saggi, saranno proprio le “[operazioni] di fantasia”, considerate dall'autore inadatte alla trattazione di un tema tanto grave, a dare una prova convincente dell'originalità delle sue vedute. I testi narrativi si articolano attorno a dei fulcri tematici e strutturali dai quali si delineano, in netta contrapposizione con la retorica patriottarda dei saggi, degli elementi volti a smitizzare la Grande Guerra e i suoi protagonisti.

De Roberto narra delle vicende di cui non ebbe un'esperienza diretta, né ebbe tantomeno la possibilità di osservare sul campo o nelle retrovie il verifi-

20 De Roberto 1920: 72.

21 L'espressione venne notoriamente coniata da Gabriele d'Annunzio ed è sintomatica di quella “crisi del dopoguerra” diffusasi in Italia a partire dalla fine del conflitto (Fava 2007: 165).

22 De Roberto 1920: 74.

carsi di determinati sviluppi; i “documenti umani”²³ a partire dai quali egli dà avvio alla narrazione sono unicamente frutto dell’immaginazione. Benché De Roberto dipinga le situazioni più disparate verificatesi sui campi di battaglia e sebbene egli metta in scena un microcosmo di personaggi ruotanti attorno all’attività bellica, egli non fornisce al lettore una rappresentazione verosimile globale dell’universo bellico che sia fedele alla resa di fatti “colti sul vivo”²⁴; ciò rende perciò difficile acconsentire al parere di chi attribuisce a questi testi un ultimo bagliore di sperimentalismo verista²⁵. Nel caso derobertiano, infatti, si noterà una messa a fuoco diretta su alcuni elementi abilmente selezionati del quotidiano di guerra; l’imitazione di aspetti specifici del conflitto mette allora in luce una funzione aggiuntiva che De Roberto sembra assegnare a questi suoi testi, ossia quella di smantellamento del mito che si era formato in Italia attorno alla Grande Guerra e ai suoi protagonisti.²⁶ Ciò è rintracciabile nell’implicazione della disillusione risultante dal conflitto e nella rielaborazione dell’orrore che la guerra comporta.

Innanzitutto, si notano, all’interno delle novelle di guerra, delle evidenti ricorrenze tematiche e stilistiche, a cui si aggiungono degli elementi semantici e lessicali che creano degli inequivocabili richiami tra i testi. Dal punto di vista strettamente tematico, le novelle ruotano attorno a elementi quali il sacrificio degli umili soldati, le difficoltà materiali della vita al fronte, la profonda empatia e i legami di fratellanza che si sviluppano tra i soldati impegnati in prima linea, la nostalgia di casa, l’avversione per il nemico e per il superiore non empatico: questi sono motivi, diventati soltanto successivamente dei *topoi* della letteratura di guerra, ma che De Roberto evidentemente attinse dai resoconti dei soldati²⁷. Dal punto di vista stilistico, si riscontrano delle inconfutabili caratteristiche linguistiche manifestate soprattutto nell’utilizzo di diverse parlate vernacolari, a cui fanno riferimento numerosi studi compiuti in precedenza sulle novelle²⁸.

Si rivela particolarmente proficuo suddividere le novelle in tre gruppi differenti, catalogandole secondo tematiche e scelte stilistiche analoghe. Tale sud-

23 Il concetto dei “documenti umani”, di chiara impronta naturalista, è essenziale all’interno della poetica di De Roberto e guida la composizione della sua narrativa. Egli stesso ne dà una definizione: “Documenti umani si sono chiamati i fatti che comprovano le realtà” (De Roberto 2009: 161).

24 De Roberto 1997: 9.

25 Cf. Madrignani 2007: 125, Tedesco 1981: 181 e Salibra 1989: 693. In tempi più recenti, anche P. Guaragnella (2015: 28-30) ha parlato, per queste novelle, di “ripresa di moduli stilistici del primigenio verismo”, concludendo: “tutta la carriera di De Roberto risulta improntata a una fedeltà di fondo a quel metodo che [...] l’autore chiamava il suo metodo ‘tainiano’, dei piccoli fatti e dell’osservazione diretta”.

26 Cf. Isnenghi 1970.

27 Cf. Capecchi 2013: 21-29 e Cortellesa 1998. Molti testi, infatti, considerati oggi giorno dei “classici” della letteratura della Prima Guerra Mondiale e scritti per la maggior parte da chi visse di prima persona i combattimenti, usciranno parecchi anni dopo la fine del conflitto.

28 Sono ineludibili: Salibra 1989: 687-696, Sannia Nowé 1982, Congiu Marchese 1984, Sardo 2004 e Sardo 2008: 369-384.

divisione dimostra, da un lato, l'intreccio delle riflessioni derobertiane sulla guerra conclusasi da poco; dall'altra, essa evidenzia tre aspetti che si rivelano fondamentali per la smitizzazione della guerra: questi sono la demistificazione dell'immagine dell'eroe bellico, la funzione rivelatrice nell'utilizzo del tono tragicomico²⁹ e la rielaborazione dell'"orrore", parola-chiave di De Roberto scrittore di guerra³⁰. La guerra non rappresenta unicamente lo sfondo storico dei testi derobertiani; essa diventa la *conditio sine qua non* della narrazione, facendo risaltare un'immagine del reale profondamente "deformata"³¹, percepita da un narratore disilluso di fronte agli sviluppi storici³².

Prendendo come esempio paradigmatico l'ultima novella derobertiana dedicata al conflitto, *L'ultimo voto*, uscita nella primavera del 1923 nell'inserito del «Corriere della Sera» *La Lettura*, si tenteranno, in seguito, di rivelare le strategie narratoriali³³ messe in atto per demistificare la guerra e, in particolar modo, il ruolo dell'eroe bellico.

3. La demistificazione dell'eroe ne *L'ultimo voto*

La novella presenta due situazioni narrative principali: la prima si svolge sul campo di battaglia, la seconda all'interno di un elegante salotto liberty romano. La suddivisione del racconto in due ambientazioni diverse è essenziale, in quanto evidenzia delle contrapposizioni e delle analogie semantiche all'interno del testo, aprendolo all'introspezione dei personaggi e a un latente poli-prospettivismo³⁴.

L'inizio della novella introduce il lettore nella durezza dell'inverno alpino, ambientazione bellica prediletta dal nostro autore; infatti, il paesaggio ostile della montagna invernale è sempre presente nelle novelle di guerra derobertiane e crea un "Inferno"³⁵ manifestato sia attraverso i fuochi della battaglia, sia attraverso la presenza costante della neve, antitetica al fuoco, che, attribuendo

29 Individuabile nelle novelle *Il trofeo*, *La retata* e *Allora della mensa*.

30 Cf. Cortellessa 2013: 23. Questo è riscontrabile soprattutto in *La posta*, *La paura* e *Il rifugio*, novella in cui la parola "orrore" ricorre più spesso.

31 Spalanca 2010: 139.

32 De Roberto aveva avuto una reazione simile confrontato con il Risorgimento: cf. Madrignani 1981, Bani 2001, Pagliaro 2010 e Giannanti 2013a: 42.

33 Per la terminologia e i concetti qui utilizzati si rimanda a Genette 1972.

34 La pluridiscorsività (intesa bachtianamente) di De Roberto, sostenuta dal vasto utilizzo dell'umorismo e, soprattutto dell'ironia – caratteristica stilistica derobertiana fondamentale – è stata già individuata in alcuni suoi romanzi; a questo proposito, si rimanda a Grana 1982: 470-525 e Pagliaro 2010: 311-327. Secondo G. Guglielmi (1989: 607), il ricorso all'umorismo è una conseguenza naturale di fronte a una realtà difficile: "La realtà non è più un oggetto, ma un problema. Non è più qualcosa che la conoscenza possa abbracciare, ma l'incognita di ogni conoscenza. [...] Lo scrittore novecentesco [...] non guarderà più ai modelli della tradizione epica [...] ma si volgerà piuttosto a quell'altra tradizione che Pirandello ha chiamata [...] umoristica, e Bachtin [...] carnevalesca".

35 De Roberto 2015: 271.

al paesaggio alpino il suo elemento caratteristico, diventa un ostacolo alla permanenza nelle trincee e evoca lontanamente il Cocito.

Al capitano Tancredi, personaggio principale, assegnato al fronte orientale, tocca il triste compito di portare a Roma la notizia della morte del capitano Colombo; “l'ultimo voto” contenuto nel titolo della novella rappresenta l'ultimo desiderio espresso per iscritto dal soldato morto, ossia comunicare alla vedova, dopo il ritrovamento del suo cadavere, che: “andando incontro alla morte le [sue] labbra si sono posate sull'effigie che [ha] portato sempre nel cuore”.³⁶ Così, il capitano Colombo, disperso all'inizio della novella, ritrovato morto e costantemente presente in quanto ragione dello svolgimento della vicenda narrativa, diventa a tutti gli effetti deuteragonista della novella.

Già dai primi paragrafi del racconto, il narratore extradiegetico-eterodiegetico sottolinea l'eroismo del capitano Colombo, caduto in battaglia:

Il capitano [...] aveva ricevuto l'ordine di occupare quella vetta, ma in condizioni disperate, senza conoscere la via, senza promessa di rinforzi, sprovvisto di bombarde, di tubi di gelatina, di mitragliatrici, di tutto fuorché della risoluta volontà di riuscire. Né lui né uno solo dei suoi trecento uomini aveva fatto ritorno.³⁷

Questo passaggio dimostra, inoltre, le vaste conoscenze del lessico e delle modalità della guerra moderna acquisite da De Roberto, caratteristica riscontrabile anche negli altri testi.

Con il disgelo, il corpo del capitano Colombo emerge dalle nevi, osservato dalla prospettiva di Tancredi che ne recupera le spoglie scolpite in una posa eroica, con:

la pistola ancora spianata; [...] Stoffa, cuoio, membra, tutto era irrigidito e solidificato: pareva un'opera di scultura [...]. Ma l'innumerabilità dei colpi, le mutilazioni, la fierezza dell'atteggiamento nella stessa caduta attestavano l'eroismo dell'immolazione.³⁸

Egli è quindi la rappresentazione plastica della morte eroica in guerra e questo evoca indubbiamente l'immagine dell'eroe trasmessa dalla propaganda, nonché quella del superuomo di memoria dannunziana.

Il capitano Tancredi mostra un'affinità particolare con il capitano Colombo – che non conosceva – ma che gli è vicino per il semplice fatto di essere stato un soldato impegnato nella stessa guerra che lui stesso sta combattendo; sono, infatti, numerosi i passaggi in cui il narratore evoca l'immedesimazione di Tancredi con il commilitone caduto e questa speciale empatia rimane costante fino alla fine della novella, rendendo Tancredi un *alter ego* del capitano Colombo e

36 De Roberto 2015: 359-360. Il nome Tancredi è molto comune all'interno della tradizione del poema epico e viene attribuito, come dimostra per esempio *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, a personaggi esemplari della virtù cavalleresca. Ciononostante, nel Tancredi di questa novella, si potrebbe leggere ugualmente un richiamo al messaggero – spietato – boccaccesco del *Decameron* (cf. Boccaccio 1985, IV, 1).

37 De Roberto 2015: 345-346.

38 De Roberto 2015: 356.

quindi, per analogia, altrettanto eroico. È questo un altro tema essenziale delle novelle derobertiane e in generale, della letteratura di guerra: la comprensione tra i soldati e il forte sentimento di fratellanza reciproca.³⁹

A questi due personaggi, di cui il narratore sottolinea i meriti, se ne opporranno altri due, presenti nella seconda parte della novella, ossia la vedova Colombo e un altro soldato, Laurana, impiegato nella capitale in compiti amministrativi, di cui colpisce la descrizione fisica, contrapposta a quella del cadavere. Laurana, infatti, appare “straluccicando dai gambali, dai polsini, dal manico del frustino, dalla caramella; portava guanti freschissimi, pareva uscisse dalle mani del parrucchiere”⁴⁰. Un’affermazione riportata poco dopo attraverso il discorso indiretto libero segna una differenza essenziale tra Laurana e il binomio Tancredi-Colombo: “in linea non c’era ancora stato”⁴¹ e suggerisce che l’eroe veramente degno di considerarsi tale è colui che combatte in prima linea, sottoposto al fuoco nemico e agli stenti della vita di guerra, non il burocrate che sperimenta la guerra come una pratica da evadere. Infatti, il personaggio di Laurana viene connotato in maniera decisamente negativa all’interno della novella: è sfacciato, superficiale e si rivela opportunistico, in quanto, alla fine, sposa la ricca vedova Colombo.

L’aspetto burocratico della guerra è una costante all’interno delle novelle belliche derobertiane e viene messo in scena da personaggi fortemente caricaturali. De Roberto si rifà qui al concetto del cosiddetto “imboscato” in circolazione negli anni di guerra e dell’immediato dopoguerra: sono chiamati così i soldati non impegnati sul fronte, ma assegnati a compiti amministrativi nelle retrovie; non conoscono la durezza della vita in trincea e, per questa ragione, non vengono considerati dei veri soldati.⁴²

Il confronto tra i due mondi di guerra non opposti, ma paralleli e perciò mai convergenti, è espresso nella rappresentazione degli ambienti diversi in cui si svolgono simultaneamente le vite dei personaggi e, soprattutto, dalla loro prospettiva distinta sulla guerra. All’asprezza del clima di montagna si oppone il lusso del salotto della residenza dei Colombo; questa realtà parallela a quella della vita in trincea stride nella percezione di Tancredi, soldato sul fronte ormai estraniato dal mondo civile:

39 È da citare qui, a titolo di esempio, il momento in cui il cadavere di Colombo viene trascinato verso la sua linea: “Un senso di pena atroce fece rabbrivire Tancredi, [...] quasi che egli stesso si sentisse strascinato al suolo” (De Roberto 2015: 357-358). Riguardo al tema dell’affratellamento in guerra, cf. Capecchi 2013: 165-181.

40 De Roberto 2015: 363.

41 Ibid.: 364.

42 Per un’illustrazione del concetto di “imboscato” durante la Grande Guerra, si rimanda a Capecchi 2013: 181-186; per quanto riguarda l’etimo, cf. Volpi 2014: 44. Per la rappresentazione di questa figura all’interno delle novelle di De Roberto, si ricordano l’“avvocato vestito da guerriero, ma sommerso [...] tra gli scartafacci” (De Roberto 2015: 121) e il “capitano territoriale, con le mostrine rosse al colletto e la tracolla azzurra sulla pancetta protuberante” (ibid.: 126) de *La ‘Cocotte’*. In *All’ora della mensa* la rappresentazione estremamente caricaturale dell’imboscato diventerà impietosa, riducendo questi personaggi allo stesso livello dell’odiato nemico austriaco.

Volgendo [...] lo sguardo intorno, osservando l'ordine e la ricchezza dell'apparato, [...] egli rivedeva dentro di sé la salma mutilata, crivellata, agghiacciata, di colui che era stato padrone di tutte quelle confortevoli cose.⁴³

La contessa Colombo non prova nessun dolore per la morte del marito, che già sospettava; la conferma portata da Tancredi non rappresenta per lei che uno dei tasselli burocratici necessari per l'ottenimento della pensione di guerra. La moglie dell'eroe, qui nel delicato ruolo di vedova, perde i connotati di degna compagna del valoroso soldato e si rivela una creatura opportunistica, che vive la vedovanza come mero atto amministrativo.⁴⁴

Nella spietata rappresentazione di questa "vedova allegra"⁴⁵ emergono alcuni elementi che permettono di leggere la novella oltre la sua funzione presunta patriottarda. Se ancora nella prima novella derobertiana di guerra, *La 'Cocotte'* del 1919, il tema del "dovere [familiare]" aveva una valenza etica solida, i "doveri"⁴⁶ così come li intende la contessa Colombo si riducono a faccende di sostentamento economico, ben diverse dagli "affetti"⁴⁷ familiari, come distingue lei stessa. Inoltre, colui che, sempre ne *La 'Cocotte'*, rispecchiando la propaganda bellica, era il prototipo dell'eroe di fronte al quale la nazione si inchina, diventa un eroe incompreso⁴⁸ ne *L'ultimo voto*. Smantellando l'immagine dell'eroe e del suo ambiente, nonché mettendo in dubbio la serietà dei "doveri", De Roberto assesta un colpo ai presunti valori della borghesia, ma, soprattutto, rimette in dubbio l'agiografia bellica patriottica.

La rappresentazione di ideali bellici e patriottici – tutto sommato banali – è, allora, funzionale alla messa in scena di un antieroe: è questa l'immagine che De Roberto matura negli anni del conflitto, creando un personaggio decisamente più simile all'inetto sveviano che al superuomo dannunziano⁴⁹.

L'antieroe derobertiano si manifesta nella desacralizzazione dell'immagine dell'eroe e nella distruzione metodica del suo *milieu*. La guerra, che ancora nei saggi veniva, in parte, presentata attraverso il filtro estetizzante a fine propagandistico, subisce una negazione all'interno dei testi narrativi, riflettuta e compresa dai suoi stessi protagonisti come una "via crucis"⁵⁰, una "inutile stra-

43 De Roberto 2015: 365.

44 Cf. Leed 1986: 21: "si può individuare l'emergere di un atteggiamento inedito, e singolarmente 'asettico', nei confronti della sofferenza umana. Quest'ultima divenne qualcosa di quantificabile, misurabile, qualcosa che poteva essere indicizzato, specificato e pagato. Si cominciò a dare per scontato che questa sofferenza fosse fonte di diritti".

45 De Roberto 2015: 372.

46 De Roberto 2015: 369, in corsivo nell'originale.

47 De Roberto 2015: 369.

48 Incompreso, perché si muove negli spazi fisici e psicologici di quel *no man's land* che rappresenta l'esperienza-limite della guerra. A questo proposito, cf. Leed 1979: 12-33.

49 Cf. Cavalli Pasini 1996: 93, in cui si attribuisce alle novelle derobertiane una retorica "enfatica, a volte dannunzianeggiante"; L. Sannia Nowé (1982: 315, in nota) vi vede un vago influsso futurista.

50 De Roberto 2015: 285.

ge”⁵¹, qualcosa di “inumano”⁵² e attraverso la massiccia rappresentazione di stenti e di scene raccapriccianti.

Lo stravolgimento dell’immagine dell’eroe quale sintomo principale della negazione della guerra⁵³ trova la sua massima espressione ne *L’ultimo voto*, in cui riappare in miniatura tutto il microcosmo bellico narrato da De Roberto nelle novelle precedenti: la morte; la profonda comprensione reciproca tra i soldati al fronte; l’ineludibile divergenza tra la vita in trincea e quella in retrovia e di conseguenza, tra i combattenti e gli imboscati; l’impossibilità di condividere l’orrore della guerra quando questa è geograficamente distante.

4. Conclusioni: la polisemia della guerra derobertiana

Poiché De Roberto priva la guerra della sua funzione purificatrice ed estetica, risulta difficile attribuirgli una qualche vicinanza alla poetica di Gabriele d’Annunzio o, addirittura, avvicinare la sua narrativa bellica alla scuola futurista. Al contrario, egli tenta una svalutazione proprio di queste due forme espressive, in quanto la sua narrazione si allontana volutamente dalle forme avanguardistiche estetizzanti e belliciste⁵⁴: De Roberto rappresenta l’antieroe e condanna l’universo bellico passando attraverso la prospettiva turbata dei personaggi, procedimento di tendenza modernista o, addirittura, espressionista.⁵⁵

51 Ibid.: 291. Quest’espressione si deve a Benedetto XV.

52 De Roberto 2015: 357.

53 L. Sannia Nowé (1982: 321) parla perciò di una “ideologia del dissenso”, avviata da De Roberto già dopo l’Unità d’Italia. A questo proposito, cf. anche Bani 2011: 2 e Ganeri 2012: 79.

54 La novella più significativa, da questo punto di vista, è “Il rifugio”. Benché il “tempestoso oceano aeriforme sull’oceano di sasso” (De Roberto 2015: 287) percepito dal protagonista sembri anticipare il *Manifesto della aeropittura* futurista del 1929 (cf. Marinetti 1983b), altri elementi propri della modernità vengono svalutati proprio dalla prospettiva dello stesso protagonista: le armi della guerra non diventano altro che dei “piccoli arnesi di morte”, così come l’automobile e il suo “rombo, il fiato della bestia ansimante su per l’erta, il chiarore fuggente [dei] fari [...] occhi di fuoco ardente che rompono il buio della notte”, che evoca il “ruggire [...] [degli] automobili famelici” (Marinetti 1983a: 8) postulato dai futuristi, si rivela essere un semplice “fragile guscio” (De Roberto 2015: 241-243).

55 Si rimanda a ciò che R. Castellana (2010: 31-32), citando Erich Auerbach, ha definito il “paradigma ‘orizzontale’” quale forma della “rappresentazione della coscienza pluripersonale” in un ampio e variegato quadro “polifonico”. Per l’attribuzione di caratteristiche espressioniste all’opera derobertiana, cf. Pagliaro 2011: 193: “[De Roberto] illustrates the passage from a nineteenth century positivist belief in a concrete solid reality which is objective reproducible, to a dialectic vision of reality which exposes its relativity and the impossibility of determining any concrete truths. [...] his works represents the transition from objectivity to subjectivity: a moving away from positivist certainties to a subjective realm of solitude, fragmentation of the self and loss of authenticity, resulting in a progressive sense of disconnection with reality”. A. Di Grado (2014: 13) qualifica la scrittura derobertiana di questo periodo come una “pittura proto-espressionista”; M. Maugeri Salerno (1984: 67) parla di “espressionismo *ante litteram*”. L’espressionismo derobertiano viene definito da R. Luperini (2003: 5s.) attraverso la “tecnica del montaggio, che giustappone voci e commenti fra loro anche opposti, e si serve della dissipazione, della frantumazione e della descrizione all’inter-

L'eroe di guerra sottoposto a un orrore inaudito si interroga sul senso della guerra che sta combattendo, spesso in nome di un'entità pressoché sconosciuta. Allontanato geograficamente e psicologicamente da casa, egli trova nel suo commilitone e, paradossalmente, nel nemico, quando esso si manifesta concretamente per quello che è – un uomo – il suo simile; nella peggiore delle ipotesi egli viene dimenticato dagli amori lontani e spesso, confrontato alla mostruosità e spinto dall'istinto di sopravvivenza, diventa disertore. Nemmeno la sua morte in battaglia può essere onorata, perché è semplicemente una fra le tante.

È perciò sorprendente la profonda sensibilità che Federico De Roberto, necessariamente dalla sua prospettiva di imboscato, dimostra per il tema della guerra combattuta, scrivendo di un universo che gli fu estraneo, ma del quale riesce a dare una visione d'insieme molto suggestiva. Sebbene le scelte tematiche rispecchino dei *topoi* considerati ormai frequenti nella letteratura di guerra, va riconosciuta a Federico De Roberto una notevole capacità di rappresentazione icastica e introspettiva di un mondo che egli non sperimentò sulla propria pelle. Egli rientra, pertanto, a tutti gli effetti tra gli scrittori della Prima Guerra Mondiale e fornisce ai posteri dei meritevolissimi *documenti umani* storici⁵⁶, che vanno sicuramente riconsiderati, non solamente per il loro valore in quanto prove di letteratura bellica, bensì quali tappe fondamentali nello sviluppo dei metodi e della poetica di Federico De Roberto⁵⁷.

BIBLIOGRAFIA

- Boccaccio 1985: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano: Mondadori.
Boezio 2011: S. Boezio, Derobertiana, *Revue des études italiennes*, 57, 309-330.
Calì et al 1998: V. Calì, G. Corni, G. Ferrandi (a cura di), *Gli intellettuali e la Grande guerra*, Bologna: Il Mulino.
Capecchi 2013: G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna: CLUEB.

no di un'orditura complessa e unitaria organizzata allegoricamente intorno a una tesi-chiave di natura etico-politica”.

56 A. Cortellessa (1998: 11, in nota), riprendendo Remo Ceserani, rimanda alla distinzione, necessaria, tra “documento” e “monumento”: “[i monumenti sono] opere che si presentano come valide in sé: quest'ultime possono naturalmente anch'esse, con la dovuta cautela, essere usate come documenti storici, ma hanno la propria ragione di esistere soprattutto in se stesse, nella propria ricchezza e densità di significati, nello splendore della realizzazione formale, nelle proprie qualità estetiche”. Può rivelarsi utile applicare qui la tesi espressa da D. Kirschstein (2014: 36), secondo la quale i testi letterari bellici non sarebbero solamente degli artefatti, bensì contribuirebbero alla formazione di una verità storica della guerra: „[Diese Texte teilen miteinander] [...] das Zusammenspiel von Wirklichkeitserwartung/Wirklichkeitseffekten und radikaler Unterwanderung dieser Erwartungen, ohne jedoch den Anspruch darauf aufzugeben, nicht “reine Fiktion”, sondern ein relevanter Beitrag zur “historischen Wirklichkeit”, eben “Etnographie des Krieges” zu sein“.

57 È questo il soggetto della mia tesi di dottorato, presentata nel 2017 presso la Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera con il titolo *Dall'amore alla guerra: Federico De Roberto novelliere*.

- Castellana 2010: R. Castellana, Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925), *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, 39, 23-45.
- Castelli 2010: R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Roma: Bonanno.
- Cavalli Pasini 1996: A. Cavalli Pasini, *De Roberto*, Palermo: Palumbo.
- Cortellessa 1998: A. Cortellessa, Fra le parentesi della storia, in: A. Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano: Mondadori, 9-60.
- Cortellessa 2013: A. Cortellessa, Illusione volontaria e autenticità involontaria. Federico De Roberto e la Grande Guerra, in A.A.V.V., *Una d'arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue e di cor*, Palermo: Duepunti Edizioni, 25-56.
- Congiu Marchese 1984: G. Congiu Marchese, Appunti storico-linguistici sulle novelle di guerra derobertiane, in: S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Federico De Roberto. Atti del convegno nazionale di Zafferana Etnea*, Palermo: Palumbo, 58-68.
- De Roberto 1919: F. De Roberto, *Al rombo del cannone*, Milano: Treves.
- De Roberto 1920: F. De Roberto, *La "Cocotte"*, Milano: Casa Editrice Vitaglino.
- De Roberto 1920: F. De Roberto, *All'ombra dell'olivo*, Milano: Treves.
- De Roberto 1997: F. De Roberto, *Processi verbali*, a cura di G. Giudice, Palermo: Sellerio.
- De Roberto 1979: F. De Roberto, *"La "Cocotte" e altre novelle"*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano: Curcio.
- De Roberto 2009: F. De Roberto, *Documenti umani*, a cura di A. Di Grado, Roma: Bel-Ami Edizioni.
- De Roberto 2010: F. De Roberto, *Novelle della Grande Guerra*, a cura di R. Abbaticchio, Bari: Progreedit.
- De Roberto 2014: F. De Roberto, *La paura e altri racconti della Grande Guerra*, a cura di A. Di Grado, Roma: Edizioni e/o.
- De Roberto 2015: F. De Roberto, *La Paura e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, Milano: Garzanti.
- Di Grado 2007: A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, 2. ed., Acireale: Bonanno.
- Fava 2007: A. Fava, Tra *nation building* e propaganda di massa. Riflessioni sul "fronte interno" nella Grande Guerra, in: Daniela Rossini (a cura di), *La propaganda nella Grande Guerra tra nazionalismi e internazionalismi*, Milano: Unicopli, 156-192.
- Ganeri 2012: M. Ganeri, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Firenze: Le Monnier.
- Genette 1972: G. Genette, *Figures III*, Parigi: Éditions du Seuil.
- Giannanti 2013a: A. Giannanti, Il Risorgimento critico di un italiano scettico: Federico De Roberto, in: A. Giannanti, *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 41-52.
- Giannanti 2013b: A. Giannanti, Lo stile "disertore". Appunti su lingua e ideologia bellica nelle novelle di guerra di Federico De Roberto, in: A. Giannanti, *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 53-67.
- Gibelli 1998: A. Gibelli, *La Grande Guerra degli Italiani (1915-1918)*, Milano: Sansoni.
- Grana 1982: G. Grana, *"I Viceré" e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano: Marzorati Editore.
- Guaragnella 2015: P. Guaragnella, Scene da un teatro di guerra. Su *La paura* di Federico De Roberto, in: P. Guaragnella, *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 27-58.

- Guglielmi 1989: G. Guglielmi, Esiti novecenteschi della novella italiana, in: A.A.V.V., *La novella italiana. Atti del convegno*, Roma: Salerno Editrice, vol. 1, 607-625.
- Isnenghi 1970: M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Bari: Laterza.
- Isnenghi & Rochat 2008: M. Isnenghi, G. Rochat, *La Grande Guerra 1914-1918*, 3. ed., Bologna: Il Mulino.
- Kirschstein 2014: D. Kirschstein, *Writing war. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Leed 1986: E. Leed, La legge della violenza e il linguaggio della guerra, in D. Leoni/C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna: Il mulino.
- Leed 1979: E. Leed, *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge et. al.: Cambridge University Press.
- Leoni & Zadra 1986: D. Leoni, C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna: Il Mulino.
- Luperini 2003: R. Luperini, Prefazione, in: S. Dai Prà, *Federico De Roberto: tra Naturalismo ed Espressionismo. Lo stile della provocazione*, Palermo: Istituto siciliano di studi politici ed economici, 5-7.
- Madrignani 1972: C. A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari: De Donato.
- Madrignani 1980: C. A. Madrignani, Pensiero politico e "vissuto politico" in F. De Roberto, in: A.A.V.V., *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo: Palumbo, 407-417.
- Madrignani 1981: C. A. Madrignani, Federico De Roberto, l'inattuale, *Belfagor: rassegna di varia umanità*, 36, 334-342.
- Madrignani 2007: C. A. Madrignani, Potere, guerra, paura, in: C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata: Quolibet, 121-133.
- Marinetti 1983a: F. T. Marinetti, Fondazione e Manifesto del Futurismo, in: L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori, 7-14.
- Marinetti 1983b: F. T. Marinetti, Manifesto della aeropittura, in: L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori, 197-201.
- Maugeri Salerno 1984: M. Maugeri Salerno, Espressionismo e figuratività, luce e colore nella novella derobertiana "La 'Cocotte'", in: S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Federico De Roberto. Atti del convegno nazionale di Zafferana Etnea*, Palermo: Palumbo, 69-76.
- Meli 1974: P. Meli, Introduzione, *Le ragioni critiche*, 11, 1-14.
- Navarria 1968: A. Navarria, Le novelle di De Roberto del 1910 e della guerra, *L'osservatore politico letterario*, 14, 58-73.
- Pagliaro 2010: A. Pagliaro, Il Risorgimento e la frammentarietà del processo storico ne *I Viceré* di Federico De Roberto, *Annali della Fondazione Verga*, 3, 305-327.
- Pagliaro 2011: A. Pagliaro, *The Novels of Federico De Roberto. From Naturalism to Modernism*, Londra: Troubadour Publishing.
- Pedullà 2015: G. Pedullà, L'orrore da lontano: la Grande Guerra di Federico De Roberto, in: F. De Roberto (a cura di), *La Paura e altri racconti di guerra*, Milano: Garzanti, 5-96.
- Procacci 1986: G. Procacci, Aspetti della mentalità collettiva durante la guerra. L'Italia dopo Caporetto, in: D. Leoni/C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna: Il Mulino, 261-289.
- Salibra 1989: E. Salibra, De Roberto: la guerra, la paura, *Critica letteraria*, 65, 687-696.
- Sannia Nowé 1982: L. Sannia Nowé, Le voci dell'onore e della paura. Le novelle di guerra di Federico De Roberto (1919-23), *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, 11, 301-326.

- Sardo 2004: R. Sardo, Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto tra *La Sorte* e le novelle di guerra: dall'ideale unitario alla realtà plurilingue, in: A. Di Grado/A. Pagliaro (a cura di), *Naturalism and beyond. Fragmentation and transformations of the real (Spunti e ricerche 19)*, Melbourne: La Trobe Univ. et al., 96-106.
- Sardo 2008: R. Sardo, "Al tocco magico del tuo lapis verde...". *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Catania: Fondazione Verga.
- Spalanca 2010: L. Spalanca, *Il martire e il disertore. Gli scrittori e la guerra dall'Ottocento al Novecento*, Lecce: Pensa Multimedia Editore.
- Tedesco 1981: N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo: Sellerio.
- Tedesco 1983: N. Tedesco, *La tela lacerata*, Palermo: Sellerio.
- Todero 1999: F. Todero, *Pagine della Grande Guerra. Scrittori in grigioverde*, Milano: Mursia.
- Volpi 2014: M. Volpi, "Sua maestà è una pornografia!". *Italiano popolare, giornalismo e lingua della politica tra la Grande Guerra e il referendum del 1946*, Padova: Libreria Universitaria.
- Zago 2015: N. Zago, Introduzione, in: F. De Roberto, *Novelle della Grande Guerra*, a cura di Rossella Abbaticchio, Bari: Progedit, 1-14.
- Zappulla Muscarà 1979: S. Zappulla Muscarà, *Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del Corriere della Sera*, Roma: Bulzoni.

FIRST WORLD WAR AND DISILLUSION IN FEDERICO DE ROBERTO'S WAR SHORT STORIES

Summary

The activity of Federico De Roberto as a short story writer has been a matter of interest for a few decades. Having considered him for a long time a verist author besides Giovanni Verga and Luigi Capuana, critics have only recently started to recognize modernist trends in his poetics, which can be particularly seen in his so-called "war short stories". Those fictional texts reproduce everyday situations during the years of the First World War, which De Roberto did not directly witness but which did arouse his interest. During the war, De Roberto published some essays dedicated to the concepts of "war" and "peace", clearly influenced by the official propagandistic and interventionist ideology. Immediately after the war, he started publishing nine short stories, in which the concepts developed in the essays are dismantled. The article, based on the analysis of the short story *L'ultimo voto*, aims to show under a narratological perspective the strategies employed by the author in order to demystify the image of the Great War, starting with the desecration of the war hero.

Key words: First World War literature, modernism, antihero.

Giulia Lombardi

Giulia DELLAQUILA¹

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Dipartimento di Lettere, lingue, arti. Italianistica e culture comparate

L'ECCIDIO DI FERRARA (1943): STORIA E IMMAGINAZIONE LETTERARIA IN UN RACCONTO DI GIORGIO BASSANI

Nel contributo trova conferma la vocazione storicista di Giorgio Bassani: l'analisi di uno dei suoi primi e fortunati racconti, *Una notte del '43*, dedicato all'eccidio di undici civili avvenuto in Ferrara per mano fascista nel novembre del 1943, consente di verificare quanto le vicende storiche siano per lo scrittore premessa fruttuosa all'immaginazione letteraria. A partire dalla ricostruzione dei fatti accaduti e col supporto degli studi di quanti hanno fatto luce su quell'oscura pagina del Novecento italiano, il racconto viene riletto e rapportato alle istanze precipue della poetica bassaniana, costantemente fondata su dovere di memoria e ricerca di completezza formale.

Parole chiave: Giorgio Bassani, Ferrara, Iginò Ghisellini, fascismo, guerra civile, eccidio

Nella notte tra il 14 e il 15 novembre 1943 a Ferrara, nei pressi del Castello Estense, vengono fucilati undici cittadini per mano fascista. La strage è da considerarsi la risposta all'uccisione di un importante esponente del fascismo ferrarese, il commissario federale Iginò Ghisellini, avvenuta nella serata del 13 novembre. Poco prima di morire, l'ufficiale ha programmato di partire l'indomani mattina presto alla volta di Verona, dove sta per aprirsi il congresso costitutivo del Partito Fascista Repubblicano. Lasciata Ferrara per rincarare a Casumaro (una frazione del comune di Cento), Ghisellini ha percorso alla guida della propria autovettura un tratto di strada che gli è assai noto, dati i quotidiani spostamenti. Viene ucciso durante il viaggio con sei colpi di pistola molto probabilmente esplosi da un passeggero seduto al suo fianco; il cadavere del federale viene ritrovato la mattina del 14 novembre nei pressi di Castel d'Argile, a poca distanza da Ferrara, in un fosso lungo la strada.

Ghisellini muore a quarantotto anni, con un «valoroso passato militare» che gli viene riconosciuto non solo da parte fascista (Guarnieri 2005: 39). Al momento del suo insediamento nella sezione ferrarese del PFR, gli fa gioco la sua estraneità all'ambiente fascista estense: pur giudicato un 'moderato' per l'atteggiamento pacato che lo contraddistingue, il federale appare tuttavia animato dal fermo proposito di «purificare» il partito da quegli «elementi che prima e durante il periodo badogliano [hanno] complottato contro il fascismo» (Guarnieri 2005: 42).

1 giulia.dellaquila@uniba.it

Con effetto deflagrante, la notizia della sua uccisione viene data per bocca di Alessandro Pavolini, segretario del PFR, durante i lavori appena avviati del congresso veronese. Per il forte coinvolgimento emotivo dei presenti e per la proclamata brama di vendetta, l'assise scaligera segna così «la svolta decisiva verso la guerra civile», nella convergenza delle intenzioni di «vecchi e nuovi squadristi» e di Pavolini stesso, intenzionato a «ricondurre il caos fascista nell'alveo del partito unico e, almeno a parole, compatto e intransigente» (Pavone 1991: 235).

«Istituzionalizzata» pubblicamente la rappresaglia (Guarnieri 2005: 66), camion carichi di repubblicani arrivano da Verona e Padova a Ferrara nella sera del 14 novembre, preceduti da Enrico Vezzalini che si contende, insieme a Franz Pagliani, futuro ispettore regionale del partito, e a Giovan Battista Riggio, console della Milizia, il coordinamento delle operazioni punitive di quella notte. A Vezzalini, in riconoscimento dell'impegno profuso, verrà assegnato il comando della provincia estense. Del resto, dal maggiore Mario Carità, capo dell'omonimo raggruppamento di polizia speciale, sono state suggerite precise iniziative per rafforzare la neonata Repubblica Sociale Italiana, tra le quali anche «il ricorso metodico ed esemplare alle esecuzioni capitali» (Franzini 2002: 38).

Insiadatosi in Federazione, Vezzalini dispone immediatamente le retate, probabilmente servendosi di elenchi recanti i nomi di persone avverse al fascismo già compilati da Ghisellini e dai quali, come risulterebbe dalle testimonianze, attinge Riggio nella scelta dei condannati a morte, essendosi rifiutati di farlo i triumviri ferraresi Marco Calura e Roberto Ghilardoni (Guarnieri 2005: 68). Alcuni dei cittadini vengono prelevati dalle case nel cuore della notte e portati nella caserma Littorio di piazza Fausto Beretta; altri vengono invece presi dalle carceri di via Piangipane (in particolare, si tratta dell'avvocato Giulio Piazza, dell'avvocato Ugo Teglio, del dottor Pasquale Colagrande, sostituto procuratore del re, e di Alberto Vita Finzi, lì reclusi a seguito della retata del 7 ottobre dello stesso '43). Sicché in poche ore si raccolgono diverse decine di civili, tra cui attivisti dell'antifascismo (come Piazza, Teglio, Colagrande e l'avvocato Mario Zanatta), ebrei (come Mario e Vittore Hanau, cui si attribuisce, pochi giorni prima della morte, un versamento in danaro in favore di un movimento antifascista [Guarnieri 2005: 66]), cittadini considerati «traditori» per non essersi iscritti alla Repubblica Sociale (come il senatore Emilio Arlotti), cittadini che hanno manifestato entusiasmo a seguito delle vicende di luglio (come probabilmente Vita Finzi). Ma nel concitato clima di quella notte, ampio spazio hanno anche le ritorsioni personali che determinano scelte più estemporanee, come potrebbe essere stato nei casi dell'ingegnere Gerolamo Savonuzzi e del ragioniere Arturo Torboli. A motivi di carattere personale, o forse passionale, sarebbe da ricondurre anche la morte dell'operaio Cinzio Belletti che non risulta aver mai militato in movimenti antifascisti o essere stato iscritto a sindacati fascisti: la sua uccisione avviene nella mattina del 15 novembre, con l'apparente motivazione di un segnale di «alt» ignorato.

All'alba del 15 novembre si procede dunque con le fucilazioni in diversi luoghi della città, sebbene limitrofi.

La spietatezza della vendetta fascista si spiega con la volontà, da parte del PFR, di adombrare da subito lo spettro della matrice partigiana e di allontanare, altrettanto tempestivamente, il dubbio che si sia trattato di una faida interna al partito stesso.

Già all'indomani della morte di Ghisellini, i fascisti riuniti a Verona attribuiscono l'omicidio agli antifascisti, individuando gli esecutori materiali nei Gruppi di Azione Patriottica o Partigiana. In mancanza di prove inequivocabili e in presenza di alcune dichiarazioni (si pensi a quelle di Giorgio Pisanò ma anche a quelle di Ezio Antonioni), tale ipotesi ha avuto una sua circolazione, sebbene ridotta: l'omicidio di Ghisellini si spiegherebbe come l'estremo tentativo di impedire la riorganizzazione del partito fascista. Tuttavia, pur a fronte di una marcata volontà, anche da parte di Mussolini, di giungere alla chiarezza dei fatti, vi è che le dichiarazioni espresse pubblicamente anche a mezzo stampa sulla matrice antifascista dell'omicidio di Ghisellini divergono fortemente da alcuni elementi intrinseci alle inchieste segretamente condotte che fanno capo al PFR, alle autorità giudiziarie e a quelle di polizia (Guarnieri 2005: 81). È peraltro subito apparso, a chi ha studiato i fascicoli di archivio, che al momento dell'uccisione di Ghisellini a Ferrara non c'erano gruppi gappisti così ben organizzati da compiere, con successo, una simile azione (Guarnieri 2005: 115). Sembrerebbe anzi che la stessa Federazione fascista locale conduca, riservatamente, le indagini sul delitto seguendo anche la pista della rivalsa interna ai propri ambienti: l'ignoto passeggero salito a bordo dell'autovettura sulla strada da Ferrara a Casumaro sarebbe perciò uno dei camerati che avrebbe sparato per risolvere definitivamente alcuni dissidi sulla nomina a federale di Ghisellini. È questa seconda ipotesi che prevale al momento in cui, nell'immediato dopoguerra, viene celebrato il processo davanti alla Corte d'Assise speciale: si sancisce ufficialmente che «l'eliminazione di Ghisellini è stata opera di mano amica, di persona si dice *in dimestichezza* con lui» (Vancini 1996: 38).

Fin qui i fatti.

L'uccisione del federale Ghisellini e la conseguente rivalsa sui ferraresi hanno avuto una immediata e ampia risonanza, anche per il valore «simbolico» delle vicende (Legnani 2005: 9): l'espressione «ferrarizzare l'Italia», diffusasi all'indomani dell'accaduto, «cancella [...] ogni possibile dubbio su ipotetici intenti nazionali e conciliativi» della Repubblica Sociale, smascherandone invece «l'anima squadrista» nelle rinverdate modalità tipiche della violenza fascista dei primi anni Venti (Legnani 2005: 9). Tanto più che già nella circostanza del terzo anniversario della morte di Italo Balbo, celebrata in Ferrara il 28 giugno 1943, nonostante il proposito di dare alla città e all'intera nazione l'immagine «del fascismo a ranghi compatti», sono affiorate quelle «trame» che dopo meno di un mese porteranno alla caduta di Mussolini (Guarnieri 2005: 15). La «parabola» del fascismo ferrarese inizia la sua discesa già in quel giugno del '43, «ultima grande manifestazione di prestigio del regime all'interno della società cittadina» (Guarnieri 2005: 15). Al novembre dello stesso anno, consolidatasi la presenza dei tedeschi in Ferrara e nei maggiori centri della provincia a partire dal 9 settembre, forti ambizioni di potere generano lotte intestine, minando la

stabilità dell'*establishment* fascista ferrarese, come attestano l'uccisione di Ghisellini e il massacro degli undici civili che ne deriva. La stessa reazione squadrista, per l'entità della portata omicida, si qualifica da subito sia come «un messaggio di terrore per la popolazione civile» (Guarnieri 2005: 64), che esce dalla vicenda «prostrata e quasi totalmente assoggettata al fascismo repubblicano» (Guarnieri 2005: 75), sia come avvertimento esplicito contro i personalismi e le rivalità che hanno caratterizzato fino a quel momento la vita del partito. Sicché, alla visione del fascismo ferrarese «comunemente tramandata dall'agiografia della destra, che descrive Ferrara come un'isola felice della RSI, la città fascista per eccellenza dove il rinnovato credo repubblicano meglio aveva attecchito», è da sostituire un'immagine assai più veritiera, connotata da presenze e velleità che all'interno della stessa federazione non trovano facilità di intesa e ne corrodono le fondamenta.

Quanto accaduto nel novembre del '43 è dunque tanto esemplare quanto meritevole di attenzioni: e non solo da parte degli storici, se è vero che due ferraresi d'eccezione come Giorgio Bassani e Florestano Vancini ne hanno voluto garantire la conoscenza estesa fino ad ampio raggio di pubblico.

Dell'efferato eccidio ferrarese Bassani riferisce nel racconto intitolato *Una notte del '43*.

Il testo viene pubblicato nel 1955 nella prestigiosa rivista «Botteghe oscure» e l'anno successivo, insieme ad altri quattro racconti, nelle einaudiane *Cinque storie ferraresi*, premiate dalla critica e dal pubblico; nel 1973 il racconto ritorna nel mondadoriano *Dentro le mura*, primo libro di quello che sarà il *Romanzo di Ferrara*, uscito definitivamente nel 1980 sempre dai torchi della Mondadori. Ciò conta ricordare poiché tra la prima (1955) e l'ultima edizione (1980), numerose varianti – anche sostanziali – rivelano l'estrema cura dell'autore al dettato della narrazione, alla sua attendibilità, alla sua esattezza storica pur nell'ampio margine di immaginazione in cui essa si svolge.

Bassani comprende subito l'importanza storica e morale della vicenda e il triste primato assegnato agli undici ferraresi, cioè a «coloro che la Storia ha da anni consacrato quali le prime vittime in ordine di tempo della guerra civile italiana» (Bassani 1998: 174). Del resto sono in molti a ritenere che se lo scrittore non fosse partito da Ferrara al termine della prigionia scontata nelle carceri ferraresi di via Piangipane tra il maggio e la fine di luglio 1943, sarebbe stato anch'egli prelevato da casa e fucilato nella notte tra il 14 e il 15 novembre (nella rappresaglia muoiono infatti i suoi amici Ugo Teglio e Pasquale Colagrande). L'O.V.R.A. di Bologna ha infatti individuato in territorio ferrarese una fitta e attiva rete di antifascisti, tra i quali «il Dr. Bassani Giorgio, ebreo, originariamente di principi liberali» e «l'insegnante elementare Alda Costa di idee socialiste», ben collegati con alcuni «intellettuali» a Bologna («Prof. Rinaldi Antonio, Prof. Cavalli Giancarlo, Dr. Gnudi Cesare») e «con elementi di altre città (Prof. Raghianti Carlo Ludovico a Modena)», come si legge in un documento ufficiale della Polizia Politica datato 29 giugno 1943 (Bassani 1998: LXX).

L'attivismo antifascista e la militanza clandestina procurano a Bassani una breve prigionia che si rivela dolorosamente salvifica: le sue lettere attestano che,

pur nella difficoltà nel comunicare con i propri familiari a mezzo posta (Bassani 1998: 949), nella sofferta nostalgia delle quotidiane passeggiate del tardo pomeriggio (Bassani 1998: 950), nella solitudine della cella e nell'impedimento ad approvvigionarsi degli amati libri (Bassani 1998: 950), lo scrittore riconosce quella esperienza carceraria come altamente formativa per il suo senso civico. Il valore educativo della reclusione sarà ribadito – con chiaro riferimento autobiografico – anche dal personaggio di Clelia Trotti, in una pagina del racconto che la vede protagonista: «Il carcere è una vera scuola [...] a patto tuttavia che non duri troppo, e che non spezzi o infiacchisca la fibra. [...] La solitudine, il raccoglimento, il non aver presente che la compagnia di noi stessi sono cose benefiche. E conoscere se stessi, lottare contro le proprie tendenze e uscirne qualche volta vincitori, non può succedere che tra le quattro mura di una cella» (Bassani 1998: 168). Uscito dal carcere a fine luglio, dopo avere scontato una prigionia di due mesi (da maggio a luglio), Bassani parte per Firenze, che lascerà per trasferirsi definitivamente a Roma.

La militanza antifascista di Bassani ha tuttavia radici più profonde e perciò più remote: di certo essa non va meccanicamente fatta discendere dalla promulgazione delle leggi razziali del 1938; in una prospettiva di maggiore complessità ideologica, va piuttosto messa in relazione con i contatti stabiliti dal giovane scrittore due anni prima con un gruppo di altrettanto giovani docenti, i cosiddetti 'normalisti sardi', giunti a Ferrara negli anni Trenta: Claudio Varese, Giuseppe Dessì, Mario Pinna. Probabilmente attraverso essi lo scrittore incontra Carlo Ludovico Ragghianti e tramite quest'ultimo partecipa alla rinascita del Partito d'Azione e si avvicina al liberalsocialismo pacifista di Guido Calogero e Aldo Capitini. Senza dire che già frequentando da studente il prestigioso liceo "Ludovico Ariosto", Bassani ha avuto modo di conoscere un professore come Francesco Viviani, che gli insegna magistralmente il latino e il greco ma che innanzitutto testimonia una viva coscienza etica e politica con la sua esperienza di antifascista schedato dal 1925 nel Casellario Politico Centrale. E non saranno da trascurare le ampie e impegnative letture del giovane Bassani, tra cui il primo capitolo della *Storia dell'Europa nel secolo XIX* (1932) di Benedetto Croce, vera e propria «bibbia dell'antifascismo borghese» che lo avvicina a quella «religione della libertà» cui Bassani rimane fedele per tutta la vita (Guerriero 2004: 149).

La versione della responsabilità fascista e non partigiana nell'uccisione del federale Ghisellini è pienamente acquisita da Bassani nel racconto *Una notte del '43* e, di seguito, da Vancini che nel '60 ha filmato per il cinema quella vicenda storica. Allo scrittore sta a cuore come sempre, nel dovere della memoria, la trasparenza cristallina delle parole: «Nessun dubbio: gli autori primi, responsabili materiali della rappresaglia, non potevano essere che gli uomini dei camion, quattro targati VR, Verona, e due PD, Padova: quegli stessi che per tutta la notte avevano riempito Ferrara dei loro canti e dei loro spari, e che poi, verso l'alba, erano scomparsi» (Bassani 1998: 191).

La narrazione, rispetto ai fatti storici appena richiamati, non si sottrae però a un elaborato gioco di trasfigurazione letteraria. Giova innanzitutto ri-

cordare che tra tutti i testi che andranno a comporre il definitivo *Romanzo di Ferrara*, *Una notte del '43* è certamente il più complesso sia per la aggrovigliata struttura narrativa (che il film invece dipana, semplificandola notevolmente anche grazie alla immediatezza della dimensione visiva) sia per le continue interferenze di voci espresse attraverso l'indiretto libero, cui è affidato prevalentemente il compito di riferire il pensiero incompiuto del «termitaio umano» ferrarese, della «solita idra dai mille e mille volti della coscienza o incoscienza collettiva» (Bassani 1998: 940).

Una ipotetica “tavola di corrispondenze” ci avvisa subito che i personaggi storici sono stati opportunamente oscurati: cosicché Iginò Ghisellini è nel testo il console Bolognesi, anche qui «chiamato a riorganizzare la Federazione fascista in qualità di Reggente» (Bassani 1998: 186); al console Bolognesi guarda con forte risentimento Carlo Aretusi, detto *Sciagura*, un personaggio che popola altre pagine del *Romanzo di Ferrara*, per essere la perfetta incarnazione del fascista. Messo in disparte in favore di Bolognesi, Aretusi assolda un sicario per ucciderlo e si riprende il ruolo di dirigente provinciale convinto che la titubanza e la pusillanimità del federale siano la rovina di Ferrara: nel racconto egli è il mandante dell'uccisione del Console, dirige le operazioni compiute nella notte novembrina fino alla fucilazione degli undici cittadini. Bassani, come poi farà anche Vancini, acquisisce dunque per certa l'idea che l'omicidio di Ghisellini/Bolognesi sia maturata in seno alla stessa federazione. Tornerà sulla questione, con altrettanta convinzione, il regista del film, volendo liberare il campo dall'«equivoco di credere [...] che le due verità ci siano sempre state, che abbiano sempre circolato con i sostenitori dell'una e dell'altra in reciproca opposizione»; per aggiungere espressamente: «Non è così. La verità per decenni fu una sola, da tutti creduta e mai da nessuno smentita. Che Iginò Ghisellini fosse stato vittima di una faida del Fascismo locale fu una convinzione generale, direi assoluta, diffusa nelle varie fasce - fascista antifascista e agnostica - dell'opinione pubblica ferrarese di quegli anni. Convinzione che cominciò a formarsi quasi nell'immediatezza del fatto e che si radicò nei mesi successivi e nei primi anni del dopoguerra» (Vancini 1996: 37).

Absolutamente veritiera appare nella narrazione l'estraneità delle forze armate tedesche, pur massicciamente presenti in Ferrara al momento della carneficina: dalle indagini effettuate non risultano, da parte dei testimoni, riferimenti a militari tedeschi nei luoghi del delitto (Guarnieri 2005: 69). E del resto, immediatamente dopo lo sterminio le autorità tedesche risultano avere inviato alla Prefettura di Ferrara una comunicazione con esplicita disapprovazione dell'accaduto e perentorio ordine di evitare il ripetersi di analoghi crimini (Guarnieri 2005: 69). Un atteggiamento di distanziamento, già assunto dallo stesso Mussolini, che tuttavia fa dedurre la debolezza delle autorità centrali cui, a livello locale, si contrappone con conseguenze tragiche la forza dei più individuali autoritarismi.

Ugualmente fedele alla verità storica è l'atmosfera di «veglia angosciosa, interminabile» che Bassani rende attraverso la descrizione degli interni ferraresi, prevalentemente quelli della borghesia cittadina: dalle persiane delle abi-

tazioni i cittadini, nella posa imbelles e rassegnata in cui lo scrittore li rappresenta abitualmente, spiano quanto sta accadendo tra il buio della notte, il rumore delle mitragliatrici e dei camion carichi di repubblicani (Bassani 1998: 186). Il «messaggio di terrore» consegnato ai ferraresi (Guarnieri 2005: 64) produce sì «esecrazione» ma al contempo genera «paura folle» e bisogno di fare sollecitamente «atto di pubblica adesione e sottomissione» alla ferocia subita (Bassani 1998: 190).

Due personaggi nel racconto sono invece del tutto inventati: Pino Barilari – il farmacista paralizzato dalla sifilide che ha contratto giovanissimo, nel '22, durante la marcia su Roma – e sua moglie Anna Repetto, una bellissima ragazza conosciuta e sposata quando la malattia non si è ancora manifestata. Entrambi personaggi in cui è dato riconoscere una consistenza simbolica, a ripresa della richiamata esemplarità di tutta la vicenda ferrarese. Immobile per ore, seduto davanti alla finestra che affaccia su Corso Roma – la via in cui, nel racconto, accade il massacro – Pino diventa, attraverso il richiamo alla malattia venerea che lo affligge, icona sofferente della incurabilità di certe degenerazioni politiche, quali il fascismo (Pieri 2008: 232). Da parte sua Anna, separata dal marito in un anno cruciale come il '48 – cioè quando si determina per Bassani, e per quanti vi hanno creduto, «la fine di ogni sperata rivoluzione democratico-liberale» (Pieri 2008: 252) – viene a rappresentare l'insopprimibile voglia di «rivolta contro una società iniqua» (Pieri 2008: 253). Guardata dai concittadini con curiosità morbosa, Anna vive il suo matrimonio con una certa libertà, cui il marito stesso accondiscende colpevolizzandosi per la propria condizione. Non casualmente il racconto si conclude con l'ostinato silenzio di Pino Barilari al processo celebrato nell'estate del '46 «contro una ventina di presunti autori del massacro di tre anni prima» (Bassani 1998: 199): pur spettatore agghiacciato dalla finestra della sua abitazione, egli si guarda bene dal rivelare le responsabilità di quello scempio poiché immediatamente dopo la scena della fucilazione ha visto sua moglie rientrare a casa nel cuore della notte dall'ennesima avventura. Riconoscersi testimone di quanto visto comporterebbe dichiarare esplicitamente alla moglie di averla colta in flagranza di reato. Si spiega così quell'allusione che Bassani fa, a inizio del racconto, alla dimensione di infingardaggine e viltà che connota la noiosa e apatica vita della provincia, in particolare ferrarese (Bassani 1998: 173): il cittadino ferrarese, al pari del forestiero, sembra preferire più comodamente una condizione di estraneità rispetto alla propria storia. Così impotente, nelle prestazioni sessuali come nella coscienza civica, Pino Barilari realizza perfettamente quel «personaggio-spettatore» frequentemente presente nella scrittura tutta di Bassani, secondo una dimensione di *voyeurismo* che è tutt'uno con la morte interiore che spesso affligge i personaggi dell'intero *Romanzo di Ferrara* (Costa 2006: 48; Paruolo 2006).

Ed è stato ricordato che lo stesso Bassani ha parlato di quegli anni della sua vita (dal '43 al '46) come di una «sprofondata notte» da cui esce come si esce «da un'esperienza di morte», dal momento che «come ebreo è scampato al campo di concentramento, come militante del Partito d'Azione è scampato alla fucilazione» (Pieri 2008: 222).

Ma la libertà più significativa che Bassani rivendica rispetto allo svolgimento storico dei fatti si realizza nello spostamento di un mese esatto della vicenda, dalla metà di novembre alla metà di dicembre. Interrogato sul perché di questa scelta, lo scrittore risponde: «[...] mi piaceva la neve, mi affascinava il contrasto tra i corpi esanimi dei fucilati e la neve...»; e aggiunge: «Ci sono entrate poi anche ragioni di attendibilità, di credibilità. Pino Barilari, il protagonista del racconto, è un personaggio di pura invenzione. Dovevo in qualche modo fare altrettanto con la cornice» (Bassani 1998: 1326-1327). E tuttavia, pur a fronte di una chiara volontà di «trasfigurazione evocativa al fine di evitare vincoli cronachistici» (Pieri 2008: 226), la neve, secondo la lettura che ne dà Gaston Bachelard, è segno di ovattato silenzio e perciò di oblio (Bachelard 1975: 67); qui, infine, di omertosa complicità (Pieri 2008: 227).

Opportunamente enfatizzato nel racconto risulta l'ordine dato da Aretusi di non rimuovere immediatamente gli undici cadaveri da Corso Roma, dove giacciono accatastati, prima che «l'esempio abbia prodotto i risultati desiderati» (Bassani 1998: 193): particolare con cui lo scrittore sottolinea il «parossismo di rabbia» che anima il successore di Bolognesi alla guida della federazione ferrarese e che costituisce la prova certa delle sue responsabilità dirette nella strage; responsabilità, naturalmente, negate in sede processuale.

Una notte del '43 mostra dunque chiara l'intersezione tra un piano di sostanziale e doverosa verità storica e un piano di più sciolta immaginazione letteraria e sollecita, in tal senso, il chiarimento di un aspetto essenziale della poetica bassaniana.

Nell'occasione di un incontro presso l'Università di Trento nel '91, lo scrittore ha dichiarato la sua fede storicista, peraltro costantemente messa in pratica: «Dentro di me», afferma, «c'era il desiderio che i miei racconti avessero un significato nuovo, più ricco e profondo di ciò che produceva la letteratura italiana d'allora, anche la più importante. A differenza degli altri, di tutti gli altri, io pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. [...] Volevo [...] oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava. [...] Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle» (Bassani 1998: 1342). E chiarendo il perché di certa libertà narrativa nel racconto che mostra più addentellati con la storia, aggiunge che in *Una notte del '43* «la Storia entra in rapporto dialettico, straziante, con la realtà del protagonista, un impotente, un escluso, un emarginato» nel quale lo scrittore in parte e «per altri motivi» si riconosce (Bassani 1998: 1343). Torna dunque insistente anche in questa storia ferrarese l'acuto contrasto «tra l'enormità delle vicende» narrate e «la piccolezza» di Ferrara (Bassani 1998: LXI): una piccolezza che si condensa tutta nel personaggio del farmacista paralitico, con la 'sua' tragedia, più piccola ma non meno grave di quella cittadina. Gli è preclusa finanche la possibilità di aggregarsi ai massacratori e al giudice, che gli chiede di testimoniare, dichiara: «"Io dormivo"» (Bassani 1998: 1343). Una tormentata laconicità che conferma la consistenza enigmatica di molti personaggi del *Romanzo di Ferrara*, per quell'«oscuro flusso del

sangue e degli istinti» che, come ricorda Guido Calogero a Bassani, scorre in ogni uomo (Guerriero 2004: 154).

Verità e invenzione, storia e poesia, vero e verosimile: sono concetti cui la riflessione del 'poeta' si dedica nel lungo svolgimento della sua esperienza letteraria: «si è poeti per la mimèsi e non per il metro», annota a penna Bassani nelle pagine dell'Introduzione di Manara Valgimigli alla seconda edizione della *Poetica* di Aristotele pubblicata nel 1934 (Guerriero 2004: 155), di cui possiede una copia. E ancora, fino ad articolare mediante sottolineature e postille, una compiuta «teoria del romanzo poetico» (Guerriero 2004: 155): «mimèsi non è imitazione» perché «la poesia rappresenta ciò che è possibile ad accadere», in un rapporto dialettico tra storia e poesia che vede la seconda in una posizione di più autorevole dignità; fino alla glossa bassaniana: «poesia è l'universale possibile», con probabile recupero del pensiero crociano riguardo alle angustie dello storico che si faccia mero cronista e alla necessità di una «fantasia ricostruttiva e integrativa», specialmente in territorio letterario (Guerriero 2004: 155-156).

La riflessione su tali questioni intrattiene Bassani anche relativamente alla trasposizione cinematografica del racconto che Vancini realizza. Esortato a partecipare alla scrittura della sceneggiatura, data la sua familiarità con l'ambiente cinematografico, lo scrittore afferma: «Non mi sono sentito di collaborare alla sceneggiatura del film, perché non volevo firmare una versione della storia di Pino Barilari e di sua moglie Anna e di Sciagura, diversa da quella che ho scritto nel 1955, e poi modificata e pubblicata nel volume del '56. Come può uno scrittore credere a due storie contemporaneamente? Uno scrittore del mio tipo, poi, il cui sforzo maggiore è soprattutto quello di avvicinare il più possibile il documento all'intuizione poetica, in modo che l'uno trascolori nell'altro» (Varese 1960: 9; Villa 2010: 179).

Ricavato direttamente dal racconto nell'edizione del '56, il film di esordio di Vancini, intitolato *La lunga notte del '43*, appare a Bassani «bello soprattutto nella rappresentazione oggettiva del massacro in piazza» (Bassani 1998: 1343). Con sceneggiatura di Vancini, Ennio De Concini e Pier Paolo Pasolini, fotografia di Carlo Di Palma e musica di Carlo Rustichelli, la pellicola si caratterizza per l'atmosfera plumbea delle scene, per la claustrofobica ristrettezza di certi ambienti domestici (cui si contrappone, «in netto contrasto luministico», solo la scena della gita in bicicletta sul Po di Anna e Franco [Villa 2010: 185]) e per la gretta ripetitività della vita di provincia, tutta racchiusa in un limitato perimetro. Vancini si distanzia tuttavia dal racconto per alcune scelte. La maggiore insistenza sul personaggio di Anna, ad esempio, e l'introduzione di quello di Franco Villani, un amico della donna ritrovato con entusiasmo in anni di opaca vita matrimoniale: dopo la fucilazione del padre, egli lascerà Ferrara per la Svizzera e farà parte di quei forestieri 'ignari' cui si allude in esordio, con chiusura perfetta del cerchio narrativo. Ad Anna e Franco la pellicola, diversamente dal racconto, concede una breve ma sofferta storia sentimentale che segna il suo picco proprio nella lunga e spietata notte. Con Franco, rispetto a quanto già fatto da Bassani, Vancini calca la mano ulteriormente sull'indolenza dei ferraresi. In un punto della pellicola, ad esempio si affronta il tema della partecipa-

zione attiva alla Resistenza attraverso un breve dialogo tra Franco, che sta decidendo di espatriare e recarsi in Svizzera, e un amico, che rinfaccia alla generazione precedente un antifascismo passivo e desidera per sé un più consapevole e maturo coinvolgimento personale, pur a fronte dei rischi che esso comporterebbe. Né va ignorata la scena finale del film, in cui Franco, ritornato a Ferrara nei più spensierati anni Sessanta per una vacanza con la moglie e il figlio, sosta per una pausa proprio nel luogo delle esecuzioni. Si guarda intorno e trova – nella fissità della vita di provincia – scorci e insegne della giovinezza; i volti e le voci sono invece cambiati, ad esclusione di quelli di un vecchio *habitué* del Caffè della Borsa, il boia di suo padre, l'incanutito Carlo Aretusi, al quale stringe codardamente la mano.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard 1975: G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari: Dedalo Libri.
- Bassani 1955: G. Bassani, *Una notte del '43*, Botteghe Oscure, quaderno XV, 410-450.
- Bassani 1956: G. Bassani, *Cinque storie ferraresi*, Torino: Einaudi.
- Bassani 1998: G. Bassani, *Opere*, Milano: Mondadori.
- Costa 2006: S. Costa, *Un palco di prosenio: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani*, Paragone-Letteratura, anno LVII/63-64-65, febbraio-giugno, 46-56.
- Ferrara 1943-1993. *A cinquant'anni dall'eccidio di Castello Estense: 15 novembre 1993*, Atti del Convegno a cura di A. M. Quarzi, Ferrara: Istituto di Storia Contemporanea, 1996.
- Franzinelli 2002: M. Franzinelli, *Le stragi nascoste. L'armadio della vergogna: impunità e rimozione dei crimini di guerra nazifascisti 1943-2001*, Milano: Mondadori.
- Franzinelli 2007: M. Franzinelli, *RSI: la Repubblica del Duce. 1943-1945*, Milano: Mondadori.
- Guarnieri 1996: A. Guarnieri, *Nuovi documenti per lo studio dei fatti ferraresi del novembre '43*, in *Ferrara 1943-1993. A cinquant'anni dall'eccidio di Castello Estense: 15 novembre 1993*, Atti del Convegno a cura di A. M. Quarzi, Ferrara: Istituto di Storia Contemporanea, 45-49.
- Guarnieri 2005: A. Guarnieri, *Dal 25 luglio a Salò. Ferrara 1943. "Nuova" interpretazione della lunga notte*, Ferrara: 2G Editrice.
- Guerriero 2004: S. Guerriero, *Crocianesimo e antifascismo nella poetica di Bassani*, Otto/Novecento, anno XXVIII/3, settembre-dicembre, 149-160.
- Legnani 2005: M. Legnani, *Prefazione*, in A. Guarnieri, *Dal 25 luglio a Salò. Ferrara 1943. "Nuova" interpretazione della lunga notte*, Ferrara: 2G Editrice.
- Paruolo 2006: E. Paruolo, *La morte interiore nel Romanzo di Ferrara di Giorgio Bassani*, Italianistica, XXXV/1, gennaio-aprile, 97-103.
- Pavone 1991: C. Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Pieri 2008: P. Pieri, *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa: ETS.
- Quarzi 1987: A.M. Quarzi, *Il primo periodo della Repubblica di Salò. Vezzalini*, in R. Sitti, C. Tichioni, *Ferrara nella Repubblica Sociale Italiana. I «tupin» di Vezzalini, la Banda De Sanctis*, Ferrara: Liberty House.
- Vancini 1996: F. Vancini, *Le due verità: cronistoria*, in *Ferrara 1943-1993. A cinquant'anni dall'eccidio di Castello Estense: 15 novembre 1993*, Atti del Convegno a cura di A. M. Quarzi, Ferrara, Istituto di Storia Contemporanea, 37-43.

Varese 1960: C. Varese, *Tre domande a Bassani sul film di Vancini*, Il punto della settimana, V, 8 ottobre, 9.

Villa 2010: F. Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino: Edizioni Kaplan.

THE MASSACRE OF FERRARA (1943): HISTORY AND LITERARY IMAGINATION IN A STORY OF GIORGIO BASSANI

Summary

In the night between 14 and 15 November 1943, in Ferrara, the fascists took several dozens of citizens from their homes and the prison on Piangipane street. The raids began by order of Alessandro Pavolini who, on 14 November in Verona – during the first Congress of the “Partito Fascista Repubblicano” – was informed about the death of Igino Ghisellini, a fascist federal in Ferrara. The death of Ghisellini, which occurred the previous evening, was immediately reported to the participants of the Congress, triggering the desire for an exemplary and bloody reprisal.

At sunrise on 15 November, eleven citizens of Ferrara were shot.

The brutal massacre – considered to be the first episode of the civil war in Italy – attracted the attention of Giorgio Bassani. Bassani escaped the raids because on that date he was already far from Ferrara. The writer, despite from his detachment from Ferrara, recovered the events that occurred and re-established them in the famous literary work entitled *Una notte del '43*. The story, a public and critical success, was published in the review «Botteghe Oscure» in 1955, and after in the volume *Cinque storie ferraresi* in 1956, and went definitely into *Romanzo di Ferrara* of Mondadori in 1980.

Historical memory and literary imagination come together in a very successful narration, then adapted into the film by Florestano Vancini in 1960, with a similar broad consensus.

Key words: Giorgio Bassani, Ferrara, Igino Ghisellini, fascism, civil war, massacre

Giulia Dell'Aquila

Eva MESÁROVÁ¹

*Università Matej Bel di Banská Bystrica (Slovacchia)
Facoltà di Filosofia
Dipartimento di Lingue romanze*

I RIFLESSI DEL CLIMA CULTURALE DELL'ITALIA PREBELLICA NELLA NARRATIVA DI LANDOLFI

Mettendo in evidenza i legami con il contesto culturale dell'epoca, il contributo vuole soffermarsi sulla comprensione della storia ricorrendo a motivi fantastici per arrivare a smascherare la verità storica e riflettere sulla terribile realtà degli anni trenta. Intendiamo sondare quale sia il senso dei motivi fantastici nel racconto di Tommaso Landolfi *Il Mar delle Blatte* (1938). L'autore pur non riferendosi mai direttamente alla dittatura fascista, riesce a suscitare attraverso un racconto assurdo e surreale un'impressione di forte ribrezzo, di orrore venato di una strana, crudele ironia, suggerendo così che l'immagine contiene in sé un grado di polisemia superiore a quello della parola scritta.

Parole chiave: Italia prebellica, Landolfi, fantastico, fascismo.

*In un'opera come quella di Tommaso Landolfi
la prima regola del gioco che si stabilisce tra autore e lettore è che
presto o tardi ci si deva aspettare una sorpresa;
e che questa sorpresa non sarà mai gradevole o consolante,
ma avrà l'effetto, nel più blando dei casi, d'un unghia che stride contro un vetro
o d'una carezza contropelo, o d'un'associazione d'idee
che si vorrebbe scacciare subito dalla mente.*

(Calvino, 2001: 551)

1. Contesto storico-culturale del periodo prima della seconda guerra mondiale

Nel gennaio e febbraio 1936 gli equilibri politici dell'Europa e del mondo, già fragilissimi dopo l'avvento al potere di Hitler in Germania, sono resi ancor più precari dalla guerra d'Etiopia e dal conseguente regime delle sanzioni inflitto all'Italia fascista. In Italia, per tutti gli anni Trenta il confronto culturale avviene ancora sulle riviste e anche il regime è presente con le sue pubblicazioni ufficiali, fra cui «Critica fascista» ed «Educazione fascista».

Tommaso Landolfi, antifascista e antitotalitario per ragioni di cultura e civiltà, più che per ragioni ideologiche (perché il suo ideale è quello di una nuova letteratura, aperta alle voci straniere), comincia a collaborare a numerosi pe-

1 emesarova@gmail.com

riodici letterari subito dopo la laurea nel 1932², pubblicando recensioni, saggi critici e soprattutto testi narrativi. Frequenta la cerchia degli ermetici e conosce Carlo Bo, con cui stringe un intenso e duraturo sodalizio. Collabora a importanti testate letterarie, tra cui «Corrente», «Letteratura» di Bonsanti, «Campo di Marte»³ e anche a testate romane come «Occidente», «L'Europa Orientale», «L'Italia letteraria» e «Oggi».

Inoltre va sottolineato che gli anni Trenta inaugurano un vero e proprio “decennio delle traduzioni”: l'espressione si deve a Pavese, che così definisce il periodo 1930-40, gli anni, all'incirca, durante i quali lo stesso Pavese, Landolfi, e Vittorini – nati tutti e tre nel 1908 – “raggiungono” l'altro capo del globo (il secondo la Russia, gli altri due gli Stati Uniti) circoscrivendo all'inchiostro e ai libri il proprio esterofilismo, maturato sotto la cappa nera del regime fascista. I loro viaggi sono compiuti stando dietro a una scrivania. “L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo. [...] Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia e nella Spagna”, avrebbe ricordato lo stesso Pavese nel 1946, nel breve saggio⁴ dove si parla del decennio traduttorio. È proprio la vicinanza delle riviste fiorentine alle letterature straniere che in questi anni pone gli intellettuali in posizione invisa al nazionalismo del regime.

Un punto di incontro e di scambio intellettuale molto attivo tra le due guerre è senz'altro *Il Caffè delle “Giubbe rosse”*, “ormai entrato quasi nel mito, là dove ‘si faceva’ la letteratura e la poesia del Novecento” (Bo 1991: 44)⁵. E proprio nel noto caffè Landolfi ha intrattenuto conversazioni antifasciste, che furono forse la causa di una detenzione al carcere delle Murate, durata dal 23 giugno al 20 luglio del 1943.⁶

2 Più consistenti e continuative le più tarde collaborazioni al «Mondo» di Mario Pannunzio (anni Cinquanta) e al «Corriere della Sera» (anni Sessanta e Settanta). Nel 1937 l'esordio, col volume di racconti *Dialogo dei massimi sistemi*, le cui novelle, però erano precedentemente uscite in varie riviste; la prima, *Maria Giuseppa*, in “Vigilie letterarie” nel 1929.

3 La rivista “Campo di Marte”, che esce nel 1938, elegge anch'essa il locale a proprio luogo di redazione con Alfonso Gatto, Vasco Pratolini, Piero Bigongiari e Alessandro Parronchi.

4 Pavese 1946: C. Pavese, *L'influsso degli eventi* (5 febbraio 1946), in: *Saggi letterari*, Torino: Einaudi, 1968: 223.

5 Nel 1937 Eugenio Montale viene rimosso dalla direzione del Gabinetto G.P. Viesseux, ai camerieri viene imposta una giubba bianca, nel locale si aggirano informatori che segnalano le posizioni culturali d'opposizione. Il clima culturale e politico dell'Italia di quel tempo non si addiceva agli spiriti liberi come Landolfi e al suo grande amico Poggioli, che nel 1938 decide di emigrare negli Stati Uniti.

6 Per quanto riguarda la realtà del momento storico, vale la pena di ricordare che dopo la liberazione Landolfi affermò provocatoriamente di aver conosciuto durante la detenzione l'unica forma di libertà che a lui poteva esser concessa, una libertà negativa. Cfr. anche C. Bo, in: Landolfi 1991: XLVIII oppure L. Piccioni (1969: 218): “Landolfi fu sempre strenuamente antifascista e subì anche il carcere negli ultimi tempi del regime, ma se ne è stato sempre appartato, senza atteggiamenti di martirio e di rivalsa.”

2. *Il Mar delle Blatte* (1938): letterarie dismisure e fantasma della scrittura

Tommaso Landolfi, per usare le parole di Alberto Moravia (Cortellessa 2009: 149) “aveva il senso del fantastico, dell’orrido, dell’ambiguità della realtà, e oltre questo aveva anche un pensiero molto acuto, un pensiero filosofico, naturalmente filosofico, cioè una riflessione profonda sul reale, e una capacità di farla apparire falsa.”

Il lungo racconto *Il Mar delle Blatte*⁷, che dà il titolo alla raccolta *Il Mar delle Blatte e altre storie* (pubblicata a Roma da Edizioni della Cometa nel 1939) si è rivelato un testo molto interessante per valore letterario e per la vasta allegoria del sistema politico italiano negli anni del fascismo.

Alla stesura del lungo racconto *Il Mar delle blatte* attende nell’aprile 1937 prendendo una stanza a Roma, alla Passeggiata di Ripetta e viene pubblicato in «Letteratura», n. 1, nel gennaio 1938. Nello stesso periodo intraprende la collaborazione a *Quadrivio* (con interventi su Tolstoj e su Puškin), e al *Meridiano di Roma*, settimanale diretto da Giacomo Debenedetti e su *Omnibus* narra, con dovizia di particolari, l’episodio della *Morte di Puškin*. (Bo 1991: XLIV-XLV).

Il racconto inizia con un’atmosfera di quotidiano realismo: il sessantenne avvocato Coracagliana rincasa, ed è preoccupato per il figlio Roberto, giovane “alquanto perdigiorno e incapace di farsi una posizione” (Landolfi 2001: 214); questa preoccupazione non gli impedisce però di guardare “con occhi sbrigliati e penetranti le belle donne” (*ibid.*).

Dopo appena poche righe, però, col consueto colpo di scena landolfiano, Roberto esce dal barbiere e va incontro al padre, gridando: “Papà, papà, guarda che bel taglio! (*ibid.*)”; allude al taglio che ha sul braccio. Mostra al padre una ferita profonda e sanguinante all’avambraccio; ne sorride contento, e dalla ferita estrae alcuni oggetti (un lungo pezzo di spago, poi un grano di pasta bucata) e porge questi oggetti al padre; ancora una bulletta da scarpe, alcuni pallini da caccia, dei chicchi di riso e un “vermicciattolo azzurro e diafano” (*ivi*: 215); è un verme parlante, subito maledetto dal giovane.

Roberto trascina il padre al porto, dove una nave è pronta per salpare. Ad ognuno dei marinai è consegnato uno degli oggetti tratti dalla ferita (in seguito, ciascun marinaio verrà chiamato solo col nome dell’oggetto consegnatogli). Il viaggio verso un mare ricoperto di scarafaggi, ma soprattutto verso una misteriosa isola ha inizio dopo che due uomini hanno sospinto brutalmente sulla nave una ragazza, Lucrezia.

Si dispiega subito davanti agli occhi del lettore un mondo onirico che si inserisce su un impianto esotico-avventuroso che fa pensare a Emilio Salgari, una delle letture più passionante del giovane Tommaso Landolfi. Roberto

⁷ Il racconto è anche oggetto di una riduzione a fumetti da parte di Filippo Scòzzari. Esce in quattro puntate sul mensile «Frigidaire» nel 1980 ed è pubblicata in albo in Francia, presso Albin Michel, col titolo fuorviante *Un Amant pour Lucrezia*.

assume il comando della nave come “Gran Grovio” e “Alto Variago”⁸, e ha una dura discussione con Lucrezia, che è stata legata; Lucrezia dichiara che suo padre, il “senatore Gliuvotto”, verrà a salvarla, ma il “Variago” si prende gioco delle sue minacce.

Per accenni, si scopre a poco a poco che Roberto-Alto Variago è innamorato di Lucrezia, mentre quest'ultima ama invece il vermicciattolo azzurro: “Io ho sempre davanti ai miei occhi un trasparente azzurro, un tenue azzurro luminoso” (*ivi*: 220). Roberto dichiara poi che attraverseranno il Mar delle Blatte, un mare dove nessuno è mai stato, diretti ad una bellissima isola. Lucrezia afferma che le blatte non le fanno schifo, ma “il tremito del mento tradiva, nella fanciulla, una violenta emozione” (*ivi*: 222).

Il racconto è condito da battute e discorsi dei marinai che, demenziali, stupidi, volgari od osceni, contrastano con la drammaticità della situazione. Perfino Lucrezia, ad un certo punto, canta una canzone scurrile. Roberto scopre che il verme azzurro è salito sulla nave, nascondendosi nel risvolto dei pantaloni del padre; viene imprigionato sotto un bicchiere.

La costruzione fantastica (ispirata dalle atmosfere oniriche di Hieronymus Bosch) viene mantenuta anche nelle pagine successive con apparizioni tetre su uno sfondo di mare vegliato da un cielo sempre cupo, un mare solcato da una nave dei folli avviata verso avventure impensabili. La nave rallenta e all'orizzonte si scorge alla luce della luna, una mostruosa città, dai giganteschi edifici:

C'erano case piazze vie torri come altrove, ma ogni cosa spaventosamente grande e massiccia, di proporzioni inaudite e terribili. [...] Tutto era calmo, non si scorgevano creature umane, nessuna luce, nessun segno di vita; [...] Ma era una calma minacciosa, da cui sembrava dovesse scoppiare a ogni momento un comando, una parola intollerabile. Come una fiera sentinella la città si levava sul mare. (Landolfi, 2001: 225)

«Brandeburgo» disse il capitano. [...] «Brandeburgo, il gigante dei mari» mormorò meditabondo. [...] «Brandeburgo, l'ultimo baluardo verso il Mar delle Blatte!» concluse ridiventando pensieroso. (*ivi*: 224-225)

Landolfi ha preparato questo viaggio con la forza disegnativa, ha costellato il racconto di apparizioni strane, di immagini surreali ma credibili. Come si vede, nel racconto trova spazio uno dei sedici stati federati (Bundesland) della Germania. Storicamente, il Brandeburgo fu una nazione quasi-indipendente e il nucleo dello stato tedesco unificato che conteneva la futura capitale della Germania, Berlino. Pensando a Berlino ci viene in mente l'intesa stipulata proprio nel 1936 (il 24 ottobre) tra la Germania e il Regno d'Italia, chiamata per

8 Con il nome Variaghi, o Vareghi, si identificano le genti norrene, pirati e commercianti che migrarono dalla penisola scandinava verso sud-est. Esercitando le attività di commercianti e pirati, e servendo come mercenari, essi vagarono per il complesso sistema dei fiumi della Russia europea giungendo fino al Mar Caspio e a Costantinopoli. I Variaghi crearono un sistema di fortezze e di stazioni commerciali dando origine al primo Stato russo, la Rus' di Kiev (cfr. Epstein 1937).

questo motivo “Asse Roma-Berlino” per indicare l’insieme delle nazioni che parteciparono alla seconda guerra mondiale in opposizione agli alleati.

Il centro del racconto è nell’apparizione, insieme temuta e attesa, quando la nave giunge al Mar delle Blatte;

Guardate guardate... là... là...!” [...] “Il mare a perdita di vista, senza una terra all’orizzonte, sotto la cappa affocata del cielo, appariva nero come l’inchiostro, e di una lucentezza funebre; una quantità sterminata di blatte, tanto fitte da non lasciar occhieggiare l’acqua di sotto, lo copriva per tutta la sua distesa. Nel gran silenzio s’udiva distintamente il rumore dei loro gusci urtati dalla prua. Lentamente, a fatica, la nave poteva avanzare, e subito le blatte si richiudevano sul suo passaggio. (ivi: 229)

Il verme fugge e “ergendo fieramente il piccolo capo” sfida Roberto: “Fa’ che Lucrezia stessa possa scegliere; ella apparterrà a chi di noi due saprà meglio amarla. Accetti?” (ivi: 230) Dapprima Roberto-Alto Variago rifiuta la sfida, ma di fronte al disprezzo della ciurma e di Lucrezia, è costretto ad accettare. Landolfi offre al lettore una dettagliatissima descrizione della gara amorosa di Lucrezia con Roberto e, successivamente, col verme, che vince nettamente la sfida. Roberto non tiene fede ai patti, ed anziché liberare Lucrezia schiaccia il verme con un piede.

I marinai, senza più alcuna fiducia nel loro capo, si ammutinano, e uno di loro, per giunta, uccide una blatta, suscitando l’ira delle altre blatte, che sommergono la nave e uccidono gran parte dell’equipaggio.

Allusioni alla presa del potere da parte dei fascisti (nazisti) sono disseminate in tutto il racconto⁹:

Disgraziati!” diceva. “Che avete mai fatto, ora le blatte si sdegheranno e sarà la fine di tutti!” Nessuno l’udiva. Ma fra il popolo delle blatte l’arrivo a volo della compagna uccisa aveva messo una grande agitazione; quegli stessi animali che pigri si lasciavano cullare dalle onde, arrancavano ora disordinatamente, agitavano le lunghe antenne, si scuotevano, s’urtavano e si scalcavano. Qualcuno finì coll’accorgersene; allora, nell’imminenza del pericolo, il Variago fu lasciato libero e tutti lo supplicavano di condurli a salvamento. Ma era troppo tardi: una lunga fila di blatte, arrampicandosi lungo una gomona che pendeva nell’acqua, invase la coperta.

Sciagurati, siamo perduti!” gridò il Variago. “Le blatte si sono inferocite, si salvi chi può!” In breve tempo il ponte fu tutto coperto di blatte. (Landolfi 2001: 238)

Contro quella sterminata progenie non c’era nulla da fare; per ogni blatta uccisa dieci, mille ne rispuntavano ormai da ogni parte. Uno si buttò in mare e peri così fra le compagne delle assaltrici. Le blatte entravano dovunque, si arrampicavano dovunque, colmavano ogni cavo, pendevano dai cordami e dalle tende, annerivano le vele. (ivi: 239)

Le Blatte altro non sono che gli scarafaggi che circondano, poco prima d’una bellissima isola, la nave e tutto il suo equipaggio. Quegli animali hanno aspetto comune e tuttavia risultano straordinariamente estranei alle tranquil-

9 Cfr. anche Delfini (1957).

le constatazioni della storia naturale. “Appartengono piuttosto a quella specie, contro cui non si è trovato ancora altro rimedio che il segno della croce e gli esorcismi, non escluso quell’esorcismo chimico che è la disinfestazione” (Debenedetti 1963: 217). Va osservato che la figura dell’animale nel testo risulta come un vero e proprio principio di strutturazione formale (Cfr. Trama 2006). Con un ultimo colpo di scena Landolfi decide per un buon lieto fine.

Basta, basta, per carità! urlò all’improvviso Lucrezia coprendosi il volto colle mani, [...] hai ragione, sono stata cattiva, malvagia, sii generoso. No, io non amo Bernardo, amo te, te, Alto Variago, mio Variago, mio signore... (Landolfi 2001: 239)

Spariti in un attimo i luoghi incredibili in cui erano stati trasportati, Lucrezia, Roberto e suo padre si ritrovano seduti nel salotto di casa: (il viaggio, la nave, le blatte erano solo gli ingredienti di un racconto). Il giovane scrittore Roberto sta leggendo alla donna amata e al padre una sua storia per conquistare la ragazza e per ottenere dal padre i quattrini che gli permettano di occuparsi delle sue ambizioni letterarie. Grazie alla forza seduttrice di una fantasia, Roberto ottiene sia la donna che i quattrini:

[...] anch’io ho avuto torto verso di te... Ragazzo mio, hai ragione, guarda, è tanto che volevo... guarda, facciamo così: tu avrai da me ogni mese quello che... quello che posso darti, ma da vivere bene, veh. [...] Dovrai occuparti solo dei tuoi romanzi, insomma delle tue cose, come ti parrà e piacerà. (ivi: 239-240)

Nel racconto *Il Mar delle blatte* vediamo pertanto quell’insolita raffigurazione, da sogno allucinato, con volute di surreale, che distingue tra una possibilità d’essere ancora tra le cose della vita concreta e un delirio della mente che scopre avvenimenti terribili. Il 1937 è l’anno della guerra civile in Spagna (*Guernica* di Picasso nasce in questo anno) e chiaramente, certi avvenimenti legati alla potenza omicida di Hitler non potevano lasciare insensibili quegli scrittori che già da tempo s’interessavano alla storia e alla situazione mondiale. Per Landolfi l’orrore della guerra è un mare di scarafaggi su cui navigare, come unica opzione praticabile oltrepassati i limiti della decenza e dell’umanità. È un orrore che è come un presentimento. A tal proposito Pandini (1975: 31) nota:

Nell’anno di composizione del racconto *Mar delle blatte*, Alvaro andava costruendo quel lucido incubo, che rende lo stato di tensione dell’uomo messo di fronte alle responsabilità e immesso nel frangente storico che precedeva la Seconda Guerra Mondiale, estraibile da *L’uomo è forte* (1938).

Ecco allora che, a conti fatti, alcuni scrittori del tempo (Pratolini, Gatto, Pavese, Palazzeschi) riconoscono la crisi legata all’individuo come testimonianza di una più ampia ferita che veniva dalla società, dalla sopraffazione, dalla miseria del tempo.

3. Letteratura come potere mitopoietico e come strumento per svelare le verità

Il Mar delle blatte non è solo allegoria del sistema politico fascista¹⁰, ma racchiude in sé una irrisione, in senso fantastico, della vita stessa e del mal di vivere, proprio dello scrittore di quegli anni. Il racconto dimostra quella tensione continua di fronte alla realtà, quella mancanza di forza che serve per riconoscersi nelle cose usuali, di tutti i giorni. Landolfi dimostra in chiave ironica, di provocazione, assurda e surreale¹¹ una realtà difforme e mostruosa, insopportabile. In Landolfi c'è il gusto dell'esagerazione (in questo Landolfi è forse più vicino a Gogol' che a Buzzati)¹², un'iperbole immaginifica. Landolfi condivide l'esperienza della dittatura fascista, che non compare mai in maniera diretta, ma il mistero del racconto suscita l'impressione forte, simile a quello delle foto degli orrori della guerra, l'emozione del ribrezzo, dell'orrore venato di una strana, crudele ironia. Landolfi suggerisce, evocando alcuni pittori surrealisti (come Max Ernst), che l'immagine contiene in sé un grado di polisemia superiore a quello della parola scritta.

Il fantastico landolfiano diventa allora il territorio in cui si esplica pienamente il potere mitopoietico della letteratura, che con le sue invenzioni è in grado di creare mondi alternativi a quello reale. La letteratura fantastica è intesa come gioco esasperato che cela una verità esistenziale, crudele e insopportabile. Come osserva Barberi Squarotti (1984), i miti creati dagli scrittori agiscono attraverso le opere nella realtà quotidiana, svolgono a loro modo una funzione compensatoria, rendendo possibile l'impossibile e viceversa: la scrittura finisce per farsi pian piano "azione teurgica" e colui che adempie a questo rituale assume il profilo del sacerdote, della creatura a cui è stato concesso il potere di vedere oltre l'aspetto esteriore delle cose.

Ovviamente c'è anche un altro elemento imprescindibile, di cui dobbiamo tener conto nell'interpretazione del testo, ovvero il rapporto indiretto con il contesto politico-sociale. Va ricercato nel singolare finale, che smentisce con legge-

10 Cfr. ad es. Carlino (1998: 55) "l'allegoria (Antonio Delfini ha creduto di vedercela) dell'Italia fascista rovinosamente alla deriva su una nave senza giusto nocchiero". Delfini (Lo scrittore [1944-45] in: A. Delfini, *La Rosina perduta*, Firenze, Vallecchi, 1957, p. 122 scrive: "La società, la storia, la folla. Frequenti le allusioni ai fascisti, adombrati in una fantastica invasione di scarafaggi idrofobi che seppelliscono una nave [...]". Giuseppe Panella (2014: 224) però vede nel racconto solo "una falsa storia di pirati e di avventure marinaresche condita con un tocco di magia e di invenzione stralunata".

11 Prendendo spunto dall'antologia curata da Gianfranco Contini *Italie magique*, pubblicata in Francia nel 1946, Alvaro Biondi indaga tra i prosatori e i poeti italiani del secondo e terzo decennio del XX secolo. Risultato dell'indagine è che in linea di massima alcuni autori hanno avuto a che fare più di altri con il surrealismo, e tra questi "Tommaso Landolfi può essere ascritto, sempre con caratteri del tutto originali, alla linea del surrealismo italiano" (Biondi 1981: 78). Cfr. Sanna, Ignazio, *Traduzione e significato nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi*, "Medea", II, 1, 2016.

12 Landolfi mette in pratica il suo ingegno per fabbricare racconti alla maniera di Kafka o di Gogol'.

rezza le scure visioni presentate poco prima. Il salotto in cui ritroviamo i personaggi, luogo consacrato alla vita familiare, sottolinea il ritorno alla prosaicità dei valori borghesi. Tuttavia ad un livello subliminale il fatto stesso che le avventure precedenti siano state concepite e narrate ricorda ancora una volta l'intreccio inestricabile di bene e di male che costituisce l'essenza del mondo umano; di conseguenza la realtà, anche quando ostenta un aspetto rassicurante, non riesce ad estirpare da sé l'orrore e l'assurdo che le sono connaturati. Il racconto è un affresco di una tragedia annunciata, quella di una borghesia degli anni trenta, corrotta, sempre più ipocrita che era già a qualche passo dall'orrore.

L'orrore di Landolfi sembra quasi un mero escamotage, un omaggio al surrealismo percorso da una fine ironia, ma è la visione di un individuo moralmente "integro" a fronte di un tipo di degenerazione umana, forse della barbarie politica del fascismo e della dittatura, più probabilmente della barbarie insita nella borghesia stessa, che Landolfi mette in luce.

L'autore costruisce intorno all'assurdo i contorni di una possibile narrazione e raccontandola, tenta di liberarsi dell'angoscia che li ha generati, affidandoli alla pagina come testimonianza che può essere specchio per il possibile lettore. Leggendo i suoi racconti dobbiamo interrogarci davvero su quale spazio (moralmente) abbia la letteratura nella nostra esistenza. E questa è la sfida da raccogliere per ciascuno di noi.

BIBLIOGRAFIA

- Bàrberi Squarotti 1984: G. Bàrberi Squarotti, Il romanzo fantastico degli anni 1930-40: Buzzati, Morovich, Terracini, Delfini, in: AA. VV., Atti del Convegno - Salerno, 21-24 aprile 1980. *La cultura italiana degli anni '30-'45*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, vol.I, 159-69.
- Bo 1991: C. Bo, Prefazione, in: T. Landolfi, *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, XLIV-XLV.
- Calvino 2001: I. Calvino, L'esattezza e il caso, in: T. Landolfi, *Le più belle pagine*, Milano: Adelphi, 551-563.
- Carlino 1998: M. Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma: Lithos.
- Cortellessa 2009: A. Cortellessa (a cura di), *Scuole segrete. Il Novecento di Tommaso Landolfi*, Torino: Aragno.
- Debenedetti 1963: G. Debenedetti, *Intermezzo*, Milano: Mondadori.
- Delfini 1957: A. Delfini, *La Rosina perduta*, Firenze: Vallecchi.
- Epstein 1937: F. Epstein, Variaghi, in: *Enciclopedia Italiana*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Landolfi 1939: T. Landolfi, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, Roma: Edizioni della Cometa.
- Landolfi 2001: T. Landolfi, *Le più belle pagine*, Milano: Adelphi.
- Moravia 1983: A. Moravia, Ricordo di Landolfi di Alberto Moravia. Intervento al convegno landolfiano di Latina, 6 maggio 1983, in: A. Cortellessa (a cura di), *Scuole segrete. Il novecento italiano e Tommaso Landolfi*, Torino: Aragno, 2009.
- Moretti 1936: S. Moretti, *Il «decennio delle traduzioni»*. Padova, febbraio 1936. <https://www.academia.edu/2777483/Contributo>. 10.11.2016.

- Panella 2014: G. Panella, *Ľermetismo e Firenze*: atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014: critici, traduttori, maestri, modelli volume 1 / a cura di Anna Dolfi. Firenze: Firenze University Press, 2016.
- Pavese 1946: C. Pavese, L'influsso degli eventi (5 febbraio 1946), in: *Saggi letterari*, Torino: Einaudi, 1968, 223.
- Piccioni 1969: L. Piccioni, *Maestri e amici*, Milano: Rizzoli.
- Sanna 2016: I. Sanna, *Traduzione e significato nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi*, "Medea", II, 1, 2016. <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2417>. 17.10.2016.
- Trama 2006: P. Trama, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Collana Studi e Saggi, Roma: Salerno editrice.

THE REFLECTION OF THE CULTURAL CLIMATE OF PRE-WAR ITALY IN LANDOLFI'S PROSE

Summary

In 1930s Italy elements of the socio-political system of the national culture, which played an important role in the cultural atmosphere that determined literary events of the time were most apparent in literary magazines. Tommaso Landolfi, an anti-fascist acting against the totalitarian regime for cultural rather than ideological reasons, began to cooperate with several literary journals immediately upon his graduation in 1932. He was active for many years in the Florentine literary community surrounding so-called "hermetic magazines". This community expressed resistance to fascism through closed (hermetic) space. Landolfi was persecuted and imprisoned before the war for his anti-fascist opinions. This study is dedicated to the reflection of the age in the short story *Il Mar delle Blatte* (1938), which is a very interesting text because of its literary merit and allegory of fascist Italy, devastatingly carried away on a ship without a fair captain. Furious roaches gradually flood the whole deck (like a real sea). There is no escape; the situation continuously grows emotionally richer, more intense, even terrifying. A realistic dimension appears at the end of story, when the dreamlike narrative is interrupted and sharply returns to reality. Thanks to the seductive power of the spellbinding fantasy, the main character gets all he wants. The short story is an image of the tragedy of the middle class of the thirties: corrupt, hypocritical, on the road to destruction. The horror present in the short story (imaginary hyperbole similar to Gogol or Buzzati) reminiscent of surrealism, is laced with subtle irony. Landolfi holds up a mirror to social relations, emphasizes the moral vision of the "healthy person" in contrast with the human degeneration at the time of fascism.

Key words: pre-war Italy, Landolfi, fantastic, fascism.

Eva Mesárová

Giulia G. BASELICA¹

Università degli Studi di Torino

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture moderne

LA MOSCOVIA DEI «TORBIDI» NELLA CULTURA ITALIANA DEL SEICENTO: L'IMMAGINE DEL FALSO DMITRIJ NEL *DEMETRIO MOSCOVITA* DI MAIOLINO BISACCIONI

Il presente contributo si propone di analizzare, nell'ottica di una possibile ricostruzione della prospettiva culturale dell'Italia secentesca, la figura del «falso Dmitrij», personaggio eponimo nell'opera storico-romanzesca *Il Demetrio moscovita. Istoria tragica*, di Maiolino Bisaccioni e pubblicata in tre edizioni diverse negli anni 1639-1649. La vicenda del sedicente figlio di Ivan IV «il Terribile», pretendente al trono di Moscovia, creduto morto all'età di due anni e poi comparso nel 1604 alla corte dello zar, il boiario Boris Godunov, fu oggetto di molteplici ispirazioni in tutta Europa. Il romanzo di Bisaccioni è l'interessante rappresentazione di un protagonista della Storia e di un'età tragicamente complessa.

Parole chiave: Moscovia, Bisaccioni, falso Dmitrij, cultura russa

Nel 1649, a Venezia, lo stampatore Michiel Viest approntava la terza edizione di un romanzo intitolato *Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica*. Dieci anni prima l'autore, il ferrarese Maiolino Bisaccioni, ne aveva composta una prima versione, con il titolo *Il Demetrio* - stampata sempre a Venezia, da Giacomo Salzina - alla quale era seguita, nel 1643, una seconda edizione, apparsa a Roma per i tipi di Francesco Moneta, notevolmente emendata delle forme linguistiche venete e settentrionali (Taddeo 1992) e arricchita di una formulazione più precisa nel titolo, poi mantenuta nell'ultima versione, nella quale ricomparvero i regionalismi dell'edizione originaria. La versione del '49 era inoltre completata da una *Parte seconda* e da numerosi ampliamenti del testo primigenio.

Originato da una sorta di digressione dal percorso cronologico e fattuale di un'opera di vasto respiro, le *Continuazioni al Commentario delle guerre successe in Alemagna dal tempo che il Re Gustavo Adolfo di Svezia si levò di Norimberga*, pubblicate dal 1634 al 1637, il «quasi romanzo» (Taddeo 1992: vii) dedicato al falso Dmitrij impegna il Bisaccioni in un continuo e attento lavoro di lettura, di correzione, di approfondimento e di riscrittura. Se l'opera presenta alcuni tratti distintivi della narrazione storica - come la tendenza alla formulazione commentativo-digressiva - oltre che elementi ideologici che la apparentano alla fisionomia del romanzo politico, ciò che in particolare connota

1 giulia.baselica@unito.it

il *Demetrio Moscovita* è la rielaborazione narrativa, quasi sincronica, di eventi accaduti in una terra lontana non soltanto nello spazio, bensì soprattutto nella percezione intellettuale dello stesso autore, del contesto culturale in cui egli si colloca e dei lettori cui l'opera è destinata.

Tema ispiratore de *Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica* è la vicenda, appunto tragica e per molti aspetti oscura, del cosiddetto «falso Demetrio», aspirante al trono di Moscovia in quanto (sedicente) figlio dello zar Ivan IV².

- 2 I fatti narrati da Maiolino Bisaccioni contrassegnano un periodo particolarmente tormentato della storia russa, noto come *smuta* o «epoca dei torbidi», che si protrasse dal 1598 al 1613. Alla morte di Fëdor, figlio di Ivan IV, il potere passò alla zarina Irina, vedova dello zar e sorella di Boris Godunov, un boiario appartenente a una famiglia mongola al servizio dello zar dal XIV secolo. In linea di successione al trono dopo Fëdor si poneva il fratellastro minore Dmitrij, il quale nel 1591, all'età di nove anni, fu trovato assassinato. Irina abdicò e si ritirò a vita monastica, così determinando la necessità – senza precedenti nella storia del granducato – di eleggere uno zar. Il candidato favorito era proprio Boris Godunov che fu eletto zar dal Zemskij sobor. Il regno di Godunov, inizialmente colmo di promesse, fu presto funestato da gravi opposizioni interne da parte dei boiari a lui ostili e da pesanti carestie (dal 1601 al 1603) che determinarono l'isolamento sociale del suo regime. Gli abitanti di interi villaggi morivano di fame, «la gente era ridotta a mangiare erba e scorza di betulla. Molti proprietari terrieri, incapaci di nutrire i loro contadini, li scacciarono dalle terre o accadeva che i contadini si offerissero volontariamente come schiavi in cambio della promessa di ricevere soltanto del cibo» (Kochan 1997: 71). In tale situazione di crisi e disordine si manifestarono gli intenti espansionistici del regno polacco, il quale utilizzò, come strumento d'azione, il «falso Dmitrij» e come opportuno sostegno l'alleanza dei boiari contrari alla politica di Boris Godunov. Nei primissimi anni del XVII secolo in Lituania e in Polonia cominciò a diffondersi la storia di un giovane che asseriva di essere il figlio di Ivan IV miracolosamente scampato a un tentativo di omicidio. Presentatosi al castello del nobile polacco Adam Wisniewicki, fu introdotto nella cerchia dell'alta aristocrazia polacca, ottenendo, in particolare, i favori di Jerzy Mniszech, voivoda di Sandomierz. Questi gli promise in sposa la figlia Marina, a condizione che il sedicente Dmitrij divenisse zar entro un anno: nell'appoggio al futuro zar di Moscovia il voivoda identificava la concreta possibilità di salvare il patrimonio della propria famiglia. Della vicenda si interessò anche il nunzio papale in Polonia, il quale identificava nel giovane Dmitrij lo strumento con cui realizzare una futura conversione della Moscovia. Il re di Polonia Sigismondo III, pur senza mostrare di credere alle dichiarazioni di Dmitrij, gli offrì aiuti economici e concesse ai sudditi, che lo avessero desiderato, di arruolarsi volontari nell'esercito di Dmitrij. Nel suo procedere verso la Moscovia questo si ingrossò notevolmente, accogliendo nelle sue file contadini e cosacchi del Don. L'esercito di Boris Godunov, invece, si ridusse drasticamente, soprattutto a causa delle diserzioni. All'improvviso, e per cause non chiare, lo zar nell'aprile del 1605 morì. Dmitrij entrò trionfalmente nella capitale della Moscovia e alla fine di luglio fu incoronato zar, ma il suo regno durò meno di un anno. L'arrivo della futura zarina, polacca e di fede cattolica, offrì ai boiari il pretesto per dar luogo nel maggio del 1606 a una rivolta capeggiata da Vasilij Šujskij. Il «falso Dmitrij» venne assassinato e il suo corpo venne cremato. Le sue ceneri vennero sparate con un cannone in direzione della Polonia. Šujskij venne quindi nominato zar dai boiari alleati e dai compagni di congiura. Il suo breve regno fu perturbato da continue e violente rivolte contadine e dall'apparizione di un secondo «falso Dmitrij», il quale stabilì a Tušino, un villaggio a poca distanza da Mosca, la sede di una sorta di contro governo. Più volte i rispettivi eserciti si affrontarono senza tuttavia determinare un vincitore e favorendo l'intervento straniero: Carlo IX di Svezia offrì a Šujskij un cospicuo contingente militare, ottenendo in cambio la rinuncia alle pretese sulla Livonia da parte della Moscovia, mentre Sigismondo III dichiarò guerra a Šujskij. L'esito degli scontri fu la sconfitta del secondo «falso Dmitrij» e la deposizione dello stesso Šujskij, sostituito dal re di Polonia. Furono infine l'intervento della Chiesa ortodossa e le sollevazioni delle città a est

La storia del Lžedmitrij, che in epoche più tarde avrebbe ispirato insigni esponenti della cultura europea,³ al tempo di Bisaccioni suscitò l'interesse di alcuni letterati. Barezzo Barezzi, editore e traduttore di romanzi picareschi, compilò, terminandola nel 1605 e pubblicandola a Venezia, una breve *Relazione della segnalata e come miracolosa conquista*; Gerhard Grevenbruch, stampatore ed editore a Colonia, diede alle stampe nel 1608 uno scritto in lingua latina intitolato *Tragoedia Moscovitica*; infine l'abate pistoiese Alessandro Cilli, che trascorse un lungo periodo in Polonia come cantore della cappella di re Sigismondo III, pubblicò nel 1627 una *Historia di Moscovia* (Taddeo 1992).

La complessa e turbolenta vicenda del pretendente al trono di Moscovia nella rilettura e rinarrazione di Bisaccioni diviene un testo plurisemantico e generativo, che si inserisce nel proteiforme sistema culturale dell'età barocca, a sua volta espressione delle conoscenze enciclopediche - e quindi delle credenze condivise - inerenti alla Moscovia. Se le informazioni più attendibili e obiettive relativamente alla civiltà della Moscovia erano giunte in Europa intorno alla metà degli anni Cinquanta del XVI secolo soprattutto attraverso i viaggi e i traffici commerciali con l'Inghilterra (Licini 1988), nel 1625 Samuel Purchas, nel suo *Hakluytus Posthumus, or Purchas his Pilgrimes contayning a History of the world in Sea Voyages and Lande Travells by Englishmen and others* affermava che le tempeste, i tornado e i tifoni proprio in Russia avevano unito le loro forze per farne la bocca dell'inferno, lì piantando le tende della distruzione ed erigendo il trono della desolazione (Purchas 2012): «Rimaneva intatta la convinzione che da settentrione spirassero venti stregati che facevano naufragare le navi» (Licini 1988: 7). Eppure nel 1549 il barone e diplomatico austriaco Sigismund von Herberstein aveva pubblicato a Vienna un ampio resoconto geografico, storico e culturale della Moscovia, il *Rerum Moscoviticarum Commentarii*, «che doveva riuscire interessante se non altro per le sue lunghe digressioni sulla religione e sulle cerimonie ad essa legate. Soddisfatto pure il diplomatico che apprendeva come venivano ricevuti a corte gli "oratori" stranieri. E soddisfatto l'uomo d'affari, il mercante che vi aveva la sua bella tabella di itinerari [...]. Libro dotto, quindi, e, ad un tempo, pratico» (Cronia 1958: 137). A questo approfondito contributo alla conoscenza della Moscovia da parte della civiltà occidentale sarebbero seguiti i *Commentarii di Moscovia* del gesuita Antonio Possevino, pubblicati in latino nel 1586 e in italiano dapprima nel 1592 e poi nel 1596. Un'opera ampia e particolareggiata, «ma l'impressione generale che della Moscovia ne ritrae il Possevino è in buona parte quella che gli ha lascia-

della capitale a liberare Mosca dalla guarnigione, e quindi dal potere, dei polacchi. Nel 1613 il Zemskij sobor elesse un nuovo zar. Era Michail Romanov e con lui si inaugurò il regno di una nuova dinastia.

- 3 È opportuno ricordare il dramma *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* di Lope de Vega, pubblicato nel 1617; il frammento *Demetrius* di Friedrich Schiller, rappresentato per la prima volta nel 1857; la tragedia storica *Boris Godunov* di Aleksandr Puškin, composta nel 1825; il vasto studio *Épisode de l'histoire de Russie. Les Faux Démétrius* di Prosper Mérimée, pubblicato nel 1853; l'opera lirica *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, basata sull'omonima tragedia puškiniana ed eseguita per la prima volta nel 1874.

to la storiografia rinascimentale, per cui egli guarda alla Moscovia come a uno stato sorto ai margini dell'Europa, con forti sostrati scitici e adstrati tatarici. E questa impressione per forza di cose durerà a lungo» (Cronia 1958: 235). Nella *Relatione della Moscovia*, infatti, compilata dal sacerdote bellunese Alberto Vimina nel 1657, permangono alcuni stereotipi, tuttavia attenuati da nuove osservazioni in merito al clima, ai costumi, alla religione, al governo, all'esercito e alle risorse del regno (Nicolai 1999).

Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica si apre con una sorta di diorama della Moscovia, sfondo della narrazione storica sulla quale si stagliano i protagonisti eponimi dell'opera di Bisaccioni: il primo e il secondo Demetrio, attorniti da personaggi collaterali, deuteragonisti e antagonisti. Della Moscovia è innanzitutto rilevata la vastità territoriale: «È questo un paese grande sì che può dirsi immenso» (Bisaccioni 1992: 7), minuziosamente definita nei suoi confini e nell'influenza esercitata dal clima. Nel riferire del culto religioso – osservando che «È la religione di quei popoli cristiana, sì, ma greca» (Bisaccioni 1992: 9) e in quella congiunzione avversativa 'ma' già rivelando della narrazione il carattere prospettico, di matrice cattolica – Bisaccioni si sofferma sul rito della confessione. Osserva che la plebe di rado si confessa, poiché questa ritiene che tale sacramento sia di maggiore utilità ai principi e ai nobili. E qui l'Autore interviene a commentare tale convincimento⁴: «quasi che vogliano dire che la povertà, c'ha molto che operare, ha poco tempo da peccare» (Bisaccioni 1992: 10). Nota che pochi conoscono il *Padre nostro* e che i ricchi, dopo aver presenziato, sontuosamente vestiti, agli uffici divini, si concedono abbondanti imbandigioni e grandi bevute, mentre i poveri, in quanto tali, lavorano anche nei giorni di festa «dicendo che la fatica è compagna della povertà e il riposo della ricchezza» (Bisaccioni 1992: 10). Rileva con stupore che, pur non credendo nel Purgatorio, i russi pregano per i morti, celebrando messe in suffragio.⁵ Esprime quindi con ironica incredulità – resa nella sintetica e frettolosa quanto generalizzante esposizione di un argomento complesso, che richiederebbe, invece, analisi approfondita e meticolosità – il proprio biasimo nei riguardi della cultura e dell'i-

4 Ricorre, nel corso del romanzo, la parola dell'Autore, che si fa personaggio. Pensatore, filosofo, storico, egli riporta osservazioni, commenti, giudizi; ammonisce, avverte, consola: è, questo, il livello più profondo della narrazione. Il primo e più superficiale, cioè più immediatamente percepibile, è quello della cronaca, del resoconto storico, costruito sulla base delle fonti e dei materiali ai quali l'Autore attinge, ed è importante osservare che il racconto è quasi contemporaneo agli accadimenti reali (la prima edizione del romanzo appare nel 1639 e i fatti narrati si collocano, ricordiamo, nel periodo compreso fra il 1598 e il 1613). Il resoconto storico innesca, quindi, un processo di drammatizzazione: il secondo livello della narrazione. Il romanzo di Bisaccioni presenta caratteri di teatralità – in effetti annunciati dall'Autore stesso nell'*incipit*: «Dovendo io scrivere gli accidenti tragici di Demetrio Moscovita mostruosi non meno che violenti, stimo bene di far apparire qual fosse la scena, dove si rappresentò la catastrofe di tal uomo» (Taddeo 1992: 7) con l'immagine metaforica di un palcoscenico teatrale – in virtù della quale ai personaggi protagonisti vengono attribuite idee, parole e azioni.

5 Già nel 1545 Paolo Giovio aveva espresso un'analoga, stupita perplessità: «Ma quel che a noi pare molto lontano dalla cristiana religione è che li Moscoviti tengono che l'anime de' morti non si possano aiutare con alcune orazioni, né di sacerdoti né di parenti né di amici e pensano che l'purgatorio sia una favola» (Ramusio 1988: 688).

stituzione matrimoniale: «Hanno il matrimonio e ammettono la bigamia, ma difficilmente credono che il secondo sia vero matrimonio. Permettono il divorzio, né chiamano adulterio se non quello, quando si tocca l'altrui donna» (Bisaccioni 1992: 10). Reputa «infelicissima» la condizione della donna – indotta a rimanere segregata nella sua dimora per non essere tacciata di disonestà – tuttavia riconosce l'utilità pratica e morale: «Beato il mondo, se questa fosse legge universale, perché non si dilapidariano tante sostanze in vanissimi ornati femminili, gli occhi non avrebbero nelle chiese tanti oggetti in cui prevaricassero, e i letti maritali sarebbero più innocenti» (Bisaccioni 1992: 11).⁶

L'accenno all'abbigliamento dei russi rinvia al loro *habitus* morale: essi indossano abiti lunghi, di foggia liscia e priva di pieghe o increspature, mentre l'anima loro è colma di «doppiezze e ripieghi» (Bisaccioni 1992: 11). Incisivo ed eloquente è, infine, il ritratto del detentore del potere, metonimico rinvio alla forma di governo dell'autocrazia. «È il Gran Duca, o imperatore di Moscovia così assoluto padrone che una volta assunto al dominio, non più riconosce alcuno per superiore» (Bisaccioni 1992: 12). Il riferimento al potere assoluto del sovrano è qui enfatizzato dall'immagine dei sudditi, asserviti nella loro totalità: «come il dominatore aspramente signoreggia li nobili, così strapazzano questi la gente minore» (Bisaccioni 1992: 12).

La narrazione della biografia di Demetrio – sorta di anti-Bildungsroman⁷ – è preceduta da un rapido inquadramento della situazione politica in Moscovia, in seguito alla morte di Ivan IV e a quella del figlio Fëdor, privo di discendenza. Interessante la chiosa, di tono machiavelliano, alle informazioni riportate: «Infelici quei dominii i cui monarchi non hanno successore legittimo! Perché i parenti di chi impera se ne fanno tiranni, e tiranneggiano per sino lo stesso padrone ancora» (Bisaccioni 1992: 16).⁸ Al Boride, Boris Godunov, Bisaccioni attribuisce i caratteri di volgarità e avidità identificandoli nei personaggi degli ambasciatori inviati dallo stesso zar al re di Polonia, i quali pronunciano una «non molto culta [ancorché] fondata orazione» (Bisaccioni 1992: 32) e, soprattutto, «qualche minaccia più specificata di vendetta» (Bisaccioni 1992: 33).

6 Bisaccioni riproduce qui, quasi letteralmente, un'osservazione riportata da Sigmund von Herberstein nei *Rerum Moscoviticarum Commentarii*: «La condizione delle donne è miserissima, perché non credono nessuna essere onesta e buona, se non quella la quale vive in casa chiusa e serrata, e di tal sorte è custodita che mai quasi viene fuori. Similmente poco casta e pudica stimano quella la quale da forestieri e gente esterna è veduta» (Ramusio 1988: 773-774).

7 La produzione biografica del sedicesimo secolo e di parte del diciassettesimo è caratterizzata dalle connotazioni proprie della «storia esemplare», secondo la quale la narrazione di una biografia è giustificata dalla sua efficacia a illustrare un modello esemplare o, al contrario, un modello ignobile e dall'essenziale intento didattico. Demetrio non realizza, tuttavia, la propria maturazione e gli errori commessi, le azioni intraprese e la sostanziale inettitudine a comprendere l'umanità con cui interagisce lo conducono alla devastazione di sé stesso.

8 I commenti, i giudizi, le ammonizioni che l'Autore esterna nel corso del romanzo sono, non di rado, di sapore machiavelliano, come osserva Taddeo (Taddeo 1992: 10, 28, 88). Qui il riferimento all'assenza di successori legittimi in un regno, e al pericolo della tirannia parrebbe rinviare al punto in cui, nei *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio*, Machiavelli evoca il «disordine grandissimo» nella Repubblica di Venezia «per isdegno» o «per qualche falsa suggestione» non venivano eletti i successori (Machiavelli 2008: 669).

La gravità del giudizio morale nei riguardi dell'astuto boiario è infine resa nella succinta e macabra descrizione della morte improvvisa: «eragli crepata una vena, e ne sparse con molta abbondanza dagli occhi istessi, nonché dalla bocca e dal naso; volle egli fare a se medesimo forza, ma tanto più se gli aprì la via del sangue, tra le sozzure del quale spirò [...] l'anima impura, così lunga fu la sofferenza della giustizia divina» (Bisaccioni 1992: 53).

Ma è il profilo di Demetrio a compendiare la percezione della cultura russa del tempo da parte di Bisaccioni, il quale nel corso della narrazione pare mutare, progressivamente, la sua prospettiva di analisi. Dapprima l'Autore guarda al suo personaggio protagonista con distaccato scetticismo. Al palazzo del Palatino, in Polonia, il giovane mette gli occhi sulla figlia del principe, ricco e potente, oltre che benvenuto dal re, e comincia «a pensare se questa giovanetta fosse possibile appoggio a' suoi negozii» (Bisaccioni 1992: 19) in quanto, spiega Bisaccioni, «amore e il regno vanno del pari, e per la confacevolezza de' pensieri si legano bene insieme» (Bisaccioni 1992: 19). Il ritmo rapido, quasi precipitoso, con il quale si susseguono gli eventi – il folle innamoramento tra i due giovani, il febbrile scambio di lettere fra Anna Marina e la (presunta) madre di Demetrio, la partenza del giovane alla volta della corte del re polacco – l'enfasi plateale dei gesti e delle esternazioni dei due amanti; il commento, a sottolineare i momenti più solenni, come quello del distacco fra Anna Marina e Demetrio: «quella non avrebbe voluto vederlo partire, e questi non ne vedea l'ora, perché l'una amava con tenerezza, e l'altro con sodezza» (Bisaccioni 1992: 26) parrebbero evidenziare con dissimulata ironia la distanza che separa l'Autore dal personaggio eponimo. Tale distanza, tuttavia, si riduce progressivamente con il procedere della narrazione, accompagnato da un graduale ma crescente processo di naturalizzazione, il quale prende avvio nel momento in cui Demetrio, giunto al palazzo del Palatino, incontra il nunzio inviato dal Papa. Demetrio otterrà dal governo polacco aiuti essenzialmente economici in cambio della promessa di convertire se stesso e il popolo di Moscovia alla fede cattolica. Racconta Bisaccioni: «Intanto il giovane si instrui nella fede catholica, e perché avea bene appresa la lingua latina ancora, scrisse e promise al Pontefice che se mai fosse tornato al suo imperio, averebbe con ogni industria procurato di introdurvi il rito romano» (Bisaccioni 1992: 28). Da questo momento, dunque, l'alterità di cui Demetrio è identificazione cede alla sua stessa interiorizzazione da parte della visione culturale, di orientamento etnocentrico, propria del romanzo: il nome del personaggio si presenta nella forma italianizzata di 'Demetrio' e il titolo attribuitogli non è quello di 'zar', bensì quello di 'Prencipe'.⁹ Anche se l'Autore mantiene nei riguardi del protagonista uno sguardo lucido e non privo di ironia: «mentre ch'egli andava con questi maneggi preparando le

9 In tale contesto, inoltre, l'elemento religioso svolge un ruolo essenziale. Le culture occidentali, osservano Rozbicki e Ndege, tendono a considerare la fede religiosa o come sfera separata dalla dimensione secolare, o come uno specifico aspetto delle forze politiche e sociali. (Rozbicki, Ndege 2012). Nel *Demetrio Moscovita* l'adesione al credo religioso cattolico attiva un meccanismo di traduzione culturale, atto ad attenuare e a ridimensionare gli elementi recepiti come estranei.

materie del suo fine di Moscovia» (Bisaccioni 1992: 28), esprime una saggezza pragmatica nel valutare l'eventuale falsa identità del sedicente Demetrio, figlio legittimo di Ivan IV: se tale è l'unica colpa a lui imputabile, del tutto perdonabile è la sua ambizione a impadronirsi di un regno governato da un tiranno. E altrettanto lucida e non priva di ironia è la sua visione delle azioni intraprese dal mondo cattolico: «se non fossero state frenate le genti, si sarebbe mezzo vuotata la Polonia per violentar la Moscovia a ricevere Demetrio. [...] Ogni divoto catholico accompagnollo con orazioni e digiuni, e in più chiostri si fecero digiuni e preghiere per il buon essito» (Bisaccioni 1992: 35).

Da questo momento la descrizione del personaggio di Demetrio assume toni quasi agiografici: alla dura e infiammata accusa di Šujskij - il sospettato usurpatore avrebbe in animo di convertire il popolo alla religione cattolica e di stringere un'alleanza con la Polonia, entrambi eterni nemici della Moscovia - il giovane reagisce con grande flemma, deponendo solennemente la porpora e lo scettro, i segni del potere, e chiedendo di essere giudicato dai senatori. Le sue parole sono dense di efficacia retorica, la quale non soltanto orienta e sostiene la sua propria difesa dalle accuse di Šujskij, bensì anche sostanzia la sua accorata professione di fede. L'arringa di Demetrio si trasforma in una sorta di allocuzione e nel climax ascendente, connotato da un progressivo quanto opportuno spostamento dalle questioni terrene alle questioni spirituali, si compie l'atto di naturalizzazione del personaggio, il quale, riferendosi alla Chiesa di Costantinopoli e alla Chiesa di Roma così si esprime: «differiscono queste due Chiese in alcune cose, ma non già nell'oggetto primo della fede, che è Cristo, e i sacramenti [...]; l'ovile di Cristo deve esser uno, ed è impietà di mantener vive, e fomentare, e fermentar le discordie»¹⁰ (Bisaccioni 1992: 79). Così i senatori, commossi dalle parole di Demetrio, privano Šujskij del diritto di replica, dichiarando che egli merita la morte. Ma interviene la magnanimità di Demetrio - questo momento della narrazione segna l'acme della celebrazione del protagonista come eroe saggio, giusto e paladino della fede - il quale per mezzo del suo segretario - opportuna comparsa, atta a porre in ulteriore risalto la figura di Demetrio, sostituendosi a lui, e nel contempo assumendo la funzione di voce esterna, quindi legittimata a giudicare il contegno morale del protagonista - gli concede la grazia: «Egli comanda che vivi, sperando averti amico, se non per altro almeno perché ti concede la vita, e le facoltà; spera di trovarti fedele quanto l'odiasti, e se punto di dubbio ti restò nel cuore della nascita magnanima di Demetrio, riconoscila in questa clemenza, la quale stabilisce la base dell'imperio sul campo della benignità» (Bisaccioni 1992: 81). La grandezza morale del giovane zar rinvia alla grandiosa solennità del matrimonio fra Demetrio e Anna Marina: la sposa, riccamente adornata, è «più bella del consueto» (Bisaccioni 1992: 99) e l'Autore, a confermare l'utilità dell'eleghanza, evoca l'autorevo-

10 Qui Demetrio parrebbe farsi eco delle parole di Albert Pigghe nella relazione inviata a Clemente VII fra il 1525 e il 1526. Vi si presenta la «popolosissima nazione de' Moscoviti, in pochissime cose da noi differente e che tutta è dannata per esser ella separata dall'unione della Chiesa» (Ramusio 1988: 643).

lezza dell'Ariosto (Orlando furioso, XXVIII, 12): «che talor cresce una beltà un bel manto» (Bisaccioni 1992: 99). Tale evento costituisce la finale celebrazione del trionfo di Demetrio: da questo momento la condizione del giovane zar comincia a decadere e l'Autore dichiara esplicitamente il suo intento: «Questi è lo scopo di mia fatica, mostrare la catastrofe delle persone che più si vantano d'indipendenza e di possanza»¹¹ (Bisaccioni 1992: 101). Espone dunque l'Autore gli errori commessi dal giovane Principe: l'aver trattenuto presso di sé gli Alemanni, cioè i soldati mercenari tedeschi; il non esser «da due tagli»: Demetrio è troppo accondiscendente, persuaso che la condiscendenza sia un efficace strumento di governo; ma il popolo viene reso insolente dalle carezze, perché essendo vizioso e non virtuoso, diviene ubbidiente soltanto con la sferza. Il giovane zar è sì di nobile origine, cioè «ben nato», ma non ha ricevuto un'adeguata educazione per governare e, in breve, si determinano i presupposti di una sollevazione popolare. Egli, inoltre, sordo ai consigli del patriarca, ordina che la festa di nozze celebrata a Mosca, abbia luogo il 10 maggio, giorno dedicato a san Nicola e alla traslazione del corpo: i moscoviti si sdegnano, Demetrio viene considerato un irreligioso e il suo destino è la pena di morte, inflitta per tradimento. Sul volto massacrato dello sventurato sovrano, esposto in quella stessa piazza in cui era stato acclamato imperatore, viene posta una maschera. È proprio questo elemento, apparentemente accessorio, e dalla marcata connotazione teatrale, ad attivare un nuovo meccanismo narrativo. Si diffonde infatti una strana storia: il cadavere coperto dalla maschera non apparteneva al sovrano, il quale semplicemente ferito, è in realtà riuscito a fuggire. Ecco che nell'anno 1607 compare un nuovo Demetrio che dimostra di conoscere alla perfezione tutti i particolari della vicenda e delle relazioni famigliari del «vero Demetrio». Ma Bisaccioni esprime un diffidente scetticismo nei confronti di tale nuova comparsa e attribuisce a tale personaggio, ad Anna Marina e al padre di lei dei discorsi pragmaticamente persuasivi, ispirati dall'intento di acquisire il trono di Moscovia per l'uno e di riconquistare il potere per gli altri. Tuttavia anche il secondo Demetrio, perduto il sostegno militare che lo ha condotto a Mosca - in seguito all'alleanza stretta fra Šujskij e Carlo di Svezia, allo scopo di sgominare le forze sostenitrici del nuovo pretendente al trono di Moscovia - viene trucidato a Kaluga, e analoga sorte subiscono Anna Marina e il piccolo Ivan, figlio del primo Demetrio. I moscoviti consegnano Vasilij Šujskij (denominato nel romanzo Basilio Sviscio) ai soldati polacchi e la città e la Moscovia tutta vengo-

11 Si rende qui, dunque, evidente, il fine educativo e didattico perseguito da Bisaccioni, espressione, inoltre, di un processo evolutivo complesso ed essenziale: l'interiorizzazione di strutture culturali estranee - la biografia del falso Dmitrij e il contesto di cui egli è emanazione - all'interno della cultura ricevente, mediante un procedimento di interpretazione e di traduzione, cioè di riformulazione e di adattamento alle forme proprie dei modelli culturali estranei effettivamente comprensibili e interpretabili. «Lo sviluppo della cultura - osserva Lotman - come quello della coscienza creativa, è un atto di scambio e presuppone sempre un "altro" partner per la sua realizzazione» (Lotman 1985: 124). Il romanzo *Il Demetrio Moscovita* è, poi, un esempio di sdoppiamento speculare della categoria dell'alterità con conseguente fenomeno di interiorizzazione culturale dell'immagine dell'entità estranea: di Dmitrij da parte della cultura della Moscovia e di Dmitrij da parte della coeva cultura italiana.

no in apparenza offerte a Vladislao, il nuovo re di Polonia, figlio di Sigismondo. Ma qui si assiste a un'inattesa svolta e alla conclusione di questa «istoria infelice»: i moscoviti «con tanta astuzia e arte governatisi, arrivarono al bramato intento, eleggendo loro Gran Duca Michele Fedroviz, figliolo del Metropolita di Rostov» (Bisaccioni 1992: 203). Proprio nelle parole conclusive de *Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica* si esprime la visione omnicomprensiva di Maiolino Bisaccioni, sostenuta dal principio cardine della legittimità del potere sovrano, confermata dalla giustizia morale: il nuovo zar è russo, di religione ortodossa, figlio di uno degli ambasciatori inviati al re Sigismondo di Polonia e lì trattenuto prigioniero. Nella scelta di attribuire il regno a Michail Romanov, conclude l'Autore, pare si intenda «compensare nella dignità del figlio la infelicità del padre» (Bisaccioni 1992: 203).

La triste vicenda narrata dallo scrittore ferrarese e il suo tragico eroe ci appaiono come una compiuta espressione della visione del mondo barocca, dove «l'unica certezza è nella coscienza dell'incertezza di tutte le cose, dell'instabilità del reale, delle ingannevoli parvenze delle cose, della relatività dei rapporti fra le cose stesse» (Getto 2000: 427). Demetrio, la Moscovia e i moscoviti, le relazioni, i sentimenti e gli umori compongono, così, un caleidoscopico scenario teatrale, nel quale lo spettatore-lettore assiste alla rappresentazione di uno spettacolo drammatico, ma edificante, ove la lontananza dello spazio si annulla nella prossimità del tempo e i caratteri, i valori, l'umana condotta, pur imprevedibili e mutevoli, si rivelano nella loro rassicurante familiarità.

BIBLIOGRAFIA

- Bisaccioni 1992: Maiolino Bisaccioni, *Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica*, Firenze: Leo S. Olschki Editore
- Getto 2000: G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano: Bruno Mondadori.
- Kochan 1997: L. Kochan, *Storia della Russia moderna dal 1500 a oggi*, Torino: Einaudi.
- Licini 1988: P. Licini, *La Moscovia rappresentata. L'immagine capovolta della Russia nella cartografia rinascimentale europea*, Milano: Angelo Guerini e Associati.
- Lotman 1985: Ju. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia: Marsilio.
- Nicolai 1999: G. M. Nicolai, *Il grande orso bianco. Viaggiatori italiani in Russia*, Roma: Bulzoni.
- Purchas 1906: S. Purchas, *Hakluytus Posthumus, or Purchas his Pilgrimes contayning a History of the world in Sea Voyages and Lande Travells by Englishmen and others*, Glasgow: James Mac Le hose and Sons. <http://archive.org/stream/harkluytusposthu14purc/>. 15.03.2017.
- Machiavelli 2008: N. Machiavelli, *Opere*, Milano: Mondadori.
- Ramusio 1988: G. B. Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, Torino: Einaudi.
- Rozbicki, Ndege 2102: M.J.Rozbicki, G.O.Ndege, *Cross-Cultural History and the Domestication of Otherness*, New York: Palrave Macmillan.
- Taddeo 1992: E. Taddeo, Introduzione, in, Maiolino Bisaccioni, *Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.

MUSCOVY AT THE TIME OF THE TROUBLES IN THE ITALIAN CULTURE OF THE SEVENTEENTH CENTURY: THE IMAGE OF THE FALSE DMITRIJ IN MAIOLINO BISACCIONI'S MUSCOVITE DMITRIJ

Summary

The present work aims at singling out the reception, by the Italian culture, of some elements of Russian culture in Maiolino Bisaccioni's historical novel *Il Demetrio Moscovita. Istoria tragica*, published in Venice in 1649. The work of the Ferrarese is dedicated to the famous but enigmatic events of the False Dmitrij which occurred in Muscovy between 1600 and 1606. *Il Demetrio moscovita* presents itself to the reader as a naturalized rewriting, with educational purposes, of a character and a tale close in time but nonetheless a remote spatial event. The more relevant excerpts of Bisaccioni's text, as far as the structuring of the cultural map of the reception of Russian culture by Italian baroque culture is concerned, are here thoroughly analyzed, namely the presentation of Muscovy (territorial geography, the practice of religion, women's condition, social relations) as well as the biographical sketch of the eponymous hero, first seen in its progressive and triumphal success followed by his rapid, disastrous, tragic fall.

Key words: Muscovy, false Dmitrij, Bisaccioni, Russian culture

Giulia G. Baselica

Vera Nigrisoli WÄRNHJELM¹
Högskolan Dalarna (Università del Dalarna)
Akademien för Humaniora och medier (Facoltà di Lettere e Scienze della Comunicazione)
Falun, Svezia

Ilaria BATASSA²
Università di Roma 'Tor Vergata'
Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di Storia dell'arte
Roma, Italia

LA SCRITTURA PRIVATA COME VIAGGIO NELLA STORIA: LE LETTERE DI ORAZIO DEL MONTE (1666-1668)³

Il saggio prende in considerazione la scrittura privata come mezzo per raccontare la storia: nello specifico si intende illustrare il lavoro che le autrici stanno compiendo sulle lettere di Orazio del Monte, dignitario alla corte di Cristina di Svezia, anche alla luce delle coeve ricerche sugli epistolari di altri personaggi gravitanti intorno la regina.

Pertanto il contributo analizza sia i presupposti sia la metodologia (storica, filologica, letteraria e critica) che sottostanno al lavoro di edizione critica delle lettere di del Monte, parte di un più ampio progetto, volto a restituire una ricostruzione il più possibile esaustiva della corte di Cristina.

Parole chiave: lettere private, letteratura odepórica, Cristina di Svezia, Orazio del Monte, Decio Azzolino, storia delle corti reali

1. Quadro storico

La regina Cristina di Svezia (1629-1689) abdicò al trono nel 1654 e si recò all'estero in esilio volontario. Dopo un anno trascorso in Fiandra ed essersi convertita ufficialmente al cattolicesimo il 3 novembre 1655 a Innsbruck, in Austria, entrò, accolta trionfalmente da papa Alessandro VIII, a Roma il 23 dicembre di quello stesso anno per stabilirsi definitivamente in Italia. La conversione della regina svedese era un avvenimento di grande prestigio politico per

1 vnw@du.se

2 ilaria.batassa@gmail.com

3 Il testo presente è frutto di una stretta collaborazione fra i due autori. Tuttavia, sono da attribuire a Vera Nigrisoli Wärnhjelm i primi tre paragrafi, e a Ilaria Batassa i paragrafi 4 e 5. Il lavoro vuole essere una prima illustrazione del progetto comune di ricerca tra le due studiose riguardante la pubblicazione integrale delle lettere di Del Monte tra il 1666 e il 1668 in un'opera monografica.

i cattolici che erano usciti sconfitti dalla Guerra dei Trent'anni e che speravano di riportare al cattolicesimo gli stati protestanti dell'Europa del Nord.

Cristina per vivere si era lasciata un appannaggio proveniente dalle tasse di alcune isole e città svedesi che rimanevano suoi domini particolari fino alla sua morte. Tuttavia queste entrate non arrivavano con cadenza regolare né nell'ammontare stabilito, a causa di problemi esterni come guerre o cattive annate, oppure di problemi interni come costi di gestione e frodi degli amministratori preposti alla riscossione. Per questi motivi la regina fu costretta sia a spedire alcuni inviati plenipotenziari sia a recarsi di persona per due volte in Svezia.

Il primo viaggio di Cristina avvenne tra il 1660 e il 1662, in occasione della morte del cugino Carlo X Gustavo, succedutele al trono. Durante questo soggiorno fece, nonostante il divieto della legge svedese, propaganda diretta della religione cattolica e per questo fu sanzionata e allontanata da Stoccolma. Il secondo viaggio ebbe, invece, luogo tra il 1666-1668 e aveva due scopi: il rinnovo degli accordi economici per l'appannaggio e la concessione della libertà di confessione religiosa per Cristina in Svezia.

In entrambi i viaggi Cristina fu accompagnata da una piccola corte italiana di cui rimangono a testimonianza le lettere inviate da alcuni dei cortigiani al cardinale Decio Azzolino a Roma. La regina aveva, infatti, stretto a Roma un saldo rapporto di profonda amicizia e fiducia con Azzolino affidandogli, già dal 1659, la cura economica del proprio patrimonio e la gestione della corte. Decio Azzolino giuniore (1623-1689), nato a Fermo da una famiglia di piccola nobiltà, si era subito distinto nella Curia romana per il suo acume e le sue eccellenti qualità diplomatiche facendo una rapida carriera politica. Azzolino riportò ordine nella corte romana di Cristina, dove si erano inserite persone di pochi scrupoli e con carichi pendenti con la giustizia, introducendovi, invece, persone a lui estremamente fedeli per vincoli di parentela o di origine fernana.

2. I viaggi e le lettere

Le lettere scritte dai cortigiani di Cristina durante i due viaggi sono conservate dal 1926, insieme con molto altro materiale riguardante la sovrana, nell'*Azzolinosamlingen* (Fondo Azzolino) del Riksarkivet (Archivio di Stato) di Stoccolma. Cinquantasette volumi di documenti, rimasti per secoli nell'archivio privato degli Azzolino, furono, per la loro grande rilevanza documentaria (Meddelande 1928: 5-7), acquistati dallo stato svedese dall'ultimo erede diretto della famiglia.

Del primo viaggio (1660-62) di Cristina e della sua corte rimangono pochissime lettere perché la regina aveva dato disposizione testamentaria ad Azzolino, suo unico erede, di distruggere tutte le sue carte di natura privata. Tuttavia, per nostra fortuna, il lavoro di scelta e distruzione non fu portato a termine e rimase interrotto ai documenti fino al 1665, perché il cardinale morì solo un mese e mezzo dopo la regina. Di queste poche lettere rimaste sono state pubblicate quelle di Lorenzo Adami, capitano delle guardie svizzere della regina nonché cugino del cardinale (Nigrisoli Wårnhjelm 1995).

Le lettere del secondo viaggio (1666-68) inviate ad Azzolino sono molto più numerose, 125, e provengono da cinque mittenti diversi (Bildt 1899: 160 n.1). Di queste 125 il manipolo principale appartiene a Orazio del Monte (66) seguito, poi, dal protomedico Cesare Macchiati (45), mentre le restanti 14 lettere si suddividono più o meno omogeneamente tra altri tre cortigiani (Conti, Pezza e Malaspina).⁴ Soltanto una piccola parte di queste lettere sono state edite fino a ora: 11 di del Monte e 5 di Macchiati (Nigrisoli Wårnhjelm 2014). Per completare il quadro della corte reale in viaggio, si devono, inoltre, affiancare a queste missive anche le 78 in francese di Cristina allo stesso cardinale, già pubblicate nel XIX secolo dal diplomatico e storico svedese Carl Bildt (1899). Il viaggio avrebbe dovuto portare subito in Svezia Cristina, ma, per vari motivi, la sovrana fu costretta a fermarsi più a lungo del previsto ad Amburgo dove risiedeva il banchiere Texeira che amministrava le sue entrate. Il vero e proprio viaggio in Svezia, che durò meno di un mese, fu interrotto, a causa di dissidi tra la regina e il governo di reggenza svedese, e Cristina tornata ad Amburgo continuò a risiedervi ancora un anno.⁵

I cinque mittenti di questo secondo viaggio sono tutti legati al destinatario cardinale Decio Azzolino e ognuno tratta soprattutto i temi che lo riguardano più da vicino: per esempio il medico Macchiati riferisce sulle condizioni di salute della regina, il contabile Pezza sulla situazione finanziaria, mentre il marchese del Monte riporta un poco di tutto ma soprattutto le personalità incontrate e i rapporti diplomatici di Cristina. Tuttavia nelle lettere di del Monte si nota una minore deferenza e soggezione nei confronti del cardinale.

Da un paio di anni è in corso un progetto che prevede la pubblicazione integrale di tutte le lettere del protomedico Macchiati all'interno di una monografia storico-medica a lui dedicata.⁶ Per rendere quanto mai completo il panorama di questa piccola corte itinerante e le vicende, sia private sia storiche, narrate nelle missive, si è pensato utile pubblicare in maniera filologicamente corretta, in un altro progetto parallelo, la parte più consistente delle lettere inviate dalla corte della regina durante il secondo viaggio, quelle cioè di Orazio del Monte.

La pubblicazione delle lettere private della corte di Cristina (Macchiati, del Monte ecc.) oltre ad essere in sé una lettura interessante, riveste rilevanza non indifferente per una serie di discipline di studio. Per la storia del Seicento queste missive hanno, naturalmente, un'importanza documentaristica notevole illustrando, seppur dal punto di vista soggettivo dei singoli mittenti e quindi con le loro reticenze o esagerazioni, gli avvenimenti storici del periodo, i personag-

4 Tutte le lettere della corte inviate nel viaggio sono conservate nel faldone K411 dell'*Azzolino-samlingen*, del Riksarkivet di Stoccolma.

5 Sulla storia di questo secondo viaggio di Cristina e i motivi che costrinsero la regina a soggiornare ad Amburgo come pure ad interrompere il cammino in Svezia si veda in particolare Bildt (1899) e Nigrisoli Wårnhjelm (2014).

6 Sulla figura di Cesare Macchiati e sul progetto in collaborazione con la storica della medicina Fabiola Zurlini si vedano in particolare i recenti Nigrisoli Wårnhjelm e Zurlini 2016, Wårnhjelm 2017, Zurlini 2013.

gi incontrati dalla regina, i suoi contatti non ufficiali che esulano dallo scenario storico conosciuto e reso canonico; per gli studi storici e sociali sulle corti reali ci mostrano, invece, le dinamiche interne a esse e l'etichetta del tempo; per gli studi sulla storia della scienza e del pensiero (in questo caso soprattutto le lettere del protomedico Macchiati) ci illustrano la circolazione delle idee del Seicento europeo; per l'odeporica, poi, sono le lettere di questi italiani testimonianze preziose non solo per lo studio della percezione e della rappresentazione "dell'altro" e dell'"altrove nordico", ma anche per la conoscenza diretta delle parti meramente organizzative di un viaggio dell'epoca (mezzi di trasporto, difficoltà incontrate, invio della corrispondenza, descrizione di locande di posta ecc.); infine, ma non di minore importanza, per la linguistica storica e l'epistolografia sono documenti utili per lo studio della lingua dei vari mittenti, tutti abbastanza colti ma non letterati di professione, per l'osservanza delle allora convenzioni epistolografiche, nonché la trascrizione di termini e nomi propri, anche geografici, stranieri.

3. Orazio del Monte (?-1688)

Poco si sa sulla figura del marchese Orazio Bourbon del Monte Santa Maria, di cui si ignora, allo stato attuale delle ricerche, persino la data di nascita. Orazio apparteneva al ramo fiorentino (Tettoni-Saladini 1848: s.p. s.v. Marchesi del Monte S. Maria in Firenze) di questa famiglia toscana, tra le più antiche dell'aristocrazia italiana e che sosteneva di essere imparentata con la casa reale dei Borboni, parentela, però, mai comprovata (Bildt 1899: 153, n.3; Tettoni-Saladini 1848: s.p. s.v. Marchesi del Monte Santa Maria detti Bourbon del Monte).

Non si sa di preciso neanche quando Orazio del Monte entrò al servizio di Cristina né chi ve l'abbia introdotto. Secondo Bildt (*idem*) il suo nome compare per la prima volta nelle carte della regina nell'ottobre del 1665, quindi mezz'anno prima della partenza da Roma per la Svezia avvenuta nel maggio del 1666. Ma già in questa occasione Orazio del Monte occupava la carica più prestigiosa della corte, quella di Primo Cavallerizzo o Primo Gentiluomo di Camera.

Nel 1667, durante il soggiorno estero, entrò in conflitto con il capitano Lorenzo Adami che si trovava in Svezia su incarico della regina per rimettere ordine nelle questioni economiche. Adami, esasperato, alla fine dell'anno si licenziò dall'incarico e tornò in Italia dove espose le proprie lamentele al cugino cardinale. Del Monte fu così richiamato a Roma nell'agosto 1668 per giustificarsi (Bildt 1899: 467-468). La sua difesa fu efficace perché fu assolto dalle accuse e gli furono affidati proprio gli incarichi avuti da Adami.

Il marchese fu successivamente l'invio straordinario reale in Svezia in diverse occasioni, per esempio tra il 1672 e il 1673 in occasione della Dieta; rappresentò Cristina presso diverse corti europee come pure ne difese gli interessi durante gli accordi per la pace di Nimega nel 1677-78 (Rodén 1995: 47-48).

Orazio del Monte morì improvvisamente a Roma il 21 settembre 1688 e fu sostituito nell'incarico dal figlio Giovanni Mattia (1657-1709).

Orazio del Monte non è stato valutato positivamente, come persona e per il suo operato, da Carl Bildt (1899), né dagli autori coevi come nell'anonimo libello *Istoria delle degli Intrighi Galanti* (1979). Tuttavia la sua lunga carriera al servizio della regina, come anche i risultati ottenuti come suo emissario, sebbene non fosse un diplomatico di mestiere, rivelano delle indubbie doti di negoziazione e di abilità nella conoscenza e nell'osservazione dei comportamenti altrui.

Il progetto si propone, pertanto, attraverso la pubblicazione integrale delle sue lettere, di riportare alla luce da una parte i particolari biografici di del Monte, e dall'altra di mettere in giusta luce la sua opera diplomatica e la sua rete di rapporti all'interno di quel particolare microcosmo sociale che era una corte reale del Seicento.

4. La lettera come comunicazione e documento storico

Comunicare deriva dal greco *koinò* (che significa 'mettere in comune', da cui anche *koinè* 'comunità'): stante questa etimologia, la lettera è uno degli strumenti più articolati di comunicazione, a causa del suo carattere ibrido.

Si deve considerare un aspetto centrale del mezzo epistolare: ovvero la possibilità che offre al mittente di riscrivere avvenimenti e situazioni da una posizione egocentrica, che fa dell'individuo non solo il punto di vista privilegiato dell'osservazione, ma anche (e verrebbe da aggiungere soprattutto) il filtro mediante cui si seleziona il fatto reale. Diventa fondamentale, quindi, non tanto la storia in sé per sé, quanto piuttosto l'individuo, con tutto ciò che esso è. Nel leggere in prospettiva critica ed ermeneutica una lettera, infatti, non si possono non tenere in conto alcuni aspetti fondamentali come per esempio: chi è che scrive, quanti anni ha, a quale classe sociale appartiene, quale è il suo grado di istruzione e di cultura, quali sono i rapporti con la politica e con la religione, le motivazioni che lo spingono a scrivere e il legame con il destinatario, le finalità della missiva.

È chiaro quindi come l'io agente riveste un ruolo primario, pari solo a quello del contenuto della lettera, e ai dati in essa riportati.

Sarà opportuno, a questo punto, fare una piccola digressione circa la volontà che risiede dietro l'atto di scrivere una lettera: ossia se essa è pensata o meno per la pubblicazione. Nel primo caso si delinea un genere letterario ben preciso (si pensi agli epistolari umanistici), sottostante una volontà estetica e di *inventio*. Più complesso è il discorso per gli epistolari privati per la pubblicazione dei quali «Louis Le Guillon si chiede [...] se non si celi, a volte, della curiosità malsana o del voyeurismo» (Nigrisoli Wærnhjelm 1998: 827).

L'edizione di lettere private, infatti, non è riconducibile a un genere letterario, perché non sono create per la diffusione e la circolazione, o per essere usate come modelli critici ed ermeneutici, bensì si presentano come una selezione individuale su qualcosa accaduto in un dato momento, in un dato spazio, a date persone. È proprio a tal proposito che si pone un primo problema in ordine alla prospettiva che le missive private presentano: se chi scrive è filtro, ossia selezionatore di una prospettiva univoca mediante la quale narrare la sto-

ria, ne consegue che la sensibilità del sé crea una discrepanza tra la verità (ciò che effettivamente è stato) e il verisimile (ciò che effettivamente viene percepito dall'agente).

Una lettera privata, infatti, se da un lato è mossa da una conscia volontà di raccontare qualcosa (percepita dal sé come degno di essere trasmessa), dall'altro, in modo inconscio, gerarchizza i dati, magari dando importanza a un evento secondario. A monte della selezione di cose da trasmettere, infatti, c'è un bagaglio di relazioni e informazioni condivise tra mittente e destinatario, che non sempre è possibile ricostruire mediante congetture o ricorso a epistolari o documenti coevi. Il contenuto, quindi, si modella sul destinatario, sulle relazioni che intercorrono con il mittente, e sugli obiettivi che questi si pone nel comunicare qualcosa.

Si prenda come esempio la lettera di Orazio del Monte a Decio Azzolino giuniore, del primo maggio 1667:

Stamattina siamo arrivati qui a Renremburg, e doppo che la regina ha desinato ha fatto un gran vomito, cagionato, credo io, dal freddo che anco in questa stagione lo sentiamo molto che è incredibile a chi nol prova. Onde sentendosi la Maestà Sua un poco debole ha stimato bene trattenersi tutt'hoggi qui, et essendo ora sei ore, si ritrova, piacendo a Iddio, assai bene, mentre il riposo con un servitiale che si è fatto, li ha portato molto sollievo. Di mattina dunque proseguiremo il viaggio e, lontano una [giornata] di qui, troveremo il Gran Duca di Olsatia che attende Sua Maestà per servirla a Gottorpe, ché, se bene la Regina dove fummo alloggiati iersera disse ad un gentil homo mandato dall'istesso signor Duca che lo ringratiava, tanto penso non potrà fuggir detto invito perché il signor Duca sento non lascerà indietro alcune supliche per ricever quest'honore. Il tempo è buono // ma si ha un vento assai freddo, adesso però pare venghi cessando. Del resto ognun di noi cerca adempire al suo servitio, si che Vostra Eminenza puol star con l'animo quieto, mentre fin all'ultimo spirito non si trascurerà cosa veruna. (Nigrisoli Wårnhjelm 2014: 83)

Quelli che in apparenza potrebbero sembrare dettagli insignificanti e privi di consistenza per il resoconto del viaggio della regina Cristina, trovano altresì spiegazione e contestualizzazione nel rapporto tra i due dignitari di corte (come illustrato dalla coautrice in questo stesso contributo). L'esemplificazione riportata è utile per comprendere come, nel caso delle lettere private, un'informazione acquista il suo completo significato solo alla luce di dinamiche che non coinvolgono soltanto l'io scrivente, ma anche le sue relazioni interpersonali e il contesto in cui opera. Nelle missive pensate per la pubblicazione invece, l'autore compie una selezione letteraria, che, nella maggior parte dei casi, esclude dettagli all'apparenza inutili e insignificanti. Soprattutto nel caso delle lettere private inviate tra i dignitari della corte di Cristina, ogni particolare sembra acquistare un significato ben preciso, volto a tratteggiare gerarchie sociali, personalità e avvenimenti.

L'elemento per comprendere come la *fictio* e la *non fictio* si intersechino in modo osmotico all'interno della lettera privata è senza dubbio l'aspetto temporale: nella missiva, infatti, è palese la distanza tra il presente in cui viene scritta

e il momento (sospeso) in cui essa avrà pieno significato (attraverso il destinatario). Questa apparente discrepanza, dovuta non tanto alla volontà di manipolare la storia, quanto alle contingenze materiali, deve essere tenuta a mente nelle edizioni critiche odierne, soprattutto per comprendere e per spiegare eventuali incongruenze e contraddizioni tra la storia ufficiale e quella raccontata all'interno del testo epistolare. Ma c'è dell'altro, che sfugge, se si vuole, al controllo razziocinante dello studioso: il *continuum* storico, infatti, viene del tutto sacrificato a vantaggio di un ordine dei fatti personale (anche disordinato a volte), testimone dell'io filtro della storia. Non si può, quindi, parlare di *inventio*, quanto piuttosto di una posizione di selezione, che accomuna l'atto epistolare a quello creativo, come ampiamente motivato *infra*:

L'evento narrato è di per sé unico, singolare. E tuttavia, in un certo senso, estratto dal suo flusso, si presenta nelle sue potenzialità come ripetitivo, e insieme "archeologico". Che io scelga dal passato quella figura, quel momento, quell'episodio, è gesto che lo riafferma, ma non nel senso di una ripetizione cieca. Segnala che il passato io lo accetto, evidenzia una mia obbedienza e fedeltà, una mia volontà di farmi erede; insieme, sia ben chiaro, l'eredità io la scelgo. La mia è senz'altro la riconferma di un debito, ma è anche un atto critico, è una scelta; un compito che assumo. (Fusini 2006: XII)

Da tutto ciò si evince, quindi, come il racconto della lettera sia non solo vincolato a un certo tempo, a un certo luogo, a una certa idea della realtà, a una certa sequenza di fatti realmente accaduti, a qualcuno con un nome e un cognome (più o meno illustre), ma anche a un atto di volontà che salva qualcosa dall'oblio della storia vissuta, ricordandolo e condividendolo con altri. La scrittura privata, in questo modo, parla, condivide, rappresenta, testimonia le storie, la Storia, ma anche la relazione tra esse e la posizione dell'io che scrive.

5. I problemi dell'edizione critica delle lettere private nel *corpus* del Monte

Non esiste un metodo canonico per l'edizione di lettere private: partendo da questo assunto, il curatore dovrà compiere scelte critiche ben precise e arbitrarie, motivandole in modo accurato e contestualizzandole sia in prospettiva diacronica sia in quella sincronica.

Per l'edizione delle lettere di Orazio del Monte si partirà dal postulato che, come già ribadito, ogni missiva privata (non pensata per la pubblicazione) è un microcosmo in sé, che richiede attenzione per ogni particolarità, anche la più minima, che possa aiutare nella ricostruzione ecdotica e storica. Pertanto, durante la valutazione preventiva compiuta dalle curatrici, si è stabilito di dare priorità alle lettere di del Monte inviate durante il secondo viaggio al Nord della Regina Cristina, limitando, quindi, le ricerche, in una prima fase, al solo Archivio di Stato di Stoccolma. Soltanto dopo la loro trascrizione e commento, sarà possibile stabilire le successive ricerche da compiere. La conoscenza del loro contenuto, inoltre, potrebbe fornire elementi utili per ricostruire la biografia di del Monte, a oggi lacunosa e, per certi versi, come già detto, anche fazio-

sa. Per questo motivo si è scelto di non espungere alcun documento dal *corpus* delle sessantasei lettere, poiché, come ribadito, ogni missiva (anche la più apparentemente insignificante) contribuisce a chiarire il quadro generale di relazioni e di eventi; inoltre, trattandosi di lettere legate a doppio filo con elementi storici e odepóricos, si privilegerà un criterio di raccolta cronologico.

Le lettere, precedute da un'introduzione biografica e storica dei personaggi coinvolti, saranno corredate di un apparato esplicativo di note, che, per quanto possibile, chiariranno all'interno di esse identità, luoghi e avvenimenti.

La trascrizione privilegerà, avendo sempre come scopo la massima fruizione delle missive da parte del lettore, l'uso moderno per accenti, apostrofi, punteggiatura, divisione delle parole, minuscole e maiuscole; inoltre verrà distinta la u dalla v; le abbreviazioni verranno sciolte senza darne conto in nota, ma in una tavola esplicativa iniziale; saranno mantenute, invero, l'h etimologica e la j. I toponimi e gli antroponimi saranno resi nella forma originale, anche qualora presentino oscillazioni di grafia (segnalate in nota nella loro forma moderna coerente).

Ognuna di queste soluzioni che si propongono di adottare nella prevista edizione critica sarà coerente e univoca all'interno di tutto il corpus.

Una valutazione a posteriori (terminato il lavoro di trascrizione e di commento) sarà quella inerente i sussidi e i paratesti come glossari di parole desuete o straniere, indici dei luoghi e dei personaggi ecc., utili per la comprensione e l'inquadramento della situazione generale, in cui la lettera non solo si inserisce, ma acquista il suo statuto ontologico di documento.⁷

BIBLIOGRAFIA

- Bildt 1899: C. Bildt, *Christine de Suède et le cardinal Azzolino: lettres inédites (1666-1668)*, Paris: Plon.
- Fusini 2006 : N. Fusini, Introduzione, in Fondazione M. e G. Bellonci (a cura di) *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Milano: Mondadori.
- Istoria degli intrighi galanti 1979: *Istoria degli intrighi galanti della Regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, J. Bignami Odier e G. Morelli (a cura di), Roma: Palombi.
- Nigrisoli Wårnhjelm 1995: V. Nigrisoli Wårnhjelm, Tre lettere del Seicento su Cristina di Svezia. Lorenzo Adams al cardinale Azzolino, in B. L. Jensen (a cura di) *Atti del IV Congresso degli Italianisti Scandinavi*, København: Handelshøjskolen, 315-328.
- Nigrisoli Wårnhjelm 1998: V. Nigrisoli Wårnhjelm, L'edizione di carteggi privati. Problemi e metodi, in O. Merisalo – T. Natri (eds.), *Actes du XIII Congrès du Romanistes Scandinaves, Jyväskylä*: Université de Jyväskylä, vol. II, 827-837
- Nigrisoli Wårnhjelm 2014: V. Nigrisoli Wårnhjelm, In viaggio con la regina Cristina. Lettere di Orazio Del Monte e Cesare Macchiati (1667), Carte di Viaggio. *Studi di lingua e di letteratura italiana*, 6/2013, Pisa-Roma, 67-97.

7 Per una trattazione esaustiva del problema e delle soluzioni riguardanti l'edizione di epistolari si rimanda al già citato Nigrisoli Wårnhjelm (1998).

- Nigrisoli Wårnhjelm e Zurlini 2016: V. Nigrisoli Wårnhjelm e F. Zurlini, Noterella di precisazione biografica su Cesare Macchiati, protomedico di Cristina di Svezia, *Marca/Marche. Rivista di storia regionale*, 7/2016, 230-238.
- Nigrisoli Wårnhjelm 2017: V. Nigrisoli Wårnhjelm, Un epistolario medico del Seicento: la corrispondenza di Cesare Macchiati, medico di corte al seguito della regina Cristina di Svezia. Lineamenti di analisi e ricerca, in M. Liljefors – K. Schold Linnér (eds.), *Queen Christina of Sweden, the European. Contributions to Seminars 2014-2015*, Stockholm: Royal Festivals AB, Foundation Queen Christina - the European, 89-96.
- Rodén 1995: M.L. Rodén, Drottning Kristina i Rom. Två källsamlingar i Riksarkivet, in *Arkiv hemma och ute. Årsbok för Riksarkivet och Landsarkiven 1995*, Stockholm: Riksarkivet, 35-52.
- Meddelande från Svenska Riksarkivet för åren 1926-28, 1928, Stockholm.
- Saitta 1989: A. Saitta, I carteggi di politici e storici, in E. D'Auria, *Metodologia ecdotica dei carteggi*, Firenze: Le Monnier, 50-67.
- Tettoni e Saladini 1848: L. Tettoni e F. Saladini, *Teatro araldico, ovvero Raccolta generale delle armi ed insegne gentilizi e delle più illustri e nobili casate*, vol. VIII, Lodi-Milano: C. Wilmant.
- Zurlini 2013: F. Zurlini, Cesare Macchiati al seguito della Regina Cristina di Svezia: viaggio, formazione ed esperienza professionale di un medico di corte nell'Europa del Seicento, in R. Sani e F. Zurlini (a cura di), *La formazione del medico in età moderna (secoli XVI-XVIII)*. *Atti della XXXVIII Tornata degli Studi Storici dell'Arte Medica e della Scienza* (Fermo, 20-22 maggio 2010), Macerata: EUM, 275-290.

**PRIVATE WRITING AS A JOURNEY THROUGH HISTORY:
ORAZIO DEL MONTE'S LETTERS (1666-1668)**

Summary

The paper considers private writing as a tool to tell a story from a privileged perspective, namely that of the first to live and act in a given context: specifically it aims to illustrate the work that the authors are making on the letters of Orazio del Monte, a dignitary at the court of Christina of Sweden, in light of contemporary research on the correspondence of other characters gravitating around the queen (Cesare Macchiati, Cardinal Decio Azzolino).

Therefore, the paper analyzes both the assumptions and the approach (historical, philological, literary and critical) that underlie the work of the critical edition of del Monte's letters, part of a larger project, which aims to reconstruct Cristina's court as faithfully as possible in its historical and social implications. Likewise, the private missive becomes a breeding ground for linguistic studies and for travel literature, fields that need to be taken into account when settling publishing criteria: the paper gives the reasons for the choices made by the authors in charge of the work on del Monte's letters.

Key words: private letters, travel literature, Christina of Sweden, Orazio del Monte, Decio Azzolino, history of royal courts

Vera Nigrisoli Wårnhjelm
Ilaria Batassa

Nikola POPOVIĆ¹
Facoltà di Lettere e Arti, Kragujevac

ISTORIA DI FACCARDINO DI GIOVANNI MARITI: STORIOGRAFIA, ODEPORICA, LETTERATURA

Giovanni Mariti (1736-1806), autore di vari scritti odeporici sul Medio Oriente, pubblicò nel 1787 il libro *Istoria di Faccardino Grand-Emir dei Drusi*. Il libro, incentrato alla biografia del famoso principe della dinastia drusa Ma'n, Fakhr al-Din II, italianizzato in Faccardino (1572-1635), descrive gli episodi della sua vita nel Mediterraneo: l'esilio in Italia (1613-1618) durante il quale l'emiro sviluppò il gusto estetico per il Rinascimento italiano sognando di portarne degli elementi nella sua patria in Medio Oriente; l'alleanza antiturca con il Granducato di Toscana e in fine il suo ritorno in patria e la morte tragica ad Istanbul. Questo articolo esamina il materiale storiografico e la stilizzazione letteraria del personaggio di Faccardino e della sua terra nativa. Nell'opera di G. Mariti, il genere storiografico è intriso di frammenti odeporici, mentre la biografia del personaggio storico, avvolta in varie leggende, viene osservata tramite un legame fra il personaggio e l'ambiente mediterraneo del Libano.

Parole chiave: storiografia, odeporica, Mediterraneo, fatto biografico, stilizzazione.

1. Contesto

1.1. Giovanni Mariti e la scrittura odeporica sul Medio Oriente

La biografia di Giovanni Mariti (1736-1806), autore di vari scritti odeporici sulla tematica del Medio Oriente, è in linea col suo tempo – l'Illuminismo – marcato dalla voglia di espandere i limiti delle nostre conoscenze tramite la ragione e quindi epoca di grandi viaggi, dal Vecchio Continente al Nuovo Mondo e, come fu il caso del Mariti, nell'ambito del Mediterraneo stesso. Mariti fu intellettuale dai molteplici interessi: antiquario, scienziato, scrittore e diplomatico, inviato da varie case nobili in Medio Oriente. Divenne famoso in Europa soprattutto per i suoi viaggi in Medio Oriente (Palestina, Siria, Libano), avendo pubblicato vari scritti odeporici sul Medio Oriente. Fra questi titoli vi sono *Viaggio da Gerusalemme per le coste della Soria* (Mariti 1787b), *Viaggi per l'Isola di Cipro e per la Soria e Palestina* (Mariti 1769) e altri. Il suo libro più famoso, oggetto della nostra ricerca, è intitolato *Istoria di Faccardino Grand-Emir dei Drusi* (v. Mariti 1787a). Questo descrive la vita del famoso principe della dinastia drusa Ma'n, Fakhr al-Din II (italianizzato in *Faccardino*), uno dei personaggi più famosi della storia libanese e della cultura mediterranea dell'epoca.

Il libro di Mariti non è un caso isolato: sull'argomento scrissero molti altri scrittori, alcuni dei quali ebbero la fortuna di incontrare l'emiro in persona durante i loro viaggi in Medio Oriente, lasciando testimonianze dirette del suo

1 nikparma@yahoo.it

carattere e personaggio (v. Gorton 2014; Gorton, Féghali Gorton 2009)². Tra questi è possibile citare gli europei Henry Maundrell (1665-1701), autore del classico della letteratura odeporica seicentesca, *A Journey from Aleppo to Jerusalem at Eeaster, A.D. 1697* (v. Maundrell 1703), e George Sandys, la cui scrittura si riferisce allo spazio mediterraneo tra Impero Ottomano, Egitto, Terra Santa e Italia: *A Relation of a Journey begun An. Dom. 1610 containing a description of the Turkish Empire, of Egypt, of the Holy Land, of the Remote Parts of Italy and Islands adjoining* (v. Sandys 1615). Nel mondo arabo, invece, va menzionato lo scrittore Mumammad al-Khalidi. Collaboratore diretto di Faccardino, in un'ampia biografia di impronta orientale ne ha descritto il soggiorno in Palestina (v. Khalidi 1985).

Da citare sono allo stesso modo alcuni scritti del frate francescano Eugène Roger, medico personale di Faccardino. Nel capitolo *Des Drus, où Drusis* (v. Roger 1664: 335-367) Roger descrive, dalla prospettiva di uno che conobbe “l'incomparabile emiro che mi obbligò in diverse occasioni e vicino al quale ebbi l'onore di stare” (Roger 1664: 367), la ribellione di Faccardino contro gli Ottomani, il complotto fatto contro di lui. Infine – dal punto di vista letterario quello più interessante – i suoi ultimi giorni e varie leggende sulla sua infelice sorte. Ad Istanbul nel 1635, il Sultano fece infatti uccidere Faccardino, i membri della sua famiglia e i suoi due figli. In Libano la morte dell'emiro è ancora oggi connessa a varie leggende, piuttosto speculazioni romantiche e impossibili da verificare, che comunque hanno trovato un loro posto nella letteratura³.

Nel contesto della letteratura moderna occidentale, il Medio Oriente – l'Est tradizionalmente più vicino al viaggiatore europeo – e la figura stessa di Faccardino rimangono un'ispirazione per la scrittura odeporica e non solo. A tal riguardo va menzionata una biografia romanzata dell'emiro scritta dall'arabista britannico Ted Gorton, intitolata *The Renaissance Emir* (v. Gorton 2014). La vita di Faccardino – come quella del Mariti – non è legata soltanto alla sua patria. Essa ha delle coordinate più ampie riferite allo spazio mediterraneo: viaggiò ad Istanbul, per l'intera Siria dell'epoca, e poi – quello interessante per noi italianisti – fino all'altra sponda del Mediterraneo, alla corte medicea a Firenze, da dove partì per la Sicilia. La biografia dell'emiro libanese che provò a stabilire un interscambio fra i due mondi, quello occidentale e quello orientale, è interessante anche nell'ottica delle attuali relazioni politiche in Medio Oriente, spesso prive di tolleranza e comprensione dell'altro.

Nella terra libanese, come durante l'atroce guerra civile che durò più di due decenni, e all'epoca di Faccardino, si rifletterono rapporti e conflitti tra le

2 A parte il libro del Mariti, il ritratto figurativo dell'emiro libanese in abiti orientali si trova in vari libri occidentali (come l'edizione tedesca del libro del Mariti), su questo, consultare: Chehab 1994).

3 Roger stesso sostenne che prima di morire Faccardino abbracciò la fede cattolica (cosa mai confermata dalla storiografia ufficiale) e subito dopo la morte dell'emiro, come accade in Oriente, cominciarono a correre nell'Impero ottomano voci secondo cui il figlio minore dell'Emiro non fu ucciso ad Istanbul, ma salvato, e diventato successivamente l'Ambasciatore dell'Impero Ottomano in India.

potenze mondiali che riflettono le loro tensioni in un terreno oppresso dalle sue sciagure, tanto ieri quanto oggi.

2.1. *Esilio e ritorno*

Il nome di Faccardino, emiro che viaggiò in Toscana, è rimasto nella memoria collettiva libanese. Si tratta di un simbolo dell'indipendenza del loro paese, poiché l'emirato di Faccardino per alcuni decenni funzionò come una signoria autonoma nell'ambito dell'Impero ottomano⁴. Solo dopo la sua morte, divenne il nucleo dell'idea statale del Libano che vide la sua realizzazione nel corso della Seconda Guerra Mondiale, una volta terminato il dominio francese in Libano. Il Libano è, come scrisse lo storico libanese Samir Kassir, situato abbastanza lontano dall'Europa occidentale per essere esotico al viaggiatore europeo, e nello stesso tempo, abbastanza vicino per volarci in aereo in poche ore da qualsiasi capitale europea (v. Kassir 2010: 1-30).

Attualmente, il Libano e la città di Beirut rappresentano la prima porta di ingresso al mondo orientale e un terreno dove i conflitti delle forze straniere hanno un impatto spesso più forte che nelle rispettive patrie. Così fu anche nell'epoca in cui il toscano Mariti scrisse sull'emiro Faccardino. Si tratta dei tempi in cui il Libano era diviso fra l'Impero Ottomano e le varie comunità, in particolare quella maronita. Il primo, intento a stabilire il dominio anche nelle parti montagnose del paese, come la montagna di Chouf, culla dei boschi di cedro, simbolo del Libano, le seconde intente a stabilire un legame e un'alleanza con la Francia e in generale con l'Europa cattolica dell'epoca, come nel caso di Faccardino che ottenne alla giovane età un'educazione maronita.

Osservando da una prospettiva strettamente storica, si tratta di un regnante orientale – un uomo orientale per eccellenza – che conosceva la cultura italiana dell'epoca forse più di ogni governatore medio-orientale dell'epoca. Durante il suo soggiorno in Toscana, Faccardino sviluppò il gusto estetico per il Rinascimento italiano, sognando di portarne degli elementi nella sua patria in Medio Oriente. Oggi ne vediamo delle tracce nell'architettura dei palazzi che Faccardino fece costruire nelle città di Dar-el-Qamar, Beiteddine e alcuni altri palazzi di scopo commerciale nelle città a sud del Libano – Sidone e a Tiro (v. Haddad 2016); l'emirato di Faccardino, infatti, comprendeva un territorio assai vasto che si stendeva dalla parte meridionale di Gerusalemme fino a nord di Aleppo (v. Hathaway 2008: 35-44).

Continuando la lettura del libro, ai fini della ricerca nel campo di italianistica, suscitano l'interesse soprattutto i capitoli nel libro relativi all'esilio dell'emiro Faccardino in Italia, "l'episodio centrale nella storia delle intense relazioni diplomatiche tra il Granducato di Toscana e l'emiro libanese". (Cuffaro 2016: 209). Si tratta di un periodo che durò ben cinque anni, notamente dal 1613 al

4 Olsaretti (2008: 739) osserva l'emirato di Faccardino come un'entità politica che è riuscita ad isolarsi dall'Impero Ottomano appoggiandosi su un sistema locale del governo e di tasse, e su un sistema di protezione, rimanendo quindi *de facto* un paese indipendente in grado di conservare i legami con il governo turco.

1618. Durante questo lustro, l'emiro fu per due anni ospite del granduca Cosimo II de' Medici e poi dal viceré spagnolo Pedro Girón in Sicilia. In Toscana Faccardino sviluppò l'alleanza antiturca con il Granducato di Toscana, in un momento quando la "reputazione militare dello stato mediceo era al culmine e [faceva] grandi sforzi per conquistare nuovi territori con lo scopo di fortificare la sua posizione in mezzo ai poteri europei" prestando "una particolare attenzione nei confronti del Levante" (Capponi 2004: 1109; Alberti 1997: 281).

La storiografia settencesca, gli archivi del Granducato di Toscana e quelli legati all'Ordine di Santo Stefano, sostengono "l'inverosimile versione che la presenza in Toscana di Faccardino fosse legata al tentativo di riportare il Sepolcro di Cristo in Occidente, più precisamente, a Firenze, [dove] la santa reliquia avrebbe dovuto trovare collocazione nelle Cappelle Medicee di San Lorenzo" (Alberti 1997: 281; cfr. Capponi 2004: 1109).

"Lo disse il popolo e lo scrissero gli Istorici", scrive Mariti su questa vicenda:

Nel tempo medesimo fabbricandosi già nella città di Firenze con profusione di ricchezze la suddetta magnifica Cappella per i depositi Reali, il popolo con l'idea della conquista di Gerusalemme, che si voleva riserbata alle armi dei Fiorentini, [Don Giovanni de' Medici] s'immaginò di divenir possessore nel proprio paese anche nel *Santo Sepolcro*. [...] Lo disse il popolo lo scrissero gli Istorici. (Mariti 1787a: 127)

L'alleanza con lo stato mediceo, dopo il ritorno dell'emiro in Libano, non riuscì a realizzarsi, rimanendo piuttosto una promessa diplomatica, anche a causa della morte di Cosimo II de' Medici, avvenuta nel 1621, ma gli scambi tra la Toscana e il Libano continuarono nel campo di cultura, architettura, ingegneria e anche agricoltura, con lo scopo di modernizzare" – in questo caso europeizzare – l'emirato di Faccardino in Levante.

2. Paesaggio e ambiente

Dalla prospettiva filologica, gli scritti odeporici di Giovanni Mariti e la sua *Istoria di Faccardino* si incorporano tra l'interesse di orientalistica e quello di italianistica. Dal punto di vista stilistico si tratta di un misto di scrittura odepórica, storiografia e quello che nei media odierni si chiamerebbe un *reportage* documentario. Si nota lo stile quasi filmico in cui Mariti descrive la città di "Baruti", Beirut, come se utilizzasse uno zoom fotografico: dapprima come un affresco del porto e delle case che si vedono dal mare, poi "entrando" nel dettaglio, descrivendo accuratamente le case e i giardini:

La città di *Baruti* è presentemente la Capitale del *Principato dei Drusi*⁵ sotto il comando del *Grand-Emir*. E situata la medesima alle falde occidentali dei monti del Castravano, o altrimenti detto dai naturali del paese *Kesroan*, che è una parte del Monte Libano. Ha la sua inclinazione da oriente a occidente sul Mar Mediterraneo dove è il suo Porto. Il prospetto della città da questa parte di Mare non è molto esteso all'occhio, giacchè rimane quasi come fra due piccole colline; si resta

5 Tutti i corsivi utilizzati nei citati sono del Mariti.

contuttociò assai appagati nel rimirlarla, atteso i doviziosi giardini, e gli orti che da tutte le bande la circondano. (Mariti 1787b: 20)

Definendo il Levante come nucleo della nostra civiltà, il luogo della nascita e poi separazione delle fedi, Mariti si pone la fine di smantellare gli stereotipi relativi al Medio Oriente e in particolare al “popolo druso”, una comunità religiosa introversa, poco conosciuta e marcata tuttoggi da un atteggiamento riservato verso le altre comunità religiose e sociali:

La Religione dei *Drusi* è stata sempre un impenetrabile mistero⁶ e quello che finora di essa si è spacciato, non è se non favoloso. È in oriente ove le religioni hanno avuto principio, e norma, ed è in oriente specialmente dove fino dal suo esordio si sono divise, e suddivise le religioni medesime, a segno tale che moltissime sono le Sette che inondano quella parte di Mondo. [...] Siccome la condotta esterna ha dovuto passare in continue contradizioni per piacere ora all'uno, ed ora all'altro, perciò è venuto ad alterarsi anche la verità, e a formarsi in tal guisa quella fantastica religione. (Mariti 1787a: 15-16)

Nella scrittura del Mariti, l'ambiente – in senso geografico e più ampio – vive una trasformazione stilistica, mentre lo scrittore prova a stabilire un legame diretto fra lo spazio e la mentalità dei suoi abitanti, in particolare con il carattere letterario di Faccardino. Le coordinate della sua narrativa odeporica rimangono quindi l'ambiente e la storia:

[Raccontare la storia di Faccardino] non mi sembrava bastante se non veniva preceduta la sua Istoria da alcune notizie Geografiche del suo Paese unitamente ad altre dei Popoli Drusi state fin qui involte fra l'equivoco, e la menzogna. (Mariti 1787a: 7-8)

In una maniera quasi simile allo stile giornalistico dei giorni nostri, Mariti descrive le case della città di Beirut che dà sul mare; qui si rivela l'aspetto informativo della sua scrittura:

Quanto alle case in generale nulla vi è in esse di grande, sono fabbricate bensì di pietre quadrate tanto nell'interno, che nell'esterno dei muri, per cui presto le fabbricano. In ciò pare che abbiano seguitato quanto hanno veduto messo in pratica nelli antichi edifizii, ma tal costume è molto pericoloso in quei paesi, i quali hanno la disgrazia di essere spesso visitati dai terremoti, mentre tali pietre messe per connessione hanno osservato che più facilmente portano seco la rovina di tutta la fabbrica. (Mariti 1787b: 21)

Vero è che le sue opere miravano ad informare un pubblico largo che forse era privo di grandi esperienze di viaggi e quindi di conoscenze riservate ai grandi viaggiatori come Mariti. La modernità della sua scrittura, comunque, si rivela nel fatto che non ricorre mai alle fonti antiche o medievali ma alle relazioni di viaggio ambientate ai tempi dello scrittore, testi geografici e storici, annali fiorentini; dall'altra parte si affida a impressioni dirette, un misto di ricordi, impressioni e dati oggettivi, secondo la tradizione dell'apodemica (v. Molino

6 Le sottolineature sono di N.P.

2006) che fu infatti l'ossatura degli itinerari di viaggio dal Seicento in poi, gli antenati delle nostre guide turistiche.

Il paesaggio, quello levantino e poi quello toscano come nei passaggi dove si descrivono le cacce sulle colline toscane e le visite al Giardino dei Boboli, diventano una superficie sulla quale si riflettono diversi stati d'animo dell'emiro esiliato, torturato dalla nostalgia per la sua terra all'altra sponda del Mediterraneo. Mariti descrive con un'attenzione minuziosa, in chiave veristica, la nave – il “grosso bastimento francese” – con la quale l'emiro libanese lasciò le coste libanesi, e approdò in Toscana, al porto di Livorno, i membri della sua delegazione – “il suo seguito” e della sua numerosa famiglia, come faceva con la descrizione delle case beirutine:

Fu riscontrato alla *Villa dell'Ambrogiana* da Don Giovanni De' Medici; e giunto la sera del 12. di Novembre 1613. alle porte di Firenze, fu ricevuto da *Don Antonio De' Medici*. Fatto poi entrare per l'uscio segreto di Boboli venne condotto per la parte del giardino al Palazzo de' Pitti, residenza del *Granduca*. Qui presentatosi a Cosimo II. fu da esso accolto con le maggiori dimostrazioni di stima, e d'affetto, e con splendidezza grande; a cui Faccardino corrispose con umile robustezza di animo, raccomandando alla di lui protezione i suoi popoli, e se medesimo. Quindi congedato, gli fu assegnato per sua abitazione *il vecchio palazzo De' Medici* nella strada *Borgo San Lorenzo*, sempre servito dalla *Casa Reale* di qualunque trattamento. (Mariti 1787a: 97)

Tramite la descrizione della corte medicea, dei palazzi rinascimentali e delle tradizioni diverse da quelle levantine – come la caccia nei boschi toscani – lo scritto odeporico del Mariti diventa anche un odeporico parallelo – libanese e italiano; il paragone fra i due paesi, le due corti e i due ambienti non è comunque mai esplicito, ma espresso in maniera intuitiva, tramite la percezione del nuovo ambiente da parte del principe libanese.

3. Un senso impegnato

Dal punto di vista teorico, il libro del Mariti oscilla fra storiografia e letteratura odeporica dell'epoca, ma l'aspetto romantico – puramente letterario del libro – si rivela nella descrizione del carattere dell'emiro, il suo “animo vacillante” come scrive Mariti, e delle sue speranze di poter portare la pace in Libano.

Il materiale storiografico e la stilizzazione letteraria si interpellano nella descrizione del personaggio di Faccardino e della nostalgia che sentiva per il Libano, soggiornando alla corte medicea, “solitario ma sicuro albergo” – come scrive Mariti:

Continuava a lusingarsi Faccardino di ricevere ajuti dalla Toscana, e parve che deposti i suoi pensieri sullo Stato, avesse fondate unicamente nella fuga, al qual effetto attendeva sempre il vascello tante volte domandato, per averlo pronto in un caso simile quasi fosse stato presago di ciò che gli doveva avvenire. (Mariti 1787a: 254)

Niente era bastante a confortare Faccardino (...) ma siccome le sue speranze non avevano altro appoggio che nelle sue idee vaghe dello stesso suo animo vacillante,

tutto egli temeva in quel solitario, ma sicuro albergo, e quasi presago di qualche tradimento, inquieto, e agitato più non si fidava di se medesimo. (Mariti 1787a: 250)

Mariti non nasconde una nostalgia lirica, una “saudade” mediterranea, oppure come direbbero gli arabi “hanien”; la “guerra” – menzionata dal Mariti, viene interpretata come una lotta esterna per la libertà ma anche come una lotta interna di un principe esiliato lontano dalla propria terra, uno “spirito inquieto”:

Lo spirito del Grand-Emir era divenuto uno spirito inquieto. La giovine sua età, il suo fuoco, il fratello Junes pur egli portato per le armi, e per la guerra, le sue prosperità, le alleanze, e le amicizie che aveva, e il vedersi sempre guardato contro i nemici dalla parte di mare per mezzo dei legni Toscani furono tutte cose che contribuirono a non fargli più gustare le comodità della pace. La guerra in somma era divenuta il suo idolo. (Mariti 1787a: 85)

Il testo del Mariti diventa così anche una guida lirica della vita, romanzata, dell'emiro libanese e – in chiave moderna di lettura – va osservato come guida poetica del viaggiatore occidentale in Oriente. Pur essendo nati a margine dei classici letterari del suo tempo, i libri del Mariti offrono una testimonianza fattuale e letteraria di un'epoca segnata dai grandi viaggi e del desiderio di conoscere l'Oriente. La condanna del governo ottomano, dipinto come una contrapposizione a quello europeo – illuministico, diventa una riflessione di stereotipi diffusi in Europa durante la crisi dell'Impero Ottomano⁷.

Ai giorni nostri, il Libano e la città di Beirut, sono un terreno che ha visto tempi difficili e conflittuali. La storia della regione comunque vide, come negli anni d'oro del Libano (anni settanta), aspetti positivi della convivenza di fedi e di comunità e del multilinguismo come una prova di interscambio culturale; Beirut viene rappresentata come una metropoli aperta e pronta ad accogliere gli stranieri e – in parallelo con i tempi odierni in cui a Beirut vivono molti profughi siriani – i “molestati”:

Non si sentono suscitare mai *avaníe*, giacché l'economico del suo Stato è ben regolato, ciò che contribuisce a veder quel paese, e specialmente la Città di Baruti popolata di forestieri che ci si ritirano per sottrarsi dalle tiranie che soffrono in altre Città dell'Impero Ottomano. Ammette inoltre il *Grand-Emir* la più perfetta tolleranza di Religione, onde ognuno può esercitare liberamente la propria senza che ci nascano né dispute, né rumori. [...] I facinorosi delle altre Città della Soria, e di qualunque altra parte dell'Impero Ottomano vanno in *Baruti* quando vogliono essere sicuri di non essere molestati. (Mariti 1787b: 34-35)

La lingua naturale del paese è l'araba, ed è quella che qui universalmente parlasi; vi sono per altro comuni tutte le altre lingue europee, e si parla l'Italiano, specialmente fra i *Maroniti*, atteso esservi molti Religiosi fra di loro che hanno studiato a Roma. (Mariti 1787b: 34-35)

7 Quanto al “paradigma del declino” dell'Impero Ottomano, che si rifletté nella crisi economica, demografica e militare nel Seicento consultare: Hathaway 2014: 59-65. J. Hathaway differenzia i termini “declino” e “crisi e adattamento”, sottolineando che l'uso del secondo termine esprime meglio che si trattò di un periodo lungo di conservazione.

I passi che nei suoi scritti Mariti dedica all'aspetto cosmopolita dell'emirato di Faccardino e della città di Beirut hanno oggi un suono utopistico. La biografia dell'emiro libanese che svela i legami di due sponde del Mediterraneo viene letta come un desiderio – romanizzato e romantico – di pace e progresso.

Il genere odeporico, adatto alla propensione italiana e mediterranea al viaggiare, nei libri di Mariti diventa un mezzo stilistico capace di abbinare aspetti lirici del romanzo e la fattografia geografica e storica dell'apodemica, lasciandoci un'utile testimonianza scritta da un cronista puramente mediterraneo.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

- Di San Filippo 1885: A. di San Filippo, *Gli illustri viaggiatori con una antologia dei loro scritti*, Roma: Stabilimento tipografico dell'Opinione.
- Mariti 1787a: G. Mariti, *Istoria di Faccardino*, Livorno: Tommaso Masi.
- Mariti 1787b: G. Mariti, *Viaggio da Gerusalemme per le coste della Soria*, Tomo primo, Livorno: Tommaso Masi.
- Mariti 1769: G. Mariti, *Viaggi per l'isola di Cipro e per la Soria e Palestina*, Livorno: Tommaso Masi.
- Maundrell 1703, H. Maundrell, *A Journey from Aleppo to Jerusalem at Eeaster, A.D. 1697*, Oxford: Printed at the Theatre.
- Roger 1664: E. Roger, *La Terre Sainte, ou Description topographique très particulière des saints Lieux & de la Terre de Promission*, Paris: Antoine Bertier.
- Sandys 1615, G. Sandys, *A Relation of a Journey begun An. Dom. 1610 containing a description of the Turkish Empire, of Egypt, of the Holy Land, of the Remote Parts of Italy and Islands adjoining*, London: Printed for W. Baret.

STUDI

- Alberti 1997: M. Alberti, Un emiro alla corte dei granduchi. Feste e spettacoli in onore di Faccardino, Gran Signore de' Drusi (1613-1615), *"Medioevo e Rinascimento"*, XI/n.s. VIII, 281-300.
- Anderson 1952: J.N.D. Anderson, "The Personal Law of the Druze Community", *Die Welt des Islams*, New Series, Vol. 2. Issue 1, 1-9.
- Bennet 2006: A. Bennet, "Reincarnation, Sect Unity, and Identity among the Druze", *Ethnology*, Vol. 45, No. 2, 87-104.
- Cassel 1979: A. K. Cassel, "The Tomb, the Tower and the Pit: Dante's Satan", *Italica*, Vol. 56, No. 4, 331-351.
- Chehab 1994: H. Chehab, "Reconstructing the Medici Portrait of Fakhr al-Din al-Ma'ani", *Muqarnas*, Vol. 11, 117-124.
- Cuffaro 2016: R. Cuffaro, *Fakhr ad-Din II Alla corte dei Medici (1613-1615): Collezionismo, architettura e ars topiaria tra Firenze e Beirut*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 37. Bd, 209-217
- Capponi 2004: N. Capponi, Le Palle di Marte: Military Strategy and Diplomacy in the Grand Duchy of Tuscany under Ferdinand II de' Medici, *The Journal of Military History*, Vol. 68, Issue 4, 1105-1141.

- Gorton 2014: T. Gorton, *Rennaisance Emir*, Northampton: Olive Branch Press.
- Gorton, Féghali Gorton 2009: T. Gorton, A. Féghali Gorton, *Lebanon Through Writers' Eyes*, London: Eland.
- Haddad 2007: E. Haddad, Between Myth and Reality: "The 'Tuscan Influence' on the Architecture of Mount Lebanon in the Emirate Period", *Journal of Design History*, Vol. 20, No. 2, Design and Polity Under and After the Ottoman Empire (Summer, 2007), 161-171.
- Hazran 2009: Y. Husri, Between authenticity and alienation: The Druzes and Lebanon's history, *Bulletin of SOAS*, 72, 3 (2009), 459-487.
- Hathaway, Barbir 2008: J. Hathaway, K. K. Barbir, *The Arab Lands under Ottoman Rule, 1516-1800*, Pearson Longman.
- Kassir 2010: S. Kassir, *Beirut*, University of California Press.
- Khalidi 1985: Ahmed ibn Muhammad al-Khalidi, *Lubnan fi 'ahd al-air fakhr ad-din al-Ma'ni ath-thani*, Beirut: Al-maktaba al bulusiyya.
- Leonardi 2012: A. Leonardi, "Il cappuccino Tommaso Olivieri, l'abate Antonio Giolfi: riflessioni tra paesaggio, storiografia artistica e letteratura odepórica a Genova e nel territorio della Repubblica", in L. Magmni, L. Stagno (a cura di): *I francescani in Liguria. Insediamenti Committenze Iconografie*, Roma: De Luca, 1-10.
- Molino 2006: P. Molino, Alle origini della Methodus Apodemica di Theodor Zwinger: la collaborazione di Hugo Blotius, fra empirismo ed universalismo, in *Codices Manuscripti, Zeitschrift für Handschriftenkunde*, 56/57, 43-67.
- Olsaretti 2008: A. Olsaretti, "Political Dynamics in the Rise of Fakhr al-Din, 1590-1633: Crusade, Trade, and State Formation along the Levantine Coast", *The International History Review*, Vol. 30, No. 4 (Dec., 2008), 709-740.

**ISTORIA DI FACCARDINO BY GIOVANNI MARITI:
HISTORIOGRAPHY, TRAVEL WRITING, LITERATURE**

Summary

The paper focuses on the analysis of the prosaic style of Giovanni Mariti (1736-1806), the author of several books thematically related to the Middle East, which combines elements of the historiographic genre and travel literature of its time.

The examples analyzed in the paper are taken from Mariti's book *Istoria di Faccardino Grand-Emir dei Drusi* (1787), which focuses on the biography of the famous prince of the Druze dynasty Ma'n Fakhr al-Din II (1572-1635) and describes various episodes of his life in the Mediterranean geographical and cultural space, from Lebanon to Italy. Mariti particularly describes the emir's exile in Italy (1613-1618), where he was welcomed by Cosimo II, who was his host at the Medici court, where the emir developed the aesthetical preference for Italian Renaissance art, hoping to import some of its elements to his Levantine homeland. Furthermore, Mariti describes the anti-Ottoman alliance forged between Fakhr al-Din II and the Grand Duchy of Tuscany, his subsequent return to Lebanon, and finally his tragic death in Istanbul.

Mariti's eclectic narrative style is a fusion of historiography (biography of a historical person given through facts) and a novelistic, romanticized stylization of past events through legends, still present in the collective memory of the Lebanese people. The paper also analyzes the link between the character of the Druze emir and the Mediterranean context of Lebanon and Italy.

Key words: historiography, travel literature; Mediterranean space; biographic fact; stylization.

Nikola Popović

Carmela F. PANARELLO¹
Ministero Pubblica istruzione
Insegnante in pensione Scuola Secondaria Superiore

SOCIETÀ E MORALE, SCIENZA E FANTASTICHERIE RACCONTATE DAI CIBI DEL *DECAMERON*

Obiettivo: ricostruire la storia culturale, economica, sociale del XIV secolo con riferimenti all'alimentazione.

Metodo: quantità, qualità, significati simbolici dei cibi immaginando l'abbondanza della Tavola di Bengodi, le privazioni della Tavola dei Penitenti, i banchetti della Tavola dei Signori e le ristrettezze della mensa dei Popolani; loro effetti consolatori o macabri, poteri tossici o proprietà medicinali.

Risultati: cambiamento della morale, evoluzione della società dal Feudalesimo ai Comuni, diffusione di saperi scientifici e conoscenze popolari.

Conclusione: Il commercio di generi alimentari favorisce l'incontro tra civiltà diverse nel bacino del Mediterraneo. L'uomo diventa artefice del proprio destino.

Parole chiave: cibo, società, morale, mercante, scienza, sogno

Giovanni Boccaccio colloca al centro delle sue novelle l'uomo, descritto nel momento iniziale del processo che, nel Rinascimento, lo renderà artefice del proprio destino. Per mezzo della contrapposizione tra il sogno di Bengodi e la mortificazione dei sensi conseguita con privazioni alimentari, racconta il cambiamento nella percezione della morale e nel sentire religioso e illustra l'evoluzione dalla società cortese a quella comunale esaminando le tipologie di alimentazione specifiche della società signorile e del mondo popolare. La centralità degli alimenti trova riscontro, inoltre, nella convinzione che «vivan- de delicatamente fatte e finissimi vini» possano essere d'aiuto nella protezione dalla peste (Boccaccio 1992: I). Il cibo può palesare sentimenti, con «un mazzuol d'agli freschi, un canestrucio di baccelli e un mazzuol di cipolle maligie o di scalogni» (Boccaccio 1992: VIII, 2), che il prete di Varlungo invia a monna Belcolore non certo per generosità; può essere allusivo, come le galline preparate in maniera ricercata dalla Marchesa di Monferrato per comunicare la sua indisponibilità al re di Francia (Boccaccio 1992: I, 5). E soprattutto acquista valore simbolico nel porro di cui Mastro Alberto (Boccaccio 1992: I, 10), deriso per il suo innamoramento senile, consiglia di consumare la parte bianca e non la verde, con un'esplicita allusione sessuale alle donne che trascurano l'esperienza di un uomo in là con gli anni per l'ardore di un giovane amante. In questo contesto si colloca l'alimentazione nel sogno di Bengodi, un'evasione dalla quotidianità in cui prende forma una realtà capovolta rispetto ai vincoli della classe sociale d'appartenenza e al rigore religioso e morale.

¹ pamelching@inwind.it

1. In fuga dalla realtà: il sogno di Bengodi

...in Berlinzone, terra de' Baschi, in una contrada che si chiamava Bengodi, si legano le vigne con le salsicce, e avevasi un'oca a denaio e un papero giunta, ed era vi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevan che far maccheroni e raviuoli, e cuocerli in brodo di capponi, e poi gli gittavan quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva; e ivi presso correva un fiumicel di vernaccia, della migliore che mai si bevve, senza avervi entro gocciol d'acqua. (Boccaccio 1992: VIII, 3)

Il sogno, che rappresentata la condizione sociale e la percezione morale dei sognatori, prende corpo in una terra esotica e già il nome *Bengodi* evoca il desiderio di godere del buon cibo e per traslato dei piaceri della vita. Nella fantasticheria prende corpo non un banchetto signorile, come quelli che si consumavano alle mense dei nobili e dei ricchi, perché i nostri non sono neppure in grado di immaginare le tavole elegantemente apparecchiate, ricoperte da tovaglie bianchissime e decorate con fiori. Al contrario, le forme della rappresentazione poste in un contesto naturale – le vigne legate con le salsicce, la montagna di parmigiano grattugiato e il fiumicel di vernaccia – evocano un mondo rurale piuttosto che cittadino. La successione dei piatti segue un processo evocativo che privilegia l'abbondanza del cibo e la sua disponibilità in qualsiasi momento della giornata. È come se un attonito spettatore scoprisse con meraviglia le delizie che vengono proposte tutte insieme e gratuitamente a chiunque voglia servirsene, e per di più liberamente senza dover rispettare norme di convenienza o regole di etichetta. Anelando soddisfare un appetito atavico, finalmente affrancato dal peccato dell'ingordigia o della gola, pregusta con gli occhi le vivande squisite e i vini pregiati, da consumare, possibilmente, da solo per non dover condividere con altri tutto quel ben di Dio, inaspettatamente piovutogli addosso. Pertanto non è dovuto alla casualità il fatto che venga citato solo in negativo un elemento indispensabile come l'acqua, e che manchi ogni riferimento al pane, l'alimento principale dei meno abbienti²: probabilmente questi alimenti non trovano posto nel sogno perché ricordano una quotidianità alimentare *sempre in bilico tra fame e sussistenza* (Montanari 2004: 228)? Appare così evidente la condizione sociale dei sognatori, uomini del popolo, quasi sicuramente contadini, che quotidianamente devono fare i conti con fame cronica e carestie ricorrenti. Costretti a lavorare duramente una terra generalmente di altri per procurarsi le risorse indispensabili al sostentamento, conoscono stenti e privazioni anche perché raramente hanno i mezzi per acquistare nei mercati cittadini o nelle fiere i cibi non prodotti localmente o addirittura i generi di prima necessità. Fantasticano così di cibi legati al mondo contadino, gli unici di cui hanno contezza, come il maiale, gli animali da cortile, il vino e il cacio, a loro preclusi per la qualità, per la tipologia oppure per il costo anche di uno solo degli ingredienti. Non conoscendo cibi ricercati, come pesci di mare,

2 Il marito a Peronalla... «ho trovato modo che noi avremo del pane per più d'un mese» (Boccaccio 1992: VII, 2).

frutta, arrostiti di selvaggina, confetti o vino d'ippocrasso, né altre spezie come cannella, chiodo di garofano, zenzero e noce moscata, diventavano oggetto di desiderio i cibi che, pur appartenendo alla consuetudine quotidiana, erano irraggiungibili per la qualità o il costo anche di un solo ingrediente. Pertanto sulla tavola di Bengodi³ regnano le *salsicce*, a base di carne di maiale, comunemente conservata per affumicazione o per essiccazione e che costituiva la principale fonte proteica soprattutto dei più poveri⁴; esse diventano appetibili e irraggiungibili per il fatto che nella preparazione necessitano di alimenti dal costo elevato come il sale e il pepe, importatato da paesi lontani e riservato alle classi sociali più abbienti. Anche se l'allevamento dei bovini e la produzione del grano cominciava a diffondersi nelle campagne, questi generi alimentari rimanevano inaccessibili a chi lavorava duramente per produrli. Al contrario, essendo numerosi gli allevamenti di ovini, era facilmente reperibile il cacio, l'ingrediente base di *maccheroni*⁵ e *raviuoli*, però preparati aggiungendo la rara e costosa farina di frumento⁶, e inoltre conditi con il *parmigiano*, formaggio non comune perché ricavato dal latte bovino. Invece erano allevati anche in città gli animali da cortile, per cui i nostri sognano il costo veramente simbolico di *un'oca a denaio e un papero giunta*, oppure desiderano il *brodo di capponi*, alimento riservato alle grandi occasioni e ben diverso dalla broda⁷ data come elemosina ai poveri (Boccaccio 1992: I, 6). Contrariamente all'abitudine diffusa di consumare il vino annacquato con acqua, che di solito era di pessima qualità, nell'utopia i cibi sono accompagnati da vino puro e non, all'uso del popolo, da vinello ricavato da uve di seconda spremitura, da vino andato a male o addirittura da aceto mescolato all'acqua; e non si vagheggia un buon vino di produzione locale, ma la *vernaccia*⁸, apprezzata dai Signori e appetita dai nostri anche perché evoca luoghi esotici. Di questa piacevole fantasticheria dei suoi figli meno fortunati la Chiesa non recepisce altro che i peccati di gola e di cupidigia e indica nel digiuno e nell'astinenza dalle carni il modo di espiarli.

2. Dal sogno alla realtà: il peccato e l'espiazione

Il valente uomo, veggendola giovane e assai bella, temendo non il demonio, se egli la ritenesse, lo 'ngannasse, le commendò la sua buona disposizione; e dandole alquanto da mangiare radici d'erbe e pomi salvatichi e datteri e bere acqua, le disse. (Boccaccio 1992: III, 10)

3 Tavola di Bengodi: Salsicce/ Oca arrosto con salsa/ Parmigiano/ Maccheroni (gnocchi al formaggio)/Ravioli di carne, Ravioli bianchi/ Brodo di Cappone/ Vernaccia.

4 Tanto che la chiesa ne permetteva il consumo a chi non aveva altro per sostentarsi anche nei giorni di penitenza.

5 Qui *gnocchi di formaggio*. Il termine *maccheroni* dalla seconda metà del '300 indica una pasta allungata e forata prodotta con grano duro.

6 Utilizzata per il pane bianco *Blanc*, distinto dal pane comune, semintegrale *Blanc-Bis*, e il pane dei poveri, *Bis* preparato con farine di qualità inferiori o da orzo (Malinverni 2016: 100).

7 Ottenuta bollendo la carne tigliosa di vecchi animali.

8 Importato verso la metà del Duecento nella zona di S. Gimignano dalle Cinque Terre.

La Tavola dei Penitenti⁹ contrappone all'utopia di Bengodi una realtà in cui, da simbolo del peccato, il cibo può diventare strumento di espiatione per mezzo del digiuno e nello stesso tempo evidenziare l'evoluzione del sentire morale e la contrapposizione tra modi diversi di percepire la religiosità. Pertanto l'ascetismo domina nella dieta penitenziale di eremiti e mistici come il valent'uomo che nutre Alibech di «radici d'erbe e pomi salvatichi e datteri e bere acqua» (Boccaccio 1992: III, 10) e che diventa, a parole, ancor più rigorosa per Ser Ciappelletto «pane ed acqua e insalate d'erbe» (Boccaccio 1992: I, 1): oltre a questo regime che poteva provocare l'anoressia era prescritta l'astinenza sessuale, praticata per quaranta giorni da Fra Puccio, mentre frate Felice si gode la moglie di lui (Boccaccio 1992: III, 4). Ad una particolare percezione della religiosità si coniuga il rigore morale nella dieta penitenziale osservata da uomini di Chiesa di nobile origine i quali non intendevano rinunciare, per essere stati costretti a vestire l'abito talare, ai piaceri della vita, tra cui quello della tavola¹⁰. Per cui frati e prelati, oscillando tra il rispetto di una norma religiosa non sempre condivisa e il bisogno di soddisfare i loro insaziabili appetiti, ricorrevano a qualche escamotage che ne rendesse l'osservanza meno gravosa o anche più piacevole. Ad esempio, per eludere il divieto di consumare alimenti che contenessero più di un ingrediente, nei monasteri si confezionavano delle torte con all'interno un trito composto da succulenti alimenti tra cui pesci, verdure, carni e spezie, un solo ingrediente appunto. Dal momento che la composizione dell'unico ingrediente, il trito, risultava sconosciuta ai golosi e abbastanza capziosi commensali, con questo piatto raffinato si soddisfaceva un gusto ricercato e un nobile appetito, si osservava il precetto e nello stesso tempo non si trascurava la possibilità di redimersi. Inoltre, nei giorni di penitenza la regola di S. Benedetto permetteva di sostituire la carne rossa che, secondo le teorie scientifiche del tempo, risvegliava gli umori e le passioni, con il pesce la cui carne bianca, fredda per eccellenza, favoriva la continenza sessuale. I penitenti facoltosi potevano scegliere tra il pesce d'acqua dolce come lucci, trote e carpe, allevato, oltre che nei corsi dei fiumi e negli specchi d'acqua, anche nelle grandi peschiere delle abbazie e dei nobili palazzi¹¹ e il pesce fresco di mare, tra cui storioni e lamprede, molto apprezzato e consumato nelle occasioni più importanti a causa del costo elevato e delle difficoltà a conservarlo durante il trasporto (Boccaccio 1992: X, 6). Così il goloso Ciacco, vittima di una burla di Biondello, invece delle pregiate e costose lamprede che aveva visto acquistare per la tavola di Corso Donati e in realtà destinate a un'occasione più importante, deve

9 Tavola dei penitenti: Minestra di ceci, Minestra di zucca/ Frittura di pesci d'acqua dolce/ Merluzzo in agliata/ Torta d'anguilla/ Torta del Mènager/ Verdure crude e cotte/ Acqua.

10 «...Essi non si vergognano d'apparir grassi e d'aver le lor celle piene d'alberelli di lattovari e d'unguenti colmi, di scatole di vari confetti piene, d'ampolle e di guastadette con acque lavorate e con olii, di bottacci di malvagia e di greco e d'altri vini preziosissimi traboccanti...» (Boccaccio 1992: VII, 3).

11 «Ma poi che l'ora del mangiar fu venuta, messe le tavole, andarono a sedere, e mangiando, i pesci notar vedean per lo lago a grandissime schiere» (Boccaccio 1992: VII).

accontentarsi di sorra¹² e comune pesce dell'Arno fritto (Boccaccio 1992: IX, 8). Invece i meno abbienti consumavano pesce conservato¹³, meno pregiato e considerato un alimento più vile. Il cibo diventa simbolo di peccato per Abram giudeo e i suoi confratelli «gulosi, bevitori, ebbriachi e appresso alla lussuria» (Boccaccio 1992: I, 2), ma anche, segno esteriore di appartenenza ad una classe sociale dal momento che anche nei giorni di moderazione e digiuno prescritti dalla Chiesa la scelta degli alimenti era subordinata alla condizione economica individuale.

3. La rappresentazione della società cortese nei conviti della società signorile

[...] messer Neri [...] magnificamente avendo apparecchiato e con la sua famiglia avendo ordinato ciò che far si dovesse, come più lietamente potè e seppe, il re nel suo bel giardino ricevette. Le vivande vi vennero delicate, e i vini vi furono ottimi e preziosi, e l'ordine bello e laudevole molto senza alcun sentore e senza noia. (Boccaccio 1992: X, 6)

Cambiando prospettiva di analisi, alla Tavola dei Signori¹⁴ il potere e la ricchezza sono descritti efficacemente dall'abbondanza e la varietà dei cibi, dalla raffinatezza della apparecchiatura e dalla convivialità e spettacolarità del banchetto che Bruno e Buffalmacco fanno intravedere al maestro Simone, desideroso di far parte di una compagnia di ricchi gaudenti¹⁵. I nobili commensali non mangiano per sostenersi, ma soddisfano un gusto esigente con cibi ricercati nella preparazione e negli ingredienti conversando amabilmente, ascoltando musica, assistendo a spettacoli di giocolieri e saltimbanchi, esprimendo meraviglia per la straordinarietà delle preparazioni o per la presentazione delle portate e, soprattutto, godendo del piacere della compagnia non solo metaforicamente¹⁶. Esistevano regole di comportamento rigorose (De la Riva 1985), e una rigida etichetta (Redon et al. 1994). Al centro della tavola disposta a U, apparecchiata con tovaglie preziosissime e adornata di fiori¹⁷ sedevano i convitati più importanti ai quali venivano servite tutte le pietanze, due o tre per servizio. Invece ne venivano collocate solo alcune, secondo la condizione sociale,

12 Ventresca di tonno conservata sott'olio.

13 Sotto sale o essiccato al sole o affumicato o cotto nel vino per renderlo inattaccabile ai batteri grazie all'alcool.

14 Menù dei signori: Frutta ed insalata con olio e aceto/Cretonnée di piselli o fave fresche, Brodetto saraceno, Seymé di vitello/Quaglie ripiene allo spiedo, Porchetta/Carne in gelatina, Torta di re Manfredi/Scorzette d'arance candite/Polvere e vino d'ippocrasso.

15 «i bacini, gli urciuoli, i fiaschi e le coppe e l'altro vasellamento d'oro e d'argento, ... i dolci suoni d'infiniti istrumenti e i canti pieni di melodia; né vi potrei dire quanti sieno i confetti che vi si consumano e come sieno preziosi i vini che vi si beono» (Boccaccio 1992: VIII, 9).

16 «la quantità de'nobili e belli servidori, così femine come maschi, al piacer di ciascuno che è di tal compagnia» (Boccaccio 1992: VIII, 9).

17 «le tavole messe alla reale» (Boccaccio 1992: VIII, 9).

sulla tavola degli altri commensali¹⁸, che potevano servirsi solo dal vassoio che avevano davanti. La presentazione delle portate seguiva le prescrizioni dietetiche dell'epoca che, per favorire la digestione, prevedevano un primo piatto di frutta o insalata, come quelle del giardino che «in pieno inverno fiorisce come a maggio» realizzato ricorrendo ad arti magiche da Messer Ansaldo per conquistare donna Dianora (Boccaccio 1992: X, 5). Seguiva il brodetto¹⁹ con cui si calmava la fame dei commensali e, finalmente, il piatto forte a base di arrosti come la gru di Chichibio. Il consumo di carni rosse o di selvaggina cotte anche in forno era appannaggio delle classi più elevate in quanto simboleggiava la potenza economica, l'eroismo e il vigore del signore che si dedicava alla caccia, tanto che Chichibio rischia la vita per averne data una coscia a una *femmina*, sottraendola alla mensa del padrone (Boccaccio 1992: VI, 4). Allo stesso modo Monna Giovanna (Boccaccio 1992: V, 9) in un primo tempo biasima Federigo degli Alberighi, che «per dar mangiare a una femina ha ucciso un tal falcone», ma poi apprezza «la grandezza dell'animo» del giovane che non aveva esitato a sacrificare l'ultimo dei beni rimastogli, anche se questo rappresentava per lui un simbolo di distinzione, una possibilità di dilettersi con la caccia e soprattutto una fonte di sostentamento. Interrompeva la sequenza delle portate l'*intramettere*, una pausa con danze e musiche in cui l'approvvigionamento²⁰, la cottura o la presentazione del cibo²¹ diventava uno spettacolo, anche erotico, da cui è diletto il vecchio re Carlo, che, pur turbato²², riesce a controllare i suoi impulsi e a mostrare la sua cortesia e nobiltà d'animo. Concludeva il lauto pasto, sempre accompagnato da un buon vino speziato il «desserte» di confetti²³ o altri frutti²⁴.

4. Le differenze di classe nell'alimentazione del popolo

Ma tra l'altre volte una avvenne che, dovendo Federigo cenar con monna Tessa, avendo ella fatti cuocere due grossi capponi, avvenne che Gianni, che venir non vi doveva, molto tardi vi venne; di che la donna fu molto dolente, ed egli ed ella cenarono un poco di carne salata che da parte aveva fatta lessare; e alla fante fece

18 «molte e varie vivande, secondo che ciascun desidera» (Boccaccio 1992: VIII, 9).

19 A base di carne, uova o verdure cotte in umido. Nei banchetti era il primo servizio, mentre nella vita quotidiana costituiva il piatto principale.

20 «le giovani donne... cominciarono ad andare in qua in là di dietro à pesci, e a volerne con esso le mani pigliare». (Boccaccio 1992: VI).

21 «due giovinette nel vivaio, se n'entrarono. Uno de' famigliari di messer Neri prestamente qui vi accese il fuoco, e posta la padella sopra il treppiè e dell'olio messovi, cominciò ad aspettare che le giovani gli gittasser del pesce. Questi pesci su per la mensa guizzavano» (Boccaccio 1992: X, 9).

22 «Le fanciulle, essendosi tutto il bianco vestimento e sottile loro appiccato alle carni, né quasi cosa alcuna del delicato lor corpo celando, usciron del vivaio» (Boccaccio 1992: X, 9).

23 «Bruno comperò una libbra di belle galle di gengiovo» (Boccaccio 1992: VIII, 6).

24 «vennero le due giovinette con due grandissimi piattelli d'argento in mano pieni di vari frutti» (Boccaccio 1992: X, 6).

portare in una tovagliuola bianca i due capponi lessi e molte uova fresche e un fiasco di buon vino in un suo giardino, nel quale andar si potea senza andar per la casa, e dov'ella era usa di cenare con Federigo alcuna volta, e dissele che a piè d'un pescio, che era allato ad un pratello, quelle cose ponesse. (Boccaccio 1992: VII, 1)

Alla tavola dei popolani²⁵ si rispecchia la differenziazione dei consumi secondo le possibilità materiali e l'appartenenza sociale (Boccaccio 1992: VIII, 9). I desideri dell'utopia di Bengodi ne illustrano la condizione ed evidenziano, come, alle mense dei meno abbienti, il pane nero, per la presenza assidua di fame e carestia, costituisce il principale mezzo di sostentamento. In carenza di queste possiamo incontrarvi le verdure (Boccaccio 1992: I, 6; Boccaccio 1992: I, 10), uno degli ingredienti principali delle minestre come il *Calderon d'Altopascio* di Frate Cipolla (Boccaccio 1992: VI, 10), le uova che monna Tessa riserva all'amante con altri cibi pregiati (Boccaccio 1992: VII, 1), il maiale di Calandrino da conservare salato²⁶ e infine i legumi come le fave (Boccaccio 1992: I, 10) e i ceci (Boccaccio 1992: IX, 8) e i vari tipi di animali da cortile: gli stessi che in preparazioni raffinate e accompagnati da salse a base di spezie appaiono anche sulle tavole dei signori (Boccaccio 1992: I, 5)! Dalla corrispondenza tra alimenti e consumatori emerge un gruppo socialmente più elevato, la borghesia mercantile, per la quale mangiare non è più una pura necessità ma diventa, oltre che una questione di gusto, un modo per esplicitare, senza ostentazioni, lo status acquisito²⁷. Così Cisti Fornaio tratta con squisita cortesia i suoi ospiti a cui offre nelle calde giornate estive un buon vinello che lui stesso produceva²⁸; allo stesso modo Messer Torello²⁹ allestisce su tavole riccamente imbandite un banchetto per il Saladino e i suoi compagni. Offrendo con liberalità cibi prelibati, degni di tali commensali, entrambi sono appagati dalla meraviglia e dalla soddisfazione degli ospiti, trattati con la cortesia e il rispetto dovuto ai nobili, ma senza alcun servilismo. Sia l'uno che l'altro, infine, consapevoli della impossibilità di superare i limiti della classe sociale di appartenenza, non coglieranno l'opportunità di valicarne i limiti. L'intraprendenza, la consapevolezza delle proprie capacità, la misura e il senso dell'opportunità di uomini del popolo come Cisti e Messer Torello permettono a Boccaccio di ritagliare un ruolo particolare per quella borghesia mercantile a cui lui stesso apparteneva. I mercanti, infatti, per il commercio di alimenti indispensabili come il sale, o molto ricercati e costosi come i vini pregiati e le spezie, si spostavano tra le due sponde del Mediterraneo spingendosi lungo le antiche vie commerciali dell'Asia. Conoscevano altre realtà e mettevano in contatto mondi diversi, diffondendo sa-

25 Tavola dei popolani: Minestra d'erbe fresche/ Gallina bollita con agliata bianca/ Fave fresche alle erbe/ Civieri di uova/Omelette verde/Vino comune annacquato.

26 «Calandrino aveva ogn'anno un porco, ed era sua usanza farlo salare» (Boccaccio 1992: VIII, 6).

27 «splendidissimamente vivea» (Boccaccio 1992: VI, 2).

28 «si faceva recare un picciolo orcioletto bolognese nuovo del suo buon vin bianco e due bicchieri che parevano d'ariento» (Boccaccio 1992: VI, 2).

29 «il Saladino e' compagni si maravigliarono del cavaliere, il qual sapevano che era cittadino e non signore» (Boccaccio 1992: X, 9).

peri scientifici e conoscenze tradizionali riferiti ai cibi e facendo circolare, oltre ad abitudini gastronomiche, costumi e culture popolari. Intraprendenti e dinamici, curiosi della vita e dalla favella pronta, rappresentati come precursori dell'*Homo novus* del Rinascimento, i mercanti come Landolfo Rufolo (Boccaccio 1992: II, 4) mostrano accortezza e intelligenza. Definiscono le qualità del buon mercante la moderazione e l'onestà di Arriguccio³⁰, a cui in qualche modo si conforma anche chi, come Andreuccio da Perugia³¹ non sempre ha potuto rispettarle. Coniugando storia e fictio, si potrebbe immaginare un qualche punto di contatto tra l'esperienza lavorativa dell'autore presso il banco dei Bardi e la curiosità scientifica di banchieri e mercanti come Francesco Datini, che produrranno moderni strumenti di pagamento e di scambio economico (Origo 1988). Con un cambio di prospettiva, dall'universale al particolare, passeremo ora a considerare la varietà del mondo reale nella percezione del singolo attraverso le tipologie che, coniugando aspirazioni e paure con testimonianze scientifiche, fanno assumere agli alimenti nella narrazione caratteri consolatori o macabri, poteri tossici o proprietà medicinali.

5. Dalla storia alla fictio: amore e morte

Con un processo di evocazione soggettiva del piacere o del dolore viene attribuito agli alimenti il potere di dare conforto o di suscitare orrore. Hanno effetto di intrattenimento o consolatorio i buoni vini e i confetti ristorativi che incoraggiano frate Alberto ad affrontare le fatiche amorose (Boccaccio 1992: IV, 2), danno animo al giudice Riccardo di Chinzica dopo un fallimento in amore (Boccaccio 1992: II, 10), consolano il vecchio maestro Alberto innamorato non corrisposto e vittima delle burle dalle donne (Boccaccio 1992: I, 10). Inoltre rinfrancano Landolfo Rufolo dopo il naufragio (Boccaccio 1992: II, 4), risvegliano l'appetito all'allegria brigata (Boccaccio 1992: VII) e permettono al vescovo di Fiesole assetato e accaldato di scoprire le malefatte del suo proposto (Boccaccio 1992: VIII, 4). Di contro sono riconducibili a un atto di violenza i cibi macabri, prevalentemente di origine umana: il cuore e le viscere della donna date in pasto ai cani sotto gli occhi di Nastagio degli Onesti (Boccaccio 1992: V, 8), il figlio appena nato di Violante e Teodoro vanamente destinato dal nonno a pasto per i cani (Boccaccio 1992: V, 7) e infine il profumatissimo e rigoroso basilico bagnato dalle lacrime di Lisabetta di Messina e concimato dalla testa del suo Lorenzo (Boccaccio 1992: IV, 5). Questi atti disumani possono generare nei fruitori, sconvolti dalla barbarie di tali messaggi, un'ulteriore violenza. La scoperta di essersi cibata di un così truce alimento induce al suicidio Ghismonda che si versa il veleno in una coppa inviatale dal padre con il cuore dell'amato Riccardo (Boccaccio 1992: IV, 1); anche la donna del Rossiglione

30 «valente mercatante che dovrebbe esser più temperato che uno religioso e più onesto che una donzella» (Boccaccio 1992: VII, 8).

31 «a Perugia tornossi, avendo il suo investito in uno anello, dove per comperare cavalli era andato» (Boccaccio 1992: II, 5).

quando scopre di essere stata vittima di un inganno, per essersi cibata di una vivanda appetitosa preparata col cuore dell'amante Guardastagno, davanti agli occhi dei commensali si butta giù dalla finestra (Boccaccio 1992: IV, 9), sconvolgendo l'amabilità del banchetto col dramma.

6. Tra le certezze della scienza e i dubbi della fede

Nel *Decameron* si può rinvenire un'articolata documentazione di fenomeni scientifici relativi a sostanze alimentari nocive o mortali e a cibi che curano, secondo le conoscenze della medicina medievale. Hanno potere tossico le «erbe e radici velenose» con cui Ghismonda si avvelena (Boccaccio 1992: IV, 1), «l'acqua mortifera» che Ninetta dà all'odiato Restagnone (Boccaccio 1992: IV, 3) e la salvia contaminata dal veleno che provoca la morte prima di Pasquino e poi di Simona (Boccaccio 1992: IV, 7). Inoltre ha effetti nocivi l'amarissimo aloe contenuto nelle «galle di gengiovo» che diventa un'immotivata ammissione di colpevolezza per Calandrino (Boccaccio 1992: VIII, 6), l'acqua con potere anestetico bevuta per sbaglio da Ruggeri (Boccaccio 1992: IV, 10), o la chiara³² spacciata per «bevanda stillata» al credulone Calandrino, smanioso di por fine a una sua innaturale gravidanza (Boccaccio 1992: IX, 3). Inoltre, ha effetti inebrianti, ma mai tossici³³, il vino che aiuta Perdicone a conquistare la figlia del re del Garbo (Boccaccio 1992: II, 7), permette alla moglie del geloso Tofano di ingannare il marito (Boccaccio 1992: VII, 4) e agevola Bruno e Bufalmacco nel furto del porco a un Calandrino ubriaco (Boccaccio 1992: VIII, 6). Unito al pane, il «pan lavato» che conforta la vedova Elena (Boccaccio 1992: VIII, 7), ha effetti medicinali nella guarigione dell'abate di Cluny gravemente malato e curato appunto con pane e vino dal brigante Ghino di Tacco (Boccaccio 1992: II, 10). È impensabile che sia sfuggito al Boccaccio il significato dirompente di questa guarigione, negata a un religioso e concessa a un peccatore destinato alla dannazione eterna. Mentre il sant'uomo di Chiesa non riesce a salvarsi con la forza della fede, il brigante Ghino di Tacco lo guarisce curandolo con pane e vino, alimenti dal forte connotato simbolico per i cristiani in quanto somministrati nel sacramento dell'Eucarestia. Quale significato avrà voluto attribuire alla contrapposizione tra l'accezione di *salute del corpo* e *salvezza dell'anima*³⁴ che invece nel pensiero medievale coincidono? Capovolgere il rapporto tra realtà e fictio per introdurre elementi di riflessione antitetici al pensiero comune? Indicare, attraverso un chiaro gioco di sottintesi, la necessità che la religione, oltre che rappresentare la volontà di Dio, si misuri con l'uomo? Segnalare con un ulteriore indizio l'imminente avvento della cultura dell'Umanesimo e del Rinascimento? Ci piace concludere la trattazione con questi interrogativi che lasciano aperto il campo alla ricerca e allo studio.

32 Bevanda medicinale, composta di vino o acquavite, zucchero e varie droghe.

33 Violante non beve il vino mescolato a veleno inviatole dal padre messer Amerigo (Boccaccio 1992: V, 7).

34 Dal latino *salus*.

BIBLIOGRAFIA

- Boccaccio 1992: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino: Einaudi.
- De la Riva 1985: Bonvesin de la Riva, *Le 50 Cortesie da tavola* a cura di Cantella M, Magrassi D, Milano: La Spiga.
- Elias 1988: N. Elias, *Il processo di civilizzazione*, Bologna: il Mulino.
- Hilario 2001: F.J. Hilario, *Nel paese di cuccagna: la società medievale tra sogno e vita quotidiana*, Roma: Città Nuova.
- Gallini 2016: G. Gallini, *Cum Grano Salis*. <http://www.ilgiornaledelcibo.it/cibo-e-seduzione-decameron-boccaccio>.
- Maia 2007: A. Maia, *La contrada di Bengodi*, Torino: Il Leone Verde.
- Malinverni 2016: L. Malinverni, *La cucina medievale: umori, spezie e miscugli*, Raleigh, North Carolina: Lulu.
- Montanari 1995: M. Montanari, *Il pentolino magico*, Roma: Laterza.
- Montanari 2004: M. Montanari, *L'Europa medievale e rinascimentale*, in *Atlante dell'alimentazione e della gastronomia. I, Risorse, scambi, consumi*, edited by M. Montanari, F. Sabban, Torino: Utet, 221-228
- Montanari 2006: M. Montanari, *La fame e l'abbondanza*, Roma: Laterza.
- Montanari 2008: M. Montanari, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Roma: Laterza.
- Montanari 2008: M. Montanari, *Un Medioevo aperto al mondo*, in Brusa A. Cajani L., *La storia è di tutti*, Roma: Carrocci.
- Origo 1988: I. Origo, *Il mercante di Prato*, Milano: Rizzoli.
- Redon et al. 1994: O. Redon,; F. Sabban,; S. Serventi, *A Tavola nel Medioevo*, Bari: Laterza.
- Tannhaill 1987: R. Tannhaill, *Storia del cibo*, Milano: Rizzoli.

CIVIL SOCIETY AND MORALS, SCIENCES AND DREAMS DEPICTED BY FOODS IN THE DECAMERON

Summary

In the *Decameron* Giovanni Boccaccio intends to put the man, that leads his life with his flaws and virtues, at the center of his 100 tales. Meanwhile, also with reference to food he describes the transition from Feudal Society to the Communal Society, and how cleric's behaviours and ordinary morality have been changing since Medioevo. The author shows Lord's luxurious luncheons with all the most peculiar dishes that they can have, pleasantly listening to music and chattering, while common people outside are starving to death. That's how the Bengodi becomes a dream, with the strong desire of lowborn people to have the abundance of the Lords, without working hard every day in the fields and in the streets. To realize that dream humans commit sins of greed and gluttony, but the Church allows to purge that guilt by fasting periods and abstinence from meat. The author emphasizes besides, four typologies that, putting in connection ambitions and fears with scientific evidence, ascribe to food comforting or ghastly characteristics, toxic powers or medical properties. In the storytelling a central role is played by the merchant, that travelling through the Mediterranean Sea to trade salt, spices and luxurious wines, facilitates the meeting of different and distant cultures.

Key words: foods, civil society, morals, merchant, sciences, dreams

Carmela F. Panarello

Часлав В. НИКОЛИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет²
Катедра за српску књижевност

ГОЗБА: ЦРЊАНСКИ У РИМУ

У овом раду представићемо трагове хране у књизи *Код Хиперборејаца* (1966) Милоша Црњанског, настојећи да те трагове разумемо у два семантичка хоризонта: у једном фигури хране навештавају природу римске трпезе средином 20. века, у другом се те фигуре рашчитавају у ширем, културноисторијском и друштвенополитичком зрачењу, као референти уклопљени у фигурације последњих мирних дана у Риму, пред Други светски рат. Фигуре хране и пића у књизи Црњанског посредују културну посебност Рима, откривају „ритуале” у којима се римско друштво успоставља и самоисказује, а јунак књиге Црњанског, странац у Риму, социјализује, али откривају и порозна места у структури тога друштва, симболичке сигнале његове разградње, тамне тонове историјско-политичког контекста што превраћају културу живота појединца, групе, града.

Кључне речи: гозба, храна, Црњански, Рим, рат

*Не знам како дружи ђесници замишљају своје музе,
али моја муза је италијански кувар.
Дајте ми чинију шпaгетиа и најисаћу вам ђесму.
(Чарлс Симић)*

1.

Необична је и замамна перспектива мишљења о времену и бивствовању која у храни и у уживању у јелу открива пресудна одређења. Присећајући се стиха румунског песника Јона Карајона „Ја чувам време”, Сања Домазет на крају свог есеја „Књижевност и храна” конципира епохалну схему туробне савремености утемељену у аутоматизму хране. Ако је наш миленијум редуковао време „за дуге гозбе”, последица убрзања није само безукусност хране, већ се у убрзавајућем промицању крај безукусне хране утеловљује знак „одрицања од живота и умирања чула”, односно „први знак смрти” (Домазет 2004: 305). Статус чула и природа хране видови су редефинисања метафизичког карактера западног човека, пошто у њима

1 caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

задобијамо или губимо рецепторе за овај, не мање и за „онај други свет”. Очекивање Спаситеља конфигурише једно гастроентолошко ишчекивање које ће се испунити онда када душа бешчулног човека, рехабилитацијом чула, буде повраћена. Јер наша је планета преплављена „сиротим бићима која више никада неће наћи ни један једини тренутак изгубљеног времена, јер су, жваћући хамбургере, успут сажвакали и своју будућност и сопствену душу” (Домазет 2004: 305). Када се храна истакне као симболички локус у литератури, то значи да је и књижевна визија настала у једном естетичко-егзистенцијалном саморазумевању које изискује и проналази „ведрију, чулну страну овог и оваквог живота”.³ Алхемијски процеси у храни хомологни су алхемијским феноменима у животу, па храна следствено својим градивним и комбинаторним својствима поседује темељно сродство са литературом. У књижевности се слојевитост и суштина живота неретко исказују метафоричким облицима преузетим из гастрономског регистра – јер уметност јесте „по својој најдубљој суштини светковина и пир” –, па се ова тајна веза „између гастрономског и Логоса” може представити воћком, јер „воће испод сласти, у дубини своје нутрине крије семенке – симбол бесмртности и суштине, Логоса, дакле” (Домазет 2004: 302).

У студији „Од јајета до јабуке: римска цена” Флоранс Дипон указује на то да „говорити о обедовању у Риму значи продрети право у срж римске посебности” (Дипон 2004: 35). Посебност римског живота на коју упућује Дипон претпоставља деликатну симболичку мрежу, у којој храна, као симболичка жижга, открива „готово све људске активности” обухваћене мрежом. Обедовање почива на скупу конвенција, почев од избора хране до места конзумирања, али те конвенције и праксе обедовања представљају и семиолошке концепте историје, политике, културе, друштва. О храни се, на изванредан начин, може говорити као о епистеми, као о бази у којој се похрањује претходно искуство, па „јело које не изазива излив успомена није незаборавно јело” (Домазет 300). Флоранс Дипон посебну пажњу управља ка феномену *цене* или гозбе као према културној дужности, као према својеврсном друштвеном ритуалу, који доприноси социјализацији, а „окупља припаднике неке трајне или привремене групе: укућане, породицу, пријатеље, чланове верског или професионалног удружења, погребна братства, суседе” (Дипон 2004: 38). Да се у храни може открити искуство блиско искуству становања, уживање и надахнуће, показао је песник Чарлс Симић, утврђујући како је „у италијанским ресторанима заправо открио сурогат дома” (Домазет 2004: 299). Али док омогућава културну праксу, односно док утемељује саму друштвеност, гозба, по Дипону, напоредним задовољству чини злочин, пошто гозбени

3 „Страствени читалац приметиће још нешто: писци који у свом литерарном опусу говоре о храни, користе је као метафору или се поигравају у својим делима њом, веома ретко или готово никада не извршавају самоубиство. То важи чак и за руске писце, а руска литература, по речима Данила Киша, има ‘цео вагон самоубица’” (Домазет 2004: 303)

дискурси „ноћу разграђују оно што је друштво труда и врлине изградило преко дана” (Дипон 2004: 40).

У овом раду представићемо неколико почетних перспектива за испитивање трагова хране у књизи *Код Хиџерборејаца* (1966) Милоша Црњанског, настојећи да те трагове разумемо у два семантичка хоризонта: у једном фигури хране навештавају природу римске трпезе средином 20. века, у другом се те фигуре рашчитавају у ширем, културноисторијском и друштвенополитичком зрачењу, као референти уклопљени у фигурације последњих мирних дана у Риму, пред Други светски рат. Писање Црњанског о епохалној промени која се приближава треба да раскрије не само шта та промена по својој основној војно-политичкој формацији представља, него оно још важније – шта тај преокрет у историји одузима, као потенцијал, животу, шта то нагло измиче људском ходу кроз време. „Рат и ратовања, у људима, наиме, прво убијају елан витал, радост живљења и могућност уживања, капацитете за задовољство, либидоносну енергију...” (Домазет 2004: 301) Канелони на тераси касине „Валадије“, ракови, ћуреће груди и црно вино у хотелу „Ambasciatori”, артичоке à la Giudea у Трастевереу, кафа у посластичарници „Розати” – неке су од фигури хране и пића које у књизи Црњанског посредују културну посебност Рима, откривају „ритуале” у којима се римско друштво успоставља и самоисказује, а јунак књиге Црњанског, странац у Риму, социјализује, али откривају и порозна места у структури тога друштва, симболичке сигнале његове разградње, тамне тонове историјско-политичког контекста што превраћају културу живота појединца, групе, града. Када говори „о бесконачној метафизици шпагета”, песник Чарлс Симић открива и њихову моћ да посредују и књижевну визију о судбини света: „Као из даљине присећам се како би ме љубазни, старији келнер запитао желим ли своје шпагете ал денте а ја бих помислио како ми предлаже да узмем сос по имену чувеног тосканског песника раја и пакла” (Домазет 2004: 299). У храни се, према томе, отискују распони способности једног времена за љубав и топлину, односно преко хране се успоставља и проверава „метафизичка веза непца са другим световима” (Домазет 2004: 295).

2.

Фигури хране у књизи *Код Хиџерборејаца* уведена је у приповедачки хоризонт на месту где се тај хоризонт обликује почетним поетичким, историјским, културолошким знаковима, што значи да и феномен хране суделује у искуству започињања, те како такав распростире своје смисаоне струне даље но што обично то опажамо. Уводном напоменом, Црњански је означио како лица о којима приповеда јесу живела у стварности, али их је „у овој књизи” фикционално трансформисао тако да су „сва њихова имена, карактери, дела, и речи” преведена у самобитне, аутентичне „литерарне креације”. Ова транзиција спроведена је по потреби писца за причом о прошлости, а Црњански је од оних приповедача који су поетич-

ки освестили онтолошку удаљеност историографског дискурса и истине прошле стварности. Показавши у *Другој књизи Сеоба* како истине прошлих догађаја управо нема тамо где се налази на обиље историјских докумената, Црњански и књигу *Код Хиперборејаца* отпочиње упозорењем да иако изворно припадајућа стварности, лица у књизи нису референти стварности, „него представљају иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости” (Црњански 2008: 5). Поетичко програмирање које је Црњански учинио пре почетка приповедног текста омогућава не само да са свешћу о имагинарној природи знака приступимо наратору, који је „у почетку прошлог рата”, као чиновник југословенског посланства али и као писац путописа о северним земљама, живео у Риму, наомак Ватикана, слушао о болести папе Пија XI, пратио вести о Мусолинију, мислио о Маринетију, гледао у кубе цркве Светог Петра и сећао се Микеланђела, него и да превладамо херменеутичко ограничење следствено коме бисмо предност увек дали ономе што у мрежи свог културног знања препознајемо као неизмењиво предодређење судбине књижевног јунака и књижевног света. Ако нервни систем сваког човека наликује географској карти, а боја нерава је као у корала, онда од труљења ножних живаца на смрт болестан папа као заступник трансценденције у иманентарној сазнања о томе како је бивствовати, налазити се у почетку рата од приповедача, који у свом искуству већ има суматраистичко осећање света, па, пошто и сам пати „од страшних болова у ноzi”, иде „истом, чувеном лекару, који и Папу лечи” (Црњански 2008: 8). Стога, пуновредни културни означитељи у књизи *Код Хиперборејаца* нису само евидентни цивилизацијски симболи (уметност, религија, политика), већ и, само наизглед мимогредне, фигурације, попут оних у којима се открива храна. Стога, мислити, и приповедачки и накнадно херменеутички, о томе како је живети и осећати искуство започињања једног рата није могуће без бележења утисака о карактеру основне динамике живота – о узимању хране. Што је важно као и мислити о дисању. Али није реч тек о биологистичкој херменеутици, већ о оној која изискује осећање темељних ритмова живота, раскривање трансценденталног обележја живота, па тада говорити о храни значи више него говорити о телу и о култури, јер значи говорити о призивању у сам живот и о односу света према тој призваности себе у постојање. Отуда гозба у књизи *Код Хиперборејаца* представља димензију у којој се осигурава римски и италијански идентитет, али свакако и димензију у којој се откривају светско-историјски услови за људску жељу о пуноћи живота, а напослетку и промене у начину на који је могуће живети.

Ако је у животу *главно*, како наратору препоручује папин лекар, на болест и смрт и не мислити, не бити меланхоличан, већ ослабљени организам треба консолидовањем душевних сила помагати, ићи у друштво, „али само тамо где су људи весели” (Црњански 2008: 9), онда принцип одбране живота као *најбоље* изискује да се човек удаљи од тајне сопствене болести. Ово удаљавање треба да значи и цензуру у говору другима,

и најближима, о болести, јер на месту пређутане болести – од које умире папа, а од које ће и главни јунак књиге умрети – лекар налази могућност веселости, односно моменат ужитка у самозаборављању. Јунак, дакле, не треба да се узнемирује будућношћу у којој ће се он и смрт срести тако што ће он постајати све спорији, а смрт ће га извесно пристизати,

„Него да одем на терасу касине ’Валадије’. Тамо су cannelloni изврсни. Ја му на то набусито одговарам, да ја код ’Валадијеа’ не идем да једем cannellone, него да посматрам са терасе ’Валадијеа’, кубе Микеланђелово на цркви Светог Петра.” (Црњански 2008: 9)

Канелони су, дакле, симболичка фигура у којој врхуни медицинска мисао о веселости оствареној упркос животу. Изврсност и угодност тестенине тако постаје формула заклањања истине о неугодности егзистенције, па обед, али не било какав, већ обед изван мишљења о себи, у веселом друштву, представља особен егзистенцијално-драматуршки потез, којим човек разиграва себе, очарава себе, а заправо се избезумљује. Јер је излаз из веселости само један: смрт. Одлука за канелоне одлука је за излазак из озбиљности, из интимитета породичне бриге за оболелог, у друштво које и само редуцира мисао о ономе што му се, будући да је и само у почетку рата, фатално приближава. Обед о којем говори чувени лекар заправо је обед изван живота, призивање не у бивствовање, него одмак од бола бивствовања, призивање у пир самозаборава.

Наспрам онога што тамо види папин лекар, јунак књиге *Код Хи-перборејаца* у касини „Валадије” не налази гастрономско усрећење, већ остварује особену уметничку перспективу. Оптика Црњанског одређена је двовредношћу цркве Светог Петра: један њен тон јесте сакралност по себи, други је естетички смисао. Ако је релација успостављена гледањем Микеланђеловог кубета опречна веселости канелона, онда би место обеда за Црњанског – јер јунак одбија да једе канелоне, не и да (поново) оде у касину „Валадије” – било место на коме се открива симболички кондензован идентитет Рима, култура Италије, место на коме се остварује и далекометна, естетска и онтолошка спознаја. Услед одбијања да се тражи веселост света, јунака Црњанског књига, већ на почетку, показује као самотног човека који, након лекарског прегледа иде, „снуждено, замишљено, у сластичару ’Бемингтон’ која се налази на Piazza di Spagna” (Црњански 2008: 9). Баш овај одлазак у посластичарницу потврђује да наратор као да жели да трансцендира стварност и савременост, па да зато на местима где се отвара гастрономски регистар доследно прелази у регистар естетичких фигура, асоцијација, значења. Када се енглеска посластичарница отвори пред нама, очито је да и храна у њој осипава естетичко усмерење приповедача. Престаје да буде важна посластичарница по себи, њен чувени чај – „зелен кад је кинески, а боје ћилибара кад је енглески” – већ је важно оно што се открива *преко њуша*. А преко пута, дакле и с оне стране препоручене безбрижности и заборављања, налазе се књижара и кућа „у којој је становао, и умро, енглески песник, Китс” (Црњански

2008: 10). Шта из тишине посластичарнице „Бемингтон” јунак Црњанског види на другој страни? Није, наиме, важна сама посластичарница, већ се она бира према ономе што је наспрам ње, као другост понуда које долазе у име здравља, лакоће живљења, суспензије мисли о смртности. Отуда Црњански бира да се нађе на том месту „само зато, што је било преко пута књижаре, где сам набављао новине из иностранства” (Црњански 2008: 10). Рефлексије о себи проширују се постепено у шири план језика о свету, о актуелним ритмовима који у њему исходују светским ратом. Треба, дакле, дознати о ономе што се поткрај тридесетих година 20. века збива у иностранству, у Југославији, али и другде у Европи и свету. Преко пута се налази и кућа песника који је у Рим дошао да оздрави, јер се са грудобољом јавила жеља да се дође у Италију, као у земљу сунца и живота. Очито је, међутим, да се мисао о Китсу јавља као књижевни одзив мисли о властитој смртности, јер Китсу је у Италији било горе „и ту је лежао, на самрти” (Црњански 2008: 10). Сусрет са Китсом заправо је сусрет са могућношћу измештања из стварности, али не ради постизања неке по живот необавезујуће лакоће и неосетљивости, него управо ради приближавања просторима литературе и уопште фикције, у којима се и смрт и живот, и време и интегрално постојање, могу осетити далекосежније, јер су само ту исказани као концентрати људског знања о постојању и несртају. Храна је функционална компонента малог наратива о Китсу, не само као културолошка ознака, већ и као стрелица поимања онтолошког стања човека који осећа блискост краја: „Толико је био омрзнуо талијанска јела, зготовљена на уљу, да је тањире, са ручком, бацао кроз прозор. Умро је жељан енглеског чаја и енглеског меда” (Црњански 2008: 10). Иако у Рим долази јер је „жељан Италије”, извесно је да та жеља почива на уверењу у моћ излечења, али очито је, након што се открије брзопристижућа смрт, да се испод имагинације о другој култури отвара дубокосежнија жеља – она која је одређена идентитетом матичне културе, она која је на просто жеља за одржањем сопства, за животом.

Храна у литератури одиста има карактер онтолошког сигнала, сигнала за жељу постојања, па је у судару са ограниченошћу живота, са владом смрти, она увек непоједена, несажвакана, као што жеља, односно глад, увек остаје незаситљива. Када Растко Петровић у збирци песама *Откровење* (1922) каже *сви су чанци празни*, он доиста и мисли да *сви су чанкови без дна*. Нашавши се у енглеској посластичарници у Риму, наратор Црњанског као да осећа тај бездан ствари, па наместо италијанских јела или енглеског чаја и меда, изјављује да је „волео тишину, која је код ’Бемингтона’, владала” (Црњански 2008: 10) Ова тишина омогућава приповедачу да препозна свој живот који се умањује наспрам бездана који се увећава, али и да открије тај бездан као нови, историјски ритам у животу света. Паралелизам индивидуалног и планетарног, егзистенцијалног и историјског очит је, јер се преко пута посластичарнице налазе „кућа у којој је становао, и умро, енглески песник, Китс” и књижара „где сам набављао новине из иностранства” (Црњански 2008: 10). Но, посластичар-

ници не само да су наспрамни кућа песника и књижара, него су јој, али као оно од чега се наратор уклања, наспрамне друге римске кафане, будући да је у њима – велика галама. А баш тамо где је галама налази се од лекара препоручено – друштво веселих људи. Откривши невеселу страну свог живота, јунак Црњанског наспрам бучне веселости одабира тишину, а из ње раскрива невеселу страну света, у коме ће ускоро започети Други светски рат. Није стога случајно што мисао о смрти опседа човека док прегледа стране новине, јер то јесте смрт његова, лична: „Значи, она ми већ иде, и већ ми је пришла с ногу. Нисам на њу ни мислио, пре.” (Црњански 2008: 10) Али баш када се укаже као главоболна мисао, спознајемо како је и сам наратор, јунак књиге Црњанског, не само субјект света књиге, него и фигура, живи троп који посредује светске ритмове. Јер смрт овога човека увлачи се „у артерије, у жилице на ногама, у нерве, у мозак и срце”, а њено освајање људског тела, њена борба са крвним ударима, њено напредовање на слици нервног система подобно је нестанку воље за храном и оним променама о којима извештавају „новине из иностранства” – открићу смрти на географској карти.

ИЗВОРИ

Црњански 2008: М. Црњански, *Код Хиперборејаца*, Београд: „Штампар Макарије”, Подгорица: Октоих.

ЛИТЕРАТУРА

- Дипон 2004: F. Dipon, „Od jajeta do jabuke rimska cena: opsednutost hranom u Rimu”, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 35-61.
- Домазет 2004: S. Domazet, „Književnost i hrana”, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 295-305.

FEAST: CRNJANSKI IN ROME

Summary

In this paper we present the traces of food in the book *Kod Hiperborejaca* (1966) by Miloš Crnjanski. We will try to understand these traces within two semantic horizons: within one horizon food figures indicate the nature of the Roman meal in the 20th century, within the other horizon these figures indicate a wider, cultural, political and historical plan (they are used to examine images of the last peaceful days in Rome, before the Second World War). Food and beverage figures in Crnjanski's book express the cultural identity and authenticity of Rome, revealing 'rituals' that constitute the Roman society, in which the protagonist of Crnjanski's book, a stranger in Rome, socializes. Additionally, pictures of food and drinks are detected, as well as instability in the social structure, symbolic signals of a crisis of society, the dark tones of the historical and political context, the turnover in the life of the individual, the community, the city, the world.

Key words: meal, food, Crnjanski, Rome, war

Saša G. MODERC¹
Università di Belgrado
Facoltà di Filologia
Dipartimento di lingua e letteratura italiana

Maurizio N. BARBI²
Università di Belgrado
Facoltà di Filologia
Dipartimento di lingua e letteratura italiana

LA TRADUZIONE ITALIANA DI *FAHRENHEIT* 451: ALCUNE CONSIDERAZIONI

Gli autori analizzano la traduzione italiana del romanzo *Fahrenheit 451* di Bradbury con l'obiettivo di studiare i motivi per cui la traduzione risulti lontana per lingua e stile dall'italiano contemporaneo. L'analisi induce a concludere che l'anacronismo del testo italiano è dovuto solo parzialmente alle scelte lessicali; maggiore è l'influsso della lingua della narrativa italiana dell'epoca, cui il traduttore si appoggia per tradurre *Fahrenheit 451*, producendo un doppio anacronismo. La lingua della traduzione risultava già antiquata rispetto all'inglese degli anni Cinquanta di Bradbury, il cui testo conserva anche oggi la propria attualità stilistica, e risulta anacronistica anche rispetto ai modelli della narrativa italiana odierna.

Parole chiave: lingua italiana, lingua inglese, pronome *ella*, troncamento, traduzione, anacronismo, lessico, modelli letterari

1. Considerazioni introduttive

Sulla dimensione letteraria e sociologica del romanzo più noto di Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, si è ampiamente scritto e discusso; ci limiteremo a riportare l'opinione di Smolla, secondo il quale “*Fahrenheit 451* still vexes our conscience and consciousness, just as other imaginative time markers do – George Orwell's novel *1984*, or Stanley Kubrick's film *2001: A Space Odyssey*, or the lyrics from Prince's 1982 funk classic *1999*” (Smolla 2009: 895). Non rientra nei nostri propositi soffermarci sui questi aspetti dell'opera, in cui l'autore, ricordiamo, traccia una critica della società a lui contemporanea, proponendone uno scenario di sviluppo la cui parte centrale è contrassegnata dal declino del libro, della cultura e dell'istruzione in genere. Assieme a queste finiscono per estinguersi anche le libertà personali, spingendo il genere umano in una condizione di inselvaticamento interiore, in totale contrasto con il progresso tecni-

1 smoderc@fil.bg.ac.rs

2 maurizio1973@yahoo.it

co raggiunto. Il contrasto tra la regressione dei valori umanistici da una parte e lo sviluppo tecnico-scientifico dall'altra in questo romanzo distopico si interpreta come previsione di quanto sarebbe avvenuto nella seconda metà del XX secolo, con l'espansione del ruolo di controllo operato dai mass media e con l'imporsi di criteri puramente economici nella sfera delle discipline umanistiche, con la conseguente svalutazione e marginalizzazione di queste ultime.

Dopo la prima versione in forma di racconto breve di *Fahrenheit 451*, pubblicata nel 1947 con il titolo *Bright Phoenix*, l'autore continuò a lavorare sull'idea e ne propose, successivamente, una versione ampliata: *The Fireman*, pubblicata nel 1951 sulla rivista americana di fantascienza *Science Fiction*. Infine, Bradbury strutturò la storia nella forma definitiva del romanzo che conosciamo. L'editore *Ballantine Books* lo pubblicò nel 1953 con il titolo attuale. La cronologia del testo di *Fahrenheit 451* e il suo graduale plasmarsi sono stati seguiti dalle traduzioni italiane. La prima fu pubblicata sulla rivista *Urania* con il titolo *Gli anni del rogo*. La traduzione della versione del 1951 comparve per la prima volta sulla rivista *Playboy*, a puntate, nel corso del 1953. Giorgio Monicelli curò la traduzione del testo inglese definitivo, che fu pubblicato nel 1956 da Mondadori con il titolo attuale, *Fahrenheit 451* (e anche, occasionalmente, *Gli anni della fenice*). L'interesse per il romanzo di Bradbury non è andato scemando; a distanza di sessant'anni dalla prima pubblicazione, nel 2016 la Mondadori ha ritenuto opportuno pubblicare una nuova traduzione, curata ora da Giuseppe Lippi. Il costante interesse del pubblico italiano per questa opera è dovuto sia al sempre attuale argomento della cultura e della sua posizione nella società contemporanea, sia al fatto che il romanzo viene consigliato agli studenti delle scuole medie secondarie. Sono reperibili, quindi, apposite edizioni scolastiche (sempre presso la Mondadori), con le quali si garantisce al romanzo di Bradbury una discreta continuità di diffusione e di presenza tra i lettori. Grazie a queste circostanze il testo è stato anche oggetto di ricerche linguistiche condotte dagli studenti, assistiti dai loro insegnanti³, restando tuttavia, come la maggior parte delle traduzioni da altre lingue, lontano dall'interesse degli storici della letteratura, i quali "parlano delle traduzioni solo quando non c'è modo di evitarle" (Even-Zohar, in Nergaard 1995: 225).

2. Il testo italiano di *Fahrenheit 451*

Non abbiamo avuto la possibilità di seguire nel dettaglio lo sviluppo del testo inglese né di comparare le traduzioni italiane. Anche questo lavoro, per quanto interessante, esula da quanto desideriamo trattare in questa sede, ovvero presentare alcune riflessioni sul testo italiano di *Fahrenheit 451* del 1956. Questo testo, infatti, suscita perplessità tra quei lettori che hanno avuto la pos-

3 Cfr. l'attività didattica svolta presso il Liceo Scientifico di Ostiglia, in cui sono stati coinvolti gli insegnanti di inglese e di italiano come coordinatori linguistici per il lavoro sui due testi (l'originale e la traduzione: cfr. <http://rivistatradurre.it/2014/11/fahrenheit-451-ritradotto-da-liceali/>).

sibilità di leggere anche l'originale inglese e di comparare i due testi. Per gli uni la traduzione di Monicelli

...è purtroppo molto datata, ma non è questo il difetto maggiore. Il pur bravo Giorgio Monicelli ha letteralmente compromesso la piena fruibilità del testo da parte dei lettori italiani, per via di errori marchiani frequentissimi, quasi ad ogni pagina. Non si tratta solo di refusi a iosa, di omissioni, di significati errati di singoli vocaboli, ma di fraintendimenti anche di interi sintagmi, del senso di passaggi chiave di molti dialoghi tra i personaggi principali. In alcuni casi si ha persino l'impressione di trovarsi di fronte a una "minuta" o traduzione provvisoria di lavoro, di cui l'autore ha imperdonabilmente dimenticato la revisione. In definitiva, il semplice confronto con il testo inglese è desolante.⁴

Per altri invece va criticata la traduzione più recente, quella di Lippi:

La nuova traduzione è francamente pessima, molto meglio l'edizione con la traduzione di Monicelli, questa nuova è troppo semplificata e banale.⁵

Questi due giudizi opposti ci ricordano il problema dell'invisibilità del traduttore⁶ e sembrano quasi un invito aperto a soffermarci sulla traduzione di Monicelli. Non ci occuperemo degli errori e delle imprecisioni nel testo tradotto; a chi traduce può capitare di sbagliare, per diversi motivi: distrazione, pressioni dell'editore. Meno spesso si sbaglia per mancanza di competenze. Chi traduce può anche mutare e adattare il testo della traduzione rispetto alla versione originale, tenendo in debita considerazione il fruitore del testo, il contesto culturale e ai modelli narrativi della lingua in cui traduce.

A parte gli errori e le imprecisioni (ma questi sono forse dovuti, in parte almeno, ad un'eventuale discrepanza tra l'edizione inglese a nostra disposizione e l'edizione tradotta in italiano), il testo di Monicelli presenta un problema linguistico di fondo. Esso si appoggia ai modelli letterari in uso negli anni Cinquanta. Questo punto può aiutarci a capire perché il testo italiano di *Fahrenheit 451* abbia una veste linguistica così distante da quella dell'originale. Infatti, la traduzione italiana era distante dallo stile dell'originale già all'atto della pubblicazione, sul piano sincronico. A livello microdiacronico il testo di Monicelli risulta distante anche dai modelli linguistici contemporanei, familiari al lettore odierno. Per contro, il testo inglese di Bradbury, a differenza della versione di Monicelli, conserva gran parte della sua attualità linguistica anche oggi, restando vicino all'inglese contemporaneo. Invece il testo italiano per molti suoi aspetti esteriori viene percepito come anacronistico (da qui, probabilmente, la necessità di una nuova traduzione, ad opera di Lippi). Quali sono, dunque, gli elementi linguistici che contribuiscono a questa specifica ricezione del testo italiano?

4 http://www.ciao.it/Iscritti__toplop_726560.

5 <https://www.amazon.it/Fahrenheit-451-Edizione-Flipback-Bradbury/product-reviews>.

6 "I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated." Norman Shapiro, citato in Venuti (1995: 1).

3. I modelli letterari e la traduzione: il pronome *ella*

Per tradurre *Fahrenheit 451* Giorgio Monicelli si era dovuto appoggiare ai modelli di prosa narrativa dominanti in Italia negli anni Cinquanta. Qui non ci riferiamo tanto al lessico (che in ogni lingua inevitabilmente cambia nel corso degli anni, seguendo e riflettendo i cambiamenti culturali, le innovazioni tecnologiche, le mode, proponendo parole nuove o riprendendo parole preesistenti ma attribuendo loro nuove sfumature di significato), quanto a tratti sintattici e stilistici che ci si aspetterebbe fossero più resistenti nel tempo, specialmente in un periodo relativamente breve come quello intercorrente tra i nostri giorni e la traduzione di Monicelli.

Uno dei tratti della traduzione di *Fahrenheit 451* che contribuiscono a farla recepire come anacronistica è innanzitutto l'uso dei pronomi personali allocutivi, ovvero la presenza di *ella*, "oggi raro, limitato alla prosa burocratica" (Serianni 1989: 264), a fianco di *lei*. In tutto il testo il pronome *ella* compare 43 volte contro le 49 occorrenze di *lei*: ma di queste ultime, 21 sono precedute da preposizioni, due dall'avverbio *come*. Questi sono usi imposti dalla sintassi, per cui queste 23 occorrenze di *lei* non sono in rapporto di concorrenza stilistica con il pronome *ella*. Questi due pronomi personali sono concentrati nella prima metà del romanzo, dove *ella* si alterna nell'uso con *lei* soggetto; nella seconda metà i due pronomi compaiono solo sporadicamente. I due pronomi sono sempre usati per indicare la terza persona singolare; la forma allocutiva è limitata a *voi* (v. più avanti). *Ella* è sempre in funzione di soggetto e in posizione preverbale, mentre *lei* soggetto compare anche in posizione postverbale. Il lettore odierno vede e interpreta il pronome *ella* come anacronismo testuale: la sua presenza può aiutare, grosso modo, ad individuare il periodo in cui è stata stesa un'opera letteraria, oppure l'uso di questo pronome può essere inteso come uno strumento stilistico per conferire un tono di solennità o gravità alla narrazione, o per conseguire un voluto effetto di anacronistico (come nel caso del romanzo *Il cardillo addolorato* della Ortese, impostato su modelli linguistici volutamente arcaici). Come pronome allocutivo oggi *ella* può indicare un particolare rapporto di deferenza nei confronti della persona cui ci si rivolge: è il caso di molti depliant pubblicitari distribuiti a potenziali clienti. Nella letteratura contemporanea *ella* è usato raramente⁷ ed è stilisticamente assai marcato (a differenza di quanto avveniva negli anni Cinquanta, quando ancora si pubblicavano opere in cui dominava proprio questa forma). L'inglese ha meno pronomi personali rispetto all'italiano (due, *he* e *she*, rispetto a *lui*, *egli*, *ella*, *lei*,

⁷ Il nostro giudizio è basato su dati empirici che qui non ci è parso urgente quantificare con precisione. Abbiamo ottenuto i dati grazie al programma DocFetcher, scaricabile da Internet, che consente di effettuare una ricerca linguistica su un numero praticamente illimitato di testi; abbiamo cercato *ella* in circa 1800 opere letterarie italiane in formato digitale a nostra disposizione e tra gli autori contemporanei abbiamo reperito pochi casi di uso di questo pronomi. Al contrario, tra gli autori degli anni Cinquanta o anteriori *ella* predomina sopra *lei* (per fare un esempio: Moravia nei *Racconti* usa *ella* 1042 volte, *lei* 484 volte in tutto, inclusi i *lei* preceduti da preposizione).

essa) e questi, nel testo originale, non possono produrre i due effetti presenti nella versione italiana: la marcata letterarietà del testo (laddove invece il testo inglese è austero, quotidiano, intenzionalmente banale) e il suo anacronismo (laddove questa impressione manca del tutto nel testo inglese). Illustreremo questo punto con i seguenti esempi (le percentuali tra parentesi dopo la traduzione italiana indicano la posizione approssimativa degli esempi nelle rispettive edizioni cartacee):

- | | | |
|-----|--|---|
| [1] | “Yes,” she whispered. She increased her pace. | “Oh, sì, certo” ella sussurrò, affrettando il passo. (3,6%) |
| [2] | “And if you look -” she nodded at the sky - “there’s a man in the moon”. | “E se guardate bene” ed ella indicò il cielo col mento, “c’è un volto umano sulla luna”. (4,3%) |
| [3] | she was like the eager watcher of a marionette show, | Ella era come l’appassionata spettatrice d’uno spettacolo di burattini, (5%) |

Il pronome *lei*, meno frequente nel testo di Monicelli, nei seguenti esempi coincide stilisticamente con gli usi contemporanei; tuttavia, si noti la posizione postverbale del pronome, sconsigliabile per *ella* e accettabile invece per *lei*. Si può parlare, quindi, di una coincidenza con l’uso contemporaneo dei pronomi personali condizionata da restrizioni sintattiche:

- | | | |
|-----|------------------------------------|--|
| [4] | “No, you don’t,” she said, in awe. | “Infatti, non lo perdete mai del tutto”, disse lei, come in preda a una specie di timore riverente. (2,1%) |
| [5] | She laughed at this. | Qui fu lei che si mise a ridere. (4,3%) |

Il pronome *lei* non compare mai come forma allocutiva; questa funzione è svolta esclusivamente da *voi*, che compare 43 volte nel testo ed è sempre usato in questa funzione (per un semplice motivo: i personaggi del romanzo non si rivolgono mai direttamente a un gruppo di persone). Quando non è usato il pronome *voi*, la funzione allocutiva viene svolta unicamente dalla seconda persona plurale del verbo, come negli esempi [6], [8], [9] e [10]:

- | | | |
|------|---|---|
| [6] | “Of course,” he said, “you’re a new neighbour, aren’t you?” | “Naturalmente, siete la nostra nuova vicina, non è vero?” (2,1%) |
| [7] | “And you must be” - | “E voi dovrete essere...” (2,1%) |
| [8] | What are you doing out so late wandering around? How old are you?” | Che cosa state facendo in giro così tardi la notte? Quanti anni avete?” (2,1%) |
| [9] | They walked on again in silence and finally she said, thoughtfully, “You know, I’m not afraid of you at all”. | Continuarono a camminare in silenzio e alla fine ella disse, come soprappensiero: “Sapete? non ho affatto paura di voi, io”. (2,9%) |
| [10] | He was surprised. “Why should you be?” | Egli ne fu stupito. “Perché dovrete aver paura di me?” (2,9%) |

L'autore della traduzione evita di usare il meno formale *tu* (il pronome *you*, sotto questo rispetto, è ambiguo e lascia al traduttore in lingue come l'italiano la libertà e l'onere di scegliere il pronome personale – *tu*, *voi* oppure *lei* allocutivo – che sul piano pragmatico rende il valore assunto caso per caso da *you*) anche quando il protagonista del romanzo, il trentenne Montag, si rivolge alla diciassettenne Clarissa (gli esempi 6-10 sono relativi al loro primo incontro). Il lettore odierno si aspetterebbe che i personaggi assumano toni meno formali, che Montag dia del *tu* alla ragazza e questa, assai più giovane, lo ricambi dandogli del *lei*, almeno nelle prime battute, per poi passare, eventualmente, a toni più diretti, conformemente alle consuetudini e alla oggi vigente informalità nella comunicazione, non ancora così radicata negli anni Cinquanta (almeno agli inizi di una relazione). Per il lettore odierno l'uso insistente del pronome allocutivo *voi* è un anacronismo (“Fino a pochi decenni fa... si usava anche il *voi* in riferimento a una sola persona”: Seriani [1989: 261]) o un uso regionale tipico dei dialetti meridionali, sfruttato anche oggi per la caratterizzazione di personaggi locali in certa prosa (cfr. il caso del *voi* nei romanzi di Camilleri, compresente con il pronome *lei*, sempre nella stessa funzione).

4. I modelli letterari e la traduzione: il troncamento dell'infinito

Un altro tratto linguistico che contribuisce al duplice anacronismo del testo di Monicelli (rispetto al testo inglese e rispetto alla narrativa italiana di oggi) è il troncamento dell'infinito, consueto nella prosa italiana contemporanea alla pubblicazione della prima versione italiana. Il troncamento dell'infinito rimane uno strumento legittimo della lingua italiana (per accelerare il ritmo della prosa laddove il troncamento non sia di rigore, come in varie espressioni e modi di dire⁸). Il troncamento oggi si pratica con minore assiduità e può conferire una nota di ricercatezza, di letterarietà, solennità o addirittura poeticità all'enunciato. Il seguente elenco comprende i verbi più frequenti tratti dalla traduzione di Monicelli; il primo numero tra parentesi indica le occorrenze della forma tronca, il secondo le forme integrali dell'infinito:

aprir (1 : 2)	far (24 : 63)	sentir (1 : 27)
aver (19 : 28)	finir (1 : 5)	tener (2 : 5)
batter (2 : 0)	metter (1 : 7)	uscir (1 : 5)
continuar (1 : 10)	poter (8 : 8)	veder (3 : 36)
correr (1 : 18)	prender (1 : 6)	voler (3 : 0)
dover (4 : 1)	saper (2 : 25)	

In totale, Monicelli tronca gli infiniti di 57 verbi. Mentre alcuni troncamenti sono abituali e consolidati anche nell'uso odierno (come nel caso di *po-*

8 Cfr. “a fin di bene”, “a ragion veduta”, “can che abbaia...” ecc. Ma una conferma della regressione del troncamento si può ravvisare in Fogliato-Testa, nell'osservazione, a proposito dell'elisione, che va “sempre più diffondendosi l'uso della forma piena *una*, ma anche di *bella*, *quella*, *questa*, davanti a vocale” (Fogliato-Testa 1996: 305). Trattandosi di fenomeni fonetici simili, quanto detto per l'elisione può valere anche per il troncamento.

tere: v. più avanti, i dati relativi a un romanzo contemporaneo, di Fabio Genovesi), altri possono conferire un ritmo più fluente all'enunciato (quando si richiedano fluidità e scorrevolezza: è il caso di *far* nelle strutture causative), altri ancora sembrano invece seguire un modello linguistico ormai non più praticato nell'italiano contemporaneo:

- [11] (...) ridurli in cenere e poi bruciar la cenere. (3,6%)
- [12] Se soltanto si fosse potuto sviar quella mente (...). (8,6%)
- [13] Montag rimase in attesa di guarir delle sue paure (...). (14,4%)
- [14] Perché imparare altra cosa che non sia premere bottoni, girar manopole, abbassar leve, applicar dadi e viti? (33,3%)
- [15] Pochi istanti dopo, erano tutti, su nel buio stantio, a calar colpi d'argentea accetta (...). (21%)

L'impressione di anacronismo del troncamento è particolarmente forte negli esempi [12] e [14], mentre esempi come [15] appaiono più conformi all'uso contemporaneo. Bisogna sottolineare che questo tratto del testo di Monicelli va studiato con cautela; infatti, non è possibile esprimere un giudizio netto come nel caso del pronome *ella*. Per fare un confronto, in un romanzo contemporaneo, "Chi manda le onde" di Fabio Genovesi (Mondadori 2015), sono troncati soltanto gli infiniti dei seguenti verbi, otto in tutto rispetto ai 57 di Monicelli:

andar (1 : 129)	lasciar (2 : 4)
aver (9 : 27)	poter (5 : 0)
dover (1 : 2)	sentir (1 : 38)
far (24 : 243)	voler (1 : 3)

Il troncamento interessa anche altre parti del discorso. Tra le forme non verbali, nel testo di Monicelli sono tronche le seguenti parole (ci limitiamo ai casi di troncamento dopo la liquida *r*):

amor (6 : 1)	dottor (1 : 0)	odor (4 : 19)
ancor (6 : 87)	fuor (2 : 30)	or (2 : 207)
bicchier (2 : 3)	maggior (6 : 2)	professor (3 : 6)
color (11 : 9)	miglior (2 : 5)	rumor (3 : 5)
cuor (3 : 14)	minor (1 : 0)	signor (10 : 14)

Per molte delle parole menzionate il troncamento è consueto anche nella lingua contemporanea e non produce lo stesso effetto stilistico del troncamento dell'infinito nel testo di Monicelli. L'effetto anacronistico del troncamento si avverte maggiormente, a nostro giudizio, solo nel sostantivo *rumor(e)*:

- [16a] Poi un rumor di passi (...). (42%)
- [16b] In distanza, un rumor di passi in corsa. (73,1%)
- [16c] Tese l'orecchio al rumor della macchina (...). (76%)
- [17] Quel color di cenere e di fuliggine nella persona, quel perenne odor di bruciaticcio delle pipe. (19,5%)
- [18] (...) poi, con ancor la mano tremante sul pomo della porta (...). (48,5%)

Il troncamento del sostantivo *colore* è consueto, quasi obbligatorio, nel caso di specificazioni cromatiche (p. es. “color sabbia”); nel seguente esempio è da notare anche la posizione dell’aggettivo “nero”, preposto al sostantivo per produrre un effetto descrittivo marcato e non il consueto effetto distintivo (con l’aggettivo in posizione postverbale) degli aggettivi indicanti colori:

[19] Appese il nero elmetto color coleottero (...). (0,7%)

Nel romanzo di Genovesi le parole tronche sono:

suor (1 : 8)	maggior (1 : 1)
signor (96)	fior (1 : 1)
amor (3 : 16)	ancor (2 : 258)
color (4 : 8)	bicchier (1 : 13)
professor (13 : 38)	mar (1 : 174)

5. I modelli letterari e la traduzione: il lessico

Un altro elemento che contribuisce all’impressione anacronistica del testo di Monicelli è l’uso di forme lessicali oggi meno frequenti o di carattere regionale, oppure appartenenti ad una espressione letteraria ricercata, in ogni caso raramente estesa al genere fantascientifico:

addentro (2)	lene (3)	ruinoso (2)
benzinoso (1)	pel (per il: 1)	tepidi (3)
bislacco (1)	raggricciare (1)	vespertino (1)
cantonata (10)	ruggiante (1)	volitare (1)
lagrimosi (1)		

Riportiamo alcuni esempi dell’uso di *benzinoso*, *cantonata*, *lene*, *murmure* e *rena*:

- | | |
|---|--|
| [20] (...) into the blast and cough and suction of the gaseous dragon roaring to life! | (...) giù verso il fondo di tenebre, nel rombo, ansimante e tossicchiante, del drago benzinoso che si destava alla vita! (66,6%) |
| [21] On the screen, a man turned a corner. | Si vedeva un uomo voltare una cantonata. (89,1%) |
| [22] It was like a faint drift of greenish luminescent smoke (...) | Come un alito, esalato contro la finestra, quasi il lene vagar di una fumea luminescente, verdastra (...)
(28,2%) |
| [23] (...) the electrical murmur of a hidden wasp snug (...) | (...) il murmure elettrico di una vespa nascosta (...) (5,7%) |
| [24] The sieve and the sand | Il crivello e la rena (42%) |

Come si vede dal confronto, il lessico del testo inglese non produce gli stessi effetti del testo italiano; l’inglese di *Fahrenheit 451* non differisce sostanzialmente dall’inglese della narrativa contemporanea, e se si dovessero trovare

delle divergenze tra l'inglese del romanzo e quello contemporaneo, queste sono di gran lunga meno vistose di quelle esistenti tra la traduzione italiana e i modelli linguistici della narrativa italiana di oggi.

In non pochi casi per una stessa parola inglese Monicelli ricorre ora a parole sentite oramai come anacronismi, ora a parole invece saldamente presenti nell'italiano contemporaneo. Non di rado queste vengono alternate arbitrariamente, senza arrestarsi a una scelta definitiva, mentre nel corrispondente testo inglese viene usata sempre una parola:

zufolare (1) : fischiare (2)	to whistle
lacrima (2) : lagrime (4)	tear(s)
mezzodi (3) : mezzogiorno (4)	noon
rena (4) : sabbia (5)	sand
suggere (3) : succhiare (3)	to suck; suction

Se tradurre in modo diverso un termine usato in contesti diversi può apparire plausibile (talvolta queste differenze sono dettate dal contesto), lo stesso non dovrebbe valere all'interno di uno stesso contesto. Nel seguente esempio gli equivalenti di *noon* rappresentano una variazione lessicale arbitraria, forse dettata da un impulso estetizzante personale del traduttore:

- | | |
|--|--|
| [23] Yes, thought Montag, that's the one I'll save for noon. For noon... | Sì, pensò Montag, ecco ciò che voglio metter da parte per mezzodi. Per mezzogiorno... (100%) |
|--|--|

In alcuni casi Bradbury fa riferimento a proprietà o prodotti non ancora conosciuti o largamente diffusi in Italia nel tempo della stesura della traduzione, per cui Monicelli ha dovuto ricorrere a termini ed espressioni per le quali si sono successivamente stabilizzate soluzioni alternative; lo stesso problema fu affrontato, quasi contemporaneamente, dal traduttore francese⁹. Anche questi elementi lessicali contribuiscono all'anacronismo del testo (però bisogna ammettere che il traduttore, in questi casi, non aveva un compito facile). Nei seguenti esempi l'equivalente contemporaneo è dato tra parentesi, dopo la proposta lessicale di Monicelli:

- | | |
|--|--|
| [24] The other machine was operated by an equally impersonal fellow in non-stainable reddish-brown overalls. | L'altra macchina era manovrata da un individuo altrettanto indifferente, con indosso una tuta color marrone, non macchiabile. ("antimacchia") (7,2%) |
| [25] "Well, after all, this is the age of the disposable tissue". | "Insomma, il fatto è che questa è l'epoca della carta igienica". ("rotolo da cucina") (9,4%) |

9 Come segnala Jacques Chambon nella Prefazione alla nuova traduzione francese (Éditions Denoël, 1995), "...tout un vocabulaire restait à inventer dans le domaine de la télévision (la grande majorité de la France, qui n'en était encore qu'à la radio, connaissait le "speaker", mais pas encore le "présentateur" ou "l'animateur"), des transports (la "coccinelle" restait à inventer pour que l'on puisse traduire correctement "beetle-car") et de la science-fiction en général." La prima traduzione francese è di Henri Robillot (Éditions Denoël, 1955).

- [28] (...) an hour of basketball or baseball or running (...) (...)
un'ora di pallacanestro, o di baseball o di podismo (...)
("jogging") (16,6%)

Per "idrovolante" Monicelli usa l'abbreviazione *idro*, desueta nell'italiano contemporaneo (come sono, del resto, obsoleti gli idrovolanti, sostituiti dai più versatili elicotteri) ma in ogni caso facilmente riconoscibile per il lettore di oggi (ma bisogna notare che nel testo inglese non è presente l'immagine dell'idrovolante bensì quella di un'automobile che si muove quasi rasentando la superficie della strada):

- [29] The beetle came skimming. L'auto giungeva scivolando come i pattini di un idro sull'acqua. (76%)

Un mezzo di trasporto che invece aveva cominciato a diffondersi ed essere largamente conosciuto in Italia, il "maggiolino" della Volkswagen, già popolare negli Stati Uniti, probabilmente non aveva ancora un nome in Italia e il traduttore non sembra averlo riconosciuto come automobile. Da qui deriva un adattamento alquanto fantasioso dell'originale inglese, culminante nell'introduzione di un elemento puramente "entomologico" nella traduzione:

- [30] The police went first and adhesive-taped the victim's mouth and bandaged him off into their glittering beetle cars (...)
La polizia arrivava in precedenza e tappata la bocca della vittima con nastro adesivo, la rinchiudevano poi in quelle loro automobili nere e lucenti come scarafaggi (...) (21%)

6. *Fireman*, la parole centrale di *Fahrenheit 451*

Sono i termini centrali di *Fahrenheit 451*, *fireman/firemen* e *firehouse* (rispettivamente *vigile/vigili del fuoco* e *caserma dei vigili del fuoco*), le figure degli addetti alla distruzione dei libri, a suscitare le maggiori perplessità. Per queste parole il traduttore propone diverse soluzioni: queste non sono anacronistiche in senso stretto, ma l'uso delle numerose varianti italiane appare immotivato, quasi frutto di ripensamenti e versioni di lavoro successivamente non riviste. Il termine centrale del romanzo andava preservato e riproposto con la stessa assidua ripetitività del testo inglese. Per il singolare *fireman* si contano 25 occorrenze; ad esse corrispondono i seguenti equivalenti (tra parentesi è indicato il numero di occorrenze delle singole varianti):

- | | |
|---------------------------|--|
| a) milite del fuoco (12) | f) uomo degli incendi, il pirofilo (1) |
| b) milite (2) | g) lavorare agli incendi (1) |
| c) milite incendiario (1) | h) essere nelle squadre d'incendio (1) |
| d) milizia del fuoco (2) | i) vigile del fuoco (1) |
| e) incendiario (4) | |

In due casi il sostantivo *fireman* è usato in funzione di aggettivo:

- [31] (...) if somehow the fireman structure itself could be burnt. (...) se (...) in un modo o nell'altro, l'intera organizzazione della milizia del fuoco potesse a sua volta essere bruciata. (51,4%)
- [32] "You reading up on fireman theory?" "Cosa volete fare, ora? leggerci un po' di teoria incendiaria?" (59,4%)

Dai seguenti esempi il lettore può farsi un'idea dell'impatto negativo prodotto dalla varietà degli equivalenti italiani, contrapposta all'uso martellante del termine inglese:

- [33] How long have you worked at being a fireman? Da quanto tempo lavorate agli incendi? (2,8%)
- [34] Sometimes I even forget you're a fireman. Talvolta si dimentica perfino che siete un incendiario. (13%)
- [35] That's why I think it's so strange you're a fireman (...) Ecco perché mi sembra tanto strano che siate nelle squadre d'incendio. (13%)
- [36] Fireman in Seattle (...) Un vigile del fuoco di Seattle (...) (18,1%)
- [37] Every fireman, sooner or later, hits this. Non c'è milite del fuoco che, prima o poi, non passi questa crisi. (31,8%)

Il plurale *firemen* ha 24 occorrenze; ad esse corrispondono:

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| a) vigili del fuoco (6) | f) uomini del fuoco (1) |
| b) militi del fuoco (5) | g) uomini (1) |
| c) incendiarii (3) | h) vigili del fuoco, pompieri (1) |
| d) militi (4) | i) milizie del fuoco (1) |
| e) addetti agli incendi (1) | j) milizia del fuoco (1) |

La parola *firehouse* compare 21 volte nel testo inglese; nella traduzione italiana si registrano le varianti:

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| a) sede degli incendiari (1) | c) caserma (7) |
| b) casa del fuoco (3) | d) caserma del fuoco (10) |

Nella nuova traduzione francese del 1995 per *fireman* si usa il termine *pompier*, che potrebbe essere felicemente ambiguo quanto la corrispondente parola inglese, *fireman*. Mentre il primo, *pompier*, poteva pompare non acqua ma cherosene (per alimentare il fuoco, contrariamente alle aspettative; questo doppio senso è meno intuitivo), il secondo, etimologicamente, sarebbe alla lettera "l'uomo del fuoco" (similmente alla proposta di Monicelli in un luogo), termine che produce un doppio senso più immediato rispetto a *pompier*. Infatti il termine inglese può designare tanto chi spegne il fuoco quanto – volendo; così ha voluto Bradbury – chi lo appicca. E l'intero romanzo è segnato dall'antitesi tra questi due significati di *fireman*, uno letterale e l'altro contestuale, tra l'attività dei vigili del fuoco nel mondo che conosciamo e l'attività repressiva dei

“vigili del fuoco” nel mondo distopico di Bradbury. L'italiano degli anni Cinquanta aveva in *vigili del fuoco* un termine già noto, introdotto nella legislazione a partire dal 1938, forse – seguendo i dettami della politica linguistica del fascismo – al fine di limitare l'uso di *pompieri*, parola di origine francese, quindi per un verso indesiderabile in quanto forestierismo, per l'altro malvista in quanto troppo “popolare” per poter ben figurare nella terminologia giuridica e burocratica dell'epoca. Le variazioni lessicali proposte da Monicelli da una parte attenuano la minacciosa e assillante presenza dei famigerati *firemen*; dall'altra offuscano il sentimento di fiducia ripetutamente tradita dalla semantica distorta di questo sostantivo. Infatti reputiamo che uno sia istintivamente portato a nutrire profonda fiducia nei confronti del corpo dei vigili del fuoco; la scelta di Bradbury di usare la stessa parola per indicare i persecutori dei lettori e dei libri appare per lo meno manipolativa. *Fireman*, parola che simboleggia la distorta realtà del romanzo e che ricorre in tutto il testo, avrebbe avuto in *vigili del fuoco* un equivalente efficace e ugualmente polisemico.

Il testo della traduzione italiana presenta altre imprecisioni, quali errori di interpretazione del testo inglese, variazioni nella punteggiatura, in molti casi diversa da quella dell'originale (con cambiamenti di ritmo ed alterazione di rilievo degli elementi del testo dislocati dal loro piano sintattico originale (una indipendente tradotta come subordinata – e viceversa – non ha lo stesso rilievo nel testo¹⁰ e, di conseguenza, nella percezione di chi legge). Resta da analizzare in altra sede la tendenza di Monicelli a rimodellare il testo di Bradbury in chiave estetizzante, introducendo varianti più vicine alla lingua letteraria e costruzioni più complesse, mentre nell'originale si ha un'espressione austera, ridotta, vicina allo scarno parlato quotidiano, limitato all'accumulo di frasi indipendenti prive di orpelli retorici di sorta. L'aridità di questa prosa vuole rendere simbolicamente, anche sul piano linguistico, la grettezza e la miseria spirituale di un mondo in cui è reato grave leggere o possedere libri. Il testo italiano sembra ignorare ostinatamente questo messaggio implicito della prosa di Bradbury, traendo in inganno il lettore-critico citato all'inizio, il quale giudica “troppo semplificata e banale” la nuova traduzione (di Lippi) rispetto alla prima (di Monicelli).

7. Conclusioni

Dopo queste osservazioni su alcuni tratti linguistici ed ortografici che danno al testo di Monicelli una dimensione anacronistica, quali conclusioni si possono trarre? Una conclusione è di carattere generale e concerne l'approccio odierno alla traduzione e le aspettative che si nutrono (e che si nutrivano già negli anni Cinquanta) nei confronti del traduttore: rendere con fedeltà in un'altra lingua il testo dell'opera letteraria, attenendosi allo stile e agli intenti lettera-

¹⁰ Ci riferiamo, nuovamente, ai cambiamenti arbitrari operati dal traduttore e non imposti dalle peculiarità sintattiche dell'italiano. Per il problema dell'interpunzione, per esempio, cfr. le due versioni italiane della “Cronaca di Travnik” di Andrić (Moderc 2014).

ri dell'opera da tradurre, pur conservando la piena libertà di intervenire, adattare, modificare il proprio testo rispetto all'originale in quei luoghi dove tali interventi si reputino necessari, evitando alterazioni arbitrarie, abbreviazioni o espansioni laddove tali interventi non risultino indispensabili per la piena fruizione del testo letterario tradotto. Sotto questo rispetto, il testo di Monicelli, come abbiamo cercato di mettere in evidenza, in molti punti non sembra rispondere a questi criteri e più che impoverimento da traduzione¹¹, il suo testo appare arricchito rispetto all'originale¹².

Da questa prima osservazione fuoriesce una seconda conclusione, che ci interessa più da vicino e che riguarda il problema del modello linguistico al quale appoggiarsi nella stesura di una traduzione. Il modello a disposizione di Monicelli negli anni Cinquanta aveva dettato gran parte delle scelte linguistiche e di stile adottate nella versione italiana: era una prosa basata sui modelli di Svevo, Pirandello, del Moravia dei *Racconti* o della Morante di *Menzogna e sortilegio* e di altri autori contemporanei a Monicelli. Questi non avevano (ancora) accolto la ventata di aria fresca del neorealismo (l'osservazione, ovviamente, non è riferibile a Pirandello e Svevo) e i successivi sviluppi linguistici negli anni Sessanta e dopo, quando i modelli narrativi si sono modernizzati, seguendo nel lessico, nelle strutture linguistiche e nei temi lo sviluppo della società italiana, l'emergere di motivi nuovi, necessitanti di un'espressione letteraria e di una prosa anch'esse nuove e al passo con i tempi e i costumi linguistici. Tra i nuovi motivi possiamo menzionare il nuovo contesto urbano e industriale, l'imporsi dell'individualità, del laicismo, della sessualità e il parallelo declino degli ideali di patria, di nazione, di storia. Quindi, l'aprirsi al quotidiano, al personale, all'individuale; il maggiore spazio dato agli elementi dialettali e locali cui la narrativa precedente dava meno respiro, preferendo un modello di lingua più formale e più vicina a ideali estetici superiori (la letteratura era, ancora, "arte" e non ancora "prodotto", "articolo di [largo] consumo"), posta sopra le particolarità linguistiche locali, accorta e parsimoniosa nel ricorrere a queste ultime. Ed è proprio questo modello di lingua, purificata ed estetizzante, la peculiarità principale della traduzione di Monicelli, peculiarità che per i gusti e le aspettative di oggi lo rende anacronistico, producendo un effetto di distanza temporale, culturale ed estetica tra il lettore e l'epoca di pubblicazione. Si toglie, per effetto della lingua di Monicelli, molto della attualità dell'opera, con il rischio che la stessa impressione di anacronismo linguistico venga estesa al messaggio intero dell'opera, intaccandone gradualmente la popolarità e la diffusione, proprio in un'epoca di apparente declino della cultura, quando l'allarme dato da

11 Cfr. AA.VV., *Thinking Italian Translation*, p. 20, dove viene definito il concetto di "translation loss" (... the inevitable loss of textually and culturally relevant features).

12 Per il concetto di arricchimento del testo della traduzione v. Eco (2010, paragrafo 5.4): "Ci sono delle traduzioni che arricchiscono splendidamente la lingua di destinazione e che, in casi che molti ritengono fortunati, riescono a dire di più (ovvero, sono più ricche di suggestioni) degli originali." e, poco più avanti: "Una traduzione che arriva a "dire di più" potrà essere un'opera eccellente in se stessa, ma non è una buona traduzione."

Fahrenheit 451 diventa ancor più urgente. Ma questo anacronismo linguistico è stato instaurato subito anche nei confronti del testo originale di *Fahrenheit 451*, che in inglese rimane linguisticamente attuale anche al giorno d'oggi, con la sua lingua volutamente arida e scarna, alla quale si contrappone l'espressione ricercata e letteraria di Monicelli. La distorsione dell'atmosfera originale del romanzo è stata operata già sul nascere, producendo un singolare caso di rimaneggiamento letterario che probabilmente non è l'unico ma che può fungere da spunto per individuare altri testi di narrativa tradotta che abbiano subito simili interventi e distorsioni.

FONTI

Ray Bradbury (1953). *Fahrenheit 451*. Ballantine Books.

Ray Bradbury (1956). *Fahrenheit 451*. Traduzione di Giorgio Monicelli. Mondadori.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 2000: AA.VV., *Thinking Italian Translation. A Course in Translation Method: Italian to English*, London and New York: Routledge.

Eco 2010: U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani.

Fogliato-Testa 1996: Fogliato-Testa, *Italiano: l'uso e la grammatica*, Loescher editore.

Hlebec 2009: B. Hlebec, *Opšta načela prevođenja*, Beograd: Beogradska knjiga.

Moderc 2014: S. Moderc, *I testi letterari paralleli e la valutazione della traduzione: il caso dell'interpunzione*, Nasleđe. Časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu. Godina XI, broj 29, Kragujevac 2014, 203-215.

Moderc 2015: S. Moderc, *Su un modo di tradurre l'avverbio serbo "inače" in italiano: il caso dell'equivalente "altrimenti"*, Università di Belgrado. Italica Belgradensia 2015/1, 61-79.

Nergaard 1995: S. Nergaard (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani.

Rajić 1981: Lj. Rajić (prir.), *Teorija i poetika prevođenja*, Beograd: Prosveta.

Serianni 1989: L. Serianni, Con la collaborazione di Alberto Castelveccchi, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino: Utet.

Sibinović 1979: M. Sibinović, *Original i prevod. Uvod u istoriju i teoriju prevođenja*, Beograd: Privredna štampa.

Smolla Rodney 2009: A. Smolla Rodney, *The Life of the Mind and a Life of Meaning: Reflections on Fahrenheit 451*, Michigan Law Review 107/6, 895. <http://repository.law.umich.edu/mlr/vol107/iss6/2>.

Venuti 1995: L. Venuti, *The Translator's invisibility. A History of Translation*, London and New York: Routledge.

Weissbort & Eysteinnsson 2006: D. Weissbort and A. Eysteinnsson (eds.), *Translation - Theory and Practice: a Historical Reader*, Oxford: Oxford University Press.

ON THE ITALIAN TRANSLATION OF *FAHRENHEIT 451*: SOME OBSERVATIONS

Summary

In this paper we analyze some linguistic aspects of Monicelli's translation of Bradbury's science-fiction novel *Fahrenheit 451*. The text of the Italian translation is characterized by features that produce an impression of linguistic anachronicity in today's readers: this effect is a consequence of Monicelli's specific lexical and orthographic choices that were common in Italian literary language models in the Fifties, when the translation was completed and which provided the linguistic basis for his Italian version of this novel. Nowadays in Italy such choices are not seen any longer as part of contemporary literary language models. We refer in the first place to the usage of personal pronouns *ella* and *voi* (substituted by *lei* in contemporary Italian) and the widespread application of *troncamento*, today seen as anachronistic in many cases. But the anachronicity of the Italian translation is not only a matter of an internal microdiachronicity limited only to lexical or syntactic features of Italian language. While English language didn't undergo the stylistic changes and development that affected Italian prose in the last fifty years (so that the original text of *Fahrenheit 451* is still read and perceived as a linguistically more or less contemporary prose), the translation was written according to a traditional model of literary Italian prose which insisted on formal esthetics and expressivity, in contrast with Bradbury's intentionally poor, arid language and spare style (reflecting on a linguistic plan the desolation of a world deprived of books and literacy). As a consequence, the Italian translation of Bradbury's text was already linguistically anachronistic in comparison with the original English text on a synchronic plan, as soon as it was published in Italy. Many Italian readers have been induced for nearly fifty years to consider Monicelli's text as an exemplar translation and many of them rejected Lippi's new translation (2016), far more accurate and precise both in language as in style, as too simplified and poor. As a conclusion, authors stress the importance of applying an adequate linguistic model in translating from one language to another, in order to preserve the atmosphere and style of the original text.

Key words: Italian, English, pronoun *ella*, *troncamento* (removal of final unstressed vowels), translation, anachronism, literal models

Saša G. Moderc
Maurizio N. Barbi

Marija S. KOPRIVICA LELIĆANIN¹
 SAE Institute Belgrade
 SAE Institute Milano

I MEZZI NARRATIVI DELLA WEBFICTION 140 SECONDI

Il tema del presente lavoro è la webserie *140 secondi*, la prima webfiction originale firmata RAI. L'analisi testuale di stampo strutturalista mette in evidenza i vari elementi di questa forma ibrida. L'umorismo e la velocità nella narrazione e nei dialoghi si realizzano soprattutto con la frammentazione, l'intertestualità e tramite altri elementi postmoderni. La trama appropriata per una serie televisiva e, raccontata nel lasso di tempo del video musicale, prova che la convergenza si sviluppa non solo sul piano tecnologico, ma anche sul piano dei contenuti, come in questo caso tra la rete sociale Twitter e una sitcom.

Parole chiave: webfiction, discorso narrativo, Greimas, Labov, analisi sintagmatica, analisi paradigmatica

1. Introduzione

Negli ultimi decenni la cultura di massa si sposta sempre di più nel terreno della cultura digitale. Da anni ormai Internet è diventato medium principale di tutte le industrie culturali, una piattaforma complessa per piazzare e consumare vari contenuti e bisogni. In un contesto del genere nascono dei nuovi messaggi, commenti, post sulle reti sociali, nonché delle nuove fiction raccontate con i loro mezzi narrativi.

Loggetto del presente lavoro è l'analisi testuale della webfiction italiana chiamata *140 secondi*. Il termine webfiction si riferisce a qualsiasi fiction cinematografica o televisiva realizzata in forma digitale per la diffusione su Internet (Garzanti 2016). Il nome della webfiction analizzata, *140 secondi*, non solo definisce la sua durata, ma la associa al numero di caratteri di un tweet sulla rete sociale Twitter. Questa intramedialità, cioè la sovrapposizione degli elementi della comunicazione mediata dal computer è sembrata meritevole di essere approfondita.

La serie comprende 15 episodi, di appunto 140 secondi ciascuno e presenta le vicende quotidiane del giovane Jacopo Alighieri: il suo rapporto con il capo, gli amici, la famiglia e le ragazze. In maniera umoristica si sottolineano le questioni attuali: la crisi finanziaria, il matrimonio tra gay, la crisi della mezza età, ecc.

¹ m.lelicanin@sae.edu

Ci siamo chiesti soprattutto come mai è possibile raccontare delle trame appropriate per una serie televisiva nel lasso di tempo del video musicale (domanda relativa al COSA). In più, ci siamo chiesti se sarebbe stato possibile utilizzare i mezzi puramente linguistici per rispondere alla prima domanda (domanda relativa al COME).

Quindi, il nostro studio rappresenta un piccolo tentativo di applicare gli strumenti linguistici e semiotici all'analisi dei testi audio-visivi, come lo è la web fiction. Le risposte a tutte e due le domande saranno analizzate soprattutto dal punto di vista degli studi culturali, narratologici e semiotici, addotando l'approccio di stampo strutturalista e il metodo basato sull'analisi testuale (Berger 2014; Pozzato 2004). Si esaminerà l'applicazione dello schema narrativo di Labov e Waletzky (1967) e del quadro semiotico di Greimas (1966, 1976 in Pozzato 2004 e in Volli 2008).

Perciò il nostro studio avrà due obiettivi:

Obiettivo 1, linguistico-narratologico-semiotico: scoprire quali mezzi strutturali contribuiscono alla narrazione serrata e compendiosa, cioè quali mezzi di un messaggio audio-visivo lo fanno avvicinare ad altri mezzi comunicativi come in questo caso ad un tweet della rete sociale.

Obiettivo 2, metodologico: verificare l'applicazione di uno schema proveniente dallo studio del genere narrativo-orale nel testo audio-visivo, nonché esaminare la grammatica narrativa di un testo della cultura popolare.

Nella prima parte del presente lavoro cercheremo di definire la cornice teorico-metodologica di ricerca: presenteremo i capisaldi degli studi culturali e quelli narratologici e definiremo i metodi principali che uniscono le due discipline. Nella parte principale della ricerca analizzeremo la webfiction *140 secondi* come un testo della cultura di massa.

2. Cornice teorico – metodologica

2.1. Studi culturali e studi narratologici

Gli studi culturali nascono in Gran Bretagna come risposta alla Scuola di Francoforte da un lato e al leavisismo dall'altro. Gli esponenti della Scuola di Francoforte ritenevano che la cultura di massa fosse un mezzo di manipolazione, mentre Arnold e Leavis la consideravano causa dell'anarchia e addirittura radice di tutti i mali. Piuttosto che chiedersi se la popolarità venga dettata dall'alto o nasca nei ceti sociali inferiori, gli esponenti della Scuola di Birmingham (Williams, Hoggart, Hall, ecc.) esaminano le caratteristiche della cultura comune, semplice e quotidiana. Si concentrano su tutte le forme che possano creare un significato, abbracciando così i piaceri della gente comune e aprendo un nuovo capitolo nello studio della cultura. Gli studi culturali si appoggiano soprattutto ai procedimenti sviluppati all'interno degli studi letterari intrecciandosi con l'antropologia, la sociologia, la psicoanalisi, la linguistica (soprattutto lo strutturalismo e il poststrutturalismo, l'analisi del discorso e la semio-

tica), gli studi di genere, gli studi mediatici, le scienze della comunicazione e l'intero pensiero postmoderno (Turner 2003; Đorđević 2009).

Nonostante l'eredità di Gramsci e la sua rilevanza nella discussione sul ruolo sociale della cultura (il suo concetto dell'egemonia culturale) e quella di Eco soprattutto al piano di semiotica (interpretativa), in Italia gli studi sulla cultura di massa non sono così frequenti quanto nel mondo anglosassone.

Negli studi culturali il ruolo della linguistica è incontestabile. Qualsiasi prodotto della cultura popolare viene persino chiamato "testo" accennando così i principi linguistici che si possono applicare aldilà del testo prevalentemente scritto. Con il concetto di "testo" s'intende sia un testo scritto che un testo visivo, televisivo (Pozzato 2004: 15). Negli studi culturali, in generale, il testo si riferisce a tutto ciò la cui funzione principale è quella di determinare, produrre o essere un'occasione per la produzione di un significato. Quindi, con il termine "testo", possiamo coprire una vasta gamma di prassi sociali e di prassi significanti: dalle vacanze estive alle feste natalizie, dalla soap opera alla musica pop, dai gialli ai fumetti, presi come esempi della cultura di massa (Storey 2012: 2).

La stessa svolta linguistica dell'inizio del secolo scorso ha messo la lingua al centro di tutti gli studi trasferendo i principi linguistici anche in altri ambiti, come sono appunto gli studi culturali. La dominazione epistemologica della lingua si realizza in modi diversi: narratologia, semiotica, analisi del discorso.

La narratologia moderna nasce pure all'inizio del secolo scorso all'interno del formalismo russo, anche se gli esordi si possono riscontrare anche nella scuola finlandese della fine dell'Ottocento. Vladimir Propp nel suo libro *Morfologia della fiaba* rivela gli elementi universali presenti nella fiaba russa di magia, cioè 31 (trentuno) azioni e 7 sfere di azione (personaggi) (Propp 1966).

Come reazione al lavoro prevalentemente morfologico-sintattico di Propp, gli studiosi del circolo francese (soprattutto Lévi Strauss e Barthes, ma anche Genette, Greimas, il teorico del film Metz) hanno svolto delle analisi paradigmatiche appoggiandosi alle dinamiche più profonde dello stesso testo piuttosto che alle sequenze sintagmatiche. Sulla scia delle analisi dei miti e delle opposizioni binarie di Lévi Strauss, Greimas crea il modello attanziale e il quadrato semiotico, come infrastruttura semiotica di tutti i sistemi pregni di significato (*signifying systems*) e che diventa poi uno strumento usato anche in vari altri ambiti, aldilà degli studi letterari.

Dagli anni ottanta del secolo scorso in poi, gli approcci narratologici si estendono anche sui discorsi narrativi visivi (Chatman 1978 in Huhn 2009: 339). Dagli anni novanta fino ad ora la "nuova" narratologia o la narratologia postclassica si sposta verso le funzioni cognitive dei discorsi narrativi, contestuali (il focus è sul contenuto piuttosto che sulla struttura). In più si sviluppano gli approcci transgenerici (transgeneric approach) e quelli intermediali (narrazione in vari media) (Huhn 2009: 338-341). Si cerca quindi di esplorare l'applicazione dei concetti narratologici nello studio dei generi e dei media nuovi.

Lo stesso verrà fatto nel presente studio applicando gli strumenti linguistici e semiotici all'analisi di una web fiction.

2.2. Metodo

Per spiegare il metodo e il procedimento applicato nella nostra analisi bisogna fare ancora un passo indietro. Nell'analisi della cultura popolare sono dominanti tre approcci/metodi:

1. Approccio basato sull'autore (author-focused approach)
2. Approccio basato sul testo (text-based approach)
3. Approccio etnografico (an ethnographic approach/audience reception) (Lynch 2005: 112-183)

In mezzo al triangolo è possibile collocare varie teorie critiche (la teoria del genere, la psicoanalisi, il criticismo ideologico (Marxismo, postcolonialismo, femminismo, razzismo), (Lynch 2005: 112-183), ma anche il postmodernismo (Storey 2012). Come se guardando attraverso diverse lenti di un occhiale si potessero analizzare l'autore, il testo e/o il pubblico cambiando di volta in volta teorie critiche e culturali.

Questi approcci ci aiutano a scoprire come il linguaggio orale, scritto, visivo, uditivo, musicale, ecc. costruiscano un significato in qualsiasi testo della cultura di massa; sia se siamo interessati a scoprire il filo narrativo di una sitcom, sia se vogliamo capire l'uso dei linguaggi e delle immagini culturali in un sito Internet (Lynch 2005: 135).

Nella nostra analisi abbiamo scelto il metodo basato sul testo usando gli strumenti della narratologia e dello strutturalismo francese.

Perché? Perché "Per la cultura vale ciò che vale per la lingua. Ciò per due ragioni. La prima è che, essendo il linguaggio parte costitutiva della cultura, la condizione della sua coerenza con essa è data dal rispetto degli stessi meccanismi. La seconda è molto più semplice: la cultura è essa stessa anche linguaggio. Essa funziona come linguaggio." (Buttita 1979: 44)

"Il linguaggio appare anche come condizione della cultura nella misura in cui quest'ultima è dotata di un'architettura simile a quella del linguaggio" (Lévi-Strauss 1966 in Buttita 1979: 44)

Per l'analisi sintagmatica e strutturale sarà usato lo schema dell'analisi degli narrativi orali di Labov e Waletzky (1967) e per l'analisi profonda paradigmatica gli elementi della grammatica narrativa di Greimas, come il quadrato semiotico e lo schema narrativo di Greimas (1966, 1976 in Pozzato 2004 e in Volli 2008). L'analisi del discorso si limiterà al PAROLE della webfiction. Noteremo alcuni esempi della lingua contemporanea e del turpiloquio.

3. Labov e Waletzky – analisi sintagmatica

Il discorso narrativo rappresenta un modo di ricapitolare le esperienze del passato (Labov and Waletzky 1967) e anche ogni sequela di enunciati uniti da un legame temporale (temporal juncture, Labov e Waletzky 1967: 28). Nella narratologia di stampo strutturalista il discorso narrativo comprende tutti gli elementi con cui si racconta una storia, quindi il come della narrazione.

Labov e Waletzky (1967) e poi Labov (1972) dopo aver analizzato un corpus di cca 600 interviste propongono la seguente struttura del discorso narrativo orale:

1. **Abstract:** di che cosa si tratta nel testo? Se è presente, l'abstract funziona come segnale per preparare i lettori per il testo che segue. Per esempio, tutte le fiabe iniziano con "C'era una volta"
2. **Orientamento (Orientation):** chi, quando, cosa, dove? Questa fase fornisce ai lettori delle informazioni preliminari sui protagonisti della storia (chi), l'ambiente e il luogo (dove) e il tempo (quando), nonché le azioni prima della rottura dell'equilibrio. E' tipico l'uso delle azioni abituali in questa fase.
3. **Complicazione (Complicating action):** e cos'è successo poi? In questa fase si introduce un problema che poi diventerà più serio. I marcatori temporali (e poi... e allora...) vengono sostituiti dai marcatori come..... *ma, all'improvviso*
4. **Valutazione:** E allora? E quindi? Crea la suspense e sottolinea lo spazio tra la complicazione e il risultato. In realtà si tratta del cambiamento dal piano ideazionale a quello interpersonale attraverso:
 1. Le espressioni dell'atteggiamento o dell'opinione, denotando gli eventi come straordinari o inusuali
 2. Le espressioni di incredulità
 3. Le comparazioni tra le sequenze usuali o inusuali
 4. Le predizioni sulle azioni successive per risolvere la crisi o sulla conclusione degli eventi (Eggins 2004)
5. **Risultato (resolution):** cos'è successo alla fine? Spiega come il protagonista è riuscito a risolvere la crisi e come si è ristabilito l'equilibrio.
6. **Coda:** segnala il ritorno al tema dell'abstract. Nei discorsi narrativi orali la Coda segnala agli ascoltatori la fine della storia. Nei discorsi narrativi scritti la Coda crea un senso di completamento dando l'idea di un ritorno circolare al punto di partenza del discorso narrativo.

4. Quadrato semiotico di Greimas – analisi paradigmatica

Per scoprire i più profondi meccanismi semantici Greimas introduce il quadrato semiotico elaborato sulle opposizioni binarie di Lévi Strauss. Dalla linguistica, più precisamente dalla fonologia, Greimas, invece presta l'idea di due tipi diversi di relazioni binarie:

- a) La relazione privativa: assenza o presenza di un tratto distintivo
- b) La relazione qualitativa: presenza di uno stesso tratto in due differenti modi

S1 e S2 sono gli elementi contrari della categoria semiotica presa in considerazione. La decisione di contrarietà non è naturale, ma è stabilita in maniera arbitraria. Quindi, i contrari sono tali per una decisione dettata dalle scelte culturali, ma anche dall'autore dello stesso testo o da chi lo analizza (Volli 2008:

54). In ogni caso i due termini devono appartenere allo stesso piano semiotico (non si possono paragonare un significante e un significato) e non possono contenere elementi comuni, cioè devono essere disgiunti (Volli 2008: 55).

S1 e non S1 come S2 e non S2 sono contraddittori e non S1 e non S2 sono detti subcontrari (Volli 2008: 56).

Portiamo sotto un esempio per illustrare il concetto del quadrato semiotico.



Figura 1: Quadrato semiotico di Greimas (in Volli 2008: 58)

Quindi, come ce lo chiarisce Volli (2008: 58) “Vero viene definito come ciò che è quello che sembra, segreto quel che non sembra ciò che è, menzognero è detto chi non è ciò che sembra, falso chi non sembra e non è; falsità e verità sono contraddittori, segreto e menzogna contrari”.

5. Risultati e discussione

5.1. Analisi sintagmatica

Negli episodi (totale 15) della webfiction *140 secondi* è possibile individuare gli elementi dello schema di Labov. Lo dimostriamo nell’analisi qualitativa dell’episodio *Affitto di casa*.

Nell’episodio in questione vediamo che il maggiore spazio viene dedicato al segmento della complicazione.

	Abstract	Orientamento	Complicazione	Valutazione	Risultato	Coda
Affitto di casa	00:00-00:12	00:13-00:20	00:21-1:27; (C2)1.28-1.40	1.41-2.00	2.03-2.11	02:12-02:20
Percentuale	9.35%	5.76%	57.55%	14.39%	6.47%	6.47%

Tabella 1: Lo schema di Labov nella webfiction *140 secondi*

5.1.1. Abstract

L'abstract di ogni episodio inizia con la grafica dei titoli di testa *In 140 secondi*. La scena è in bianco e nero: Jacopo è solo e scrive un post/tweet sul cellulare. Rappresenta il punto iniziale, il punto di riflessione sulla vita e segnala l'inizio della forma video del suo tweet.

Nell'episodio analizzato segue una breve presentazione di Jacopo per gli spettatori che non lo hanno conosciuto nell'episodio precedente: "Quindi, mi chiamo Jacopo Alighieri, sono dipendente, ho un lavoro e anche se non guadagno molto, sono felice, molto felice". In sottofondo cambiano le scene di Jacopo al lavoro (viste nel primo episodio) e le scene di Jacopo che piange sul divano, il che in contrasto con ciò che dice, crea un effetto comico.

5.1.2. Orientamento

Dal divano Jacopo si sposta al tavolo e lo vediamo accanto al computer. "Siccome la mia vita faceva cagare, cercavo un lavoro migliore su Internet. Poi suonano alla porta. Spero che sia la vicina e invece no, è la padrona di casa (00:13 - 00:19sec)."

Praticamente in 6 secondi Jacopo riesce a pronunciare cca 30 parole. La fase dell'orientamento viene rotta dal marcatore di contrasto (invece).

5.1.3. Complicazione

La fase della complicazione è la fase più lunga nel discorso narrativo analizzato. In realtà consiste di una catena di piccoli segmenti Complicazione e Valutazione, cioè delle seguenti sottofasi:

1. La padrona chiede i soldi (Complicazione 1) in cui troviamo le seguenti piccole valutazioni:
 - a. "Era chiaro che ero fottuto" (la battuta introdotta marcatore di atteggiamento)
 - b. "Ma la serranda da sistemare diceva di no, il cesso da aggiustare diceva di no, il lavandino rotto diceva di no, il frigo vuoto diceva di no" (marcatore di contrasto)

[...]
2. Jacopo cerca i soldi (Complicazione 2) che finisce con la Valutazione 2 "Ecco dov'era finito (il numero dell'attivista)" (marcatore di conclusione), seguito dal nuovo piccolo Orientamento:

Il 37% degli italiani chiede un aiuto economico al padre, ma io volevo essere diverso, lo chiedo alla mamma.

Jacopo va dalla mamma (Complicazione 3) dove inizia il match di pugilato che finisce con il Risultato “Io prendo i soldi e lei si mette a piangere” e il suono del timer da cucina a forma di mela che segna la fine dell’incontro di pugilato con la mamma.

Quando appena pensa di aver risolto la situazione apre la porta (il nuovo piccolo Orientamento) e non vede la padrona di casa, ma sua figlia, “una figa pazzesca” perché “la mamma si è slogata la caviglia” e da quel momento comincia (la nuova Complicazione)

Quindi c’è una piccola concatenazione perché in tutte e due le sottofasi ci sono delle frasi di valutazione che rompono la complicazione o la indirizzano in una nuova direzione.

5.1.4. Valutazione

E inizia la valutazione come predizione:

E in quel momento avrei voluto usare i soldi dell’affitto per fare un giro al luna-park, portarla al ristorante, invitarla per un aperitivo, andare a Parigi, offrirle i suoi fiori preferiti e dirle che è stupenda e quindi tornare a casa insieme a bordo di una mongolfiera...

Accompagnato da una colonna sonora di musica francese, suoni di fisarmonica e immagini di Parigi, tutto disegnato, da cartolina, si connota un sogno romantico, un amore alla francese

Contrastata però dalla valutazione finale:

Ma era un sogno di merda..

5.1.5. Risultato

Così mi sono limitato a darle i soldi dell’affitto

Grazie

Poi lei è andata via. Mentre io ho capito che per avere di più, dovevo trovare un lavoro migliore. Ma tutto sommato oggi ho pagato l’affitto.

Titoli di coda

5.1.6. Coda

La scena di Jacopo accanto al computer che “cerca lavoro” questa volta a casa dei genitori e in un altro contesto, quindi un ritorno alla situazione iniziale e il forte segnale che il discorso è esaurito.

5.2. Analisi paradigmatica

L’intreccio di ogni episodio si sviluppa su forti opposizioni binarie. Intorno a esse ruota la trama di ciascun episodio.

Eccone l’elenco:

Episodio 1, *Lavoro di merda*: Jacopo, precario / Capo

- Episodio 2 *Affitto di casa*: Jacopo, subinquillino / Padrona di casa
 Episodio 3 *Matrimonio gay*: Jacopo straight / Amico gay
 Episodio 4 *Precario*: Jacopo, figlio / Padre
 Episodio 5 *Riunione di lavoro*: Jacopo dipendente / Altri dipendenti
 Episodio 6 *La dieta*: Jacopo, dieta / Nonna, la cucina della nonna
 Episodio 7 *Festa in maschera*: Jacopo, mascherato / Adele, senza maschera
 Episodio 8, *La mia ex*: Jacopo, ora / La ex, Jacopo di allora
 Episodio 9 *C'è la crisi*: Jacopo, occupato / Jacopo, disoccupato in cerca di lavoro
 Episodio 10 *Primo appuntamento*: Jacopo / Adele
 Episodio 11 *Cena di classe*: Jacopo / Amici di scuola, Simona, Marta
 Episodio 12, *L'Amante*: Jacopo, figlio / Mamma adultera
 Episodio 13, *Sexy Boss*: Jacopo, nuovo occupato / Sexy Boss
 Episodio 14, *La notte con lei*: Jacopo / Marta
 Episodio 15, *La notte con lui*: Marta / Jacopo

In tutti gli episodi il protagonista è Jacopo, tranne l'ultimo episodio in cui la protagonista è Marta. In realtà gli interi episodi 14 e 15 fungono da opposizione binaria poiché raccontano lo stesso evento (l'incontro amoroso a casa di Marta) dal punto di vista di lui (episodio 14) e dal punto di vista di lei (episodio 15). E allo stesso tempo, l'episodio 15 è l'ultimo episodio della serie (della stagione) e l'unico che finisce senza coda. Quindi, si tratta della focalizzazione interna variabile perché il punto di vista slitta da un personaggio all'altro (Voli 2008: 76).

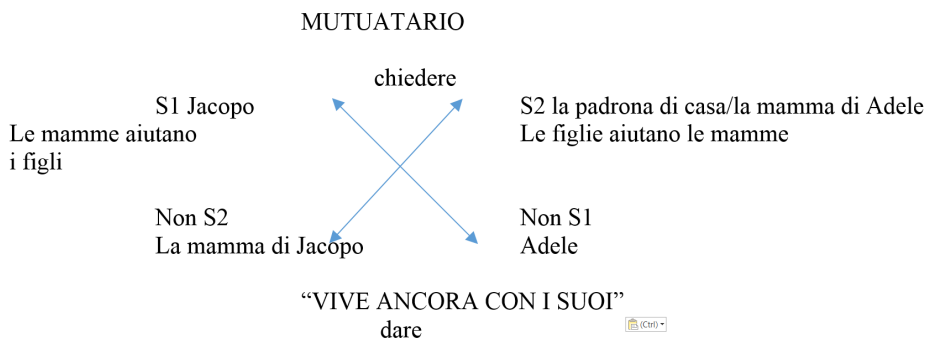
E dunque, l'opposizione binaria finale: Episodio 14/Episodio 15

6. Il quadrato semiotico di Greimas

La trama è basata sul conflitto tra Jacopo e padrona di casa e i ruoli del subinquillino e padrone di casa. Jacopo è subinquillino, un ragazzo sensibile, vivo solo, ma sempre aiutato dalla mama. La padrona di casa è la mamma di Adele, è insensibile (“Se non te lo puoi permettere, tornatene dai tuoi”).

Gli elementi in contraddizione, invece, sono Jacopo e Adele. Jacopo vive solo, ma sempre aiutato dalla mamma mentre Adele probabilmente vive ancora con la mamma, ma alla fine si scopre che lei aiuta la mamma (viene a prendere i soldi perché “la mamma si è slogata la cavaglia”). Alla padrona di casa si contrappone, però, la mamma di Jacopo che piangendo alla fine dà soldi al figlio.

Un'analisi più profonda rivela due illustrazioni diverse della (in)dipendenza economica:



Quello che unisce, però Jacopo e la padrona di casa è il valore di chiedere qualcosa (soldi / favore), e invece la mamma di Jacopo e Adele sono nella posizione di dare qualcosa.

7. Analisi del discorso

7.1. Velocità

Gli episodi sono raccontati in prima persona, narrati molto velocemente (in media 50-60 parole in 10 secondi). Normalmente parlando pronunciamo cca 140-150 parole in un minuto (Fonseca 2011) cioè cca 25 parole ogni 10 secondi. Si deduce che il discorso di Jacopo è due volte più veloce.

7.2. Linguaggio visivo – Infografica e Comunicazione mediata dal Computer

In ogni episodio si notano degli elementi di infografica, soprattutto nelle scene in cui Jacopo scrive il suo messaggio/tweet sul telefono. L'aiuto dell'infografica nella presentazione dei dati statistici rende il discorso ancora più vicino al mondo digitale (p.e. Google analytics).

Si nota anche il forte uso dei segni che fungono da icone nel senso di Peirce; si tratta di icone già conosciute nel mondo dei social media, come per esempio il pollice in su, oppure si crea un intero accumulo di icone del genere come nell'episodio *Riunione di lavoro*.

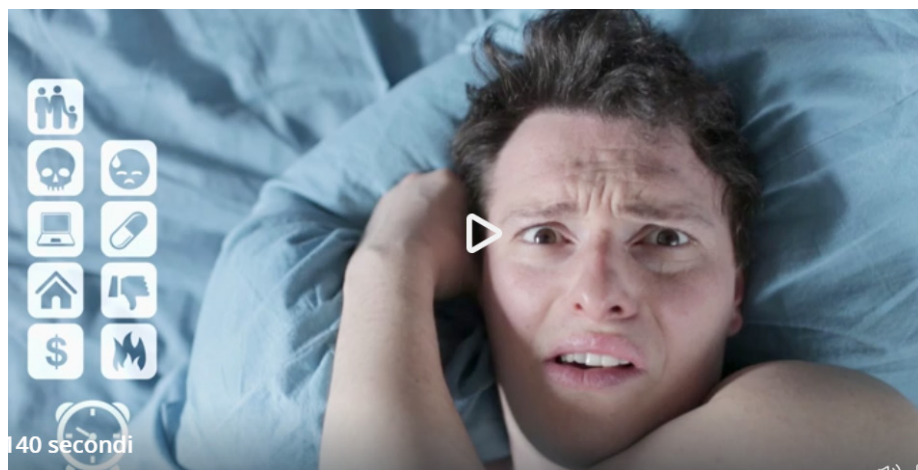


Figura 2: Scena dell'episodio Riunione di lavoro (140 secondi: Riunione di lavoro, 2016)

Suona la sveglia.. e io non mi alzo.
 Se non mi alzo, non avrò i soldi alla fine del mese.
 Non potrò permettermi l'affitto.
 Non potrò pagarmi il nuovo computer.
 Il capo mi licenzierà.
 Dovrò tornare a vivere con i miei.
 La mia vita sarà un inferno.
 Mi sentirò un fallito.
 Cadrò in depressione.
 E sarò molto infelice.

Questi e altri elementi della comunicazione mediata dal computer, nonché la simulazione dei linguaggi informatici (codici) creano un vero pastiche postmoderno.

7.3. Linguaggio quotidiano

Il discorso narrativo è pieno di espressioni gergali e di turpiloquio. Comunque, anche le espressioni un po' più volgari non risultano volgari nel contesto della narrazione.

Abbiamo sottolineato alcune espressioni gergali:

Fuffa: Nel primo episodio Jacopo porta i documenti al capo. Mentre cammina verso l'ufficio del capo vediamo che sopra i documenti c'è scritto FUFFA, ovviamente per segnalare l'inutilità di quel documento.

Fancazzista: è il termine che Jacopo usa per definire un suo collega che è un fannullone e che prende i caffè al posto di lavorare.

Bella zio: è espressione diffusa nelle canzoni rap di artisti tipo Club Dogo, Monelli Antonelliani o Fabri Fibra. Può essere analoga all'espressione inglese *Yo bro*.

Che zoccola! Nell'episodio *Sexy boss* si sottolineano due valori diversi di questa espressione. Pronunciata da un maschio (dai colleghi di lavoro di Jacopo) ottiene

un valore appetibile e desiderabile, invece tra le colleghe di Jacopo ha un valore fortemente dispregiativo.

8. Conclusioni finali e applicazioni

Nel presente lavoro abbiamo cercato di analizzare un testo della cultura popolare (la web-fiction *140 secondi*) con i mezzi linguistici e semiotici. Abbiamo applicato lo schema di Labov e Waletzky (1967) per scoprire la sua struttura e per svolgere l'analisi sintagmatica. Per scoprire le dinamiche più profonde ed effettuare l'analisi paradigmatica, abbiamo usato, invece, gli elementi della grammatica narrativa di Greimas (1966, 1976 in Pozzato 2004 e in Volli 2008).

Abbiamo scoperto che la serie comprende tutti gli elementi dello schema di Labov e Waletzky (1967). Sul piano più profondo è costruita sulle opposizioni binarie presenti in ogni episodio, e in un caso tra i due episodi. Viene dimostrata anche l'applicazione degli strumenti di Greimas (1966, 1976 in Pozzato 2004 e in Volli 2008). Il suo quadrato semiotico scopre una dinamica profonda del sistema economico e familiare di oggi. La discussione si può sviluppare ulteriormente nella direzione di una indipendenza fittizia, "figli cronici aiutati dalle mamme", poi sulle differenze tra i figli e le figlie, ecc.

Dal punto di vista sempre strutturale e testuale, nella web-fiction analizzata, nonostante l'alta produzione, si notano vari elementi di questo testo quasi "post-postmoderno". Alcune scene vengono riciclate e il protagonista, lo sceneggiatore e il regista è sempre la stessa persona (Valerio Bergesio), come nei video *do it yourself*. Il *bricolage* così marcato è un forte segnale di un messaggio sempre più personale, autonomo, indipendente e frammentato. In più, la web-fiction è fortemente basata sull'autoreferenzialità. Il protagonista parla in prima persona, come in una specie di diario digitale, e in ogni episodio si ripetono delle scene degli episodi precedenti dandogli a volte un altro contesto. La velocità del messaggio si ottiene non solo con la velocità del testo pronunciato, ma con gli altri linguaggi non puramente linguistici, come l'uso dell'infografica e la comunicazione mediata dal computer creando così un nuovo pastiche transmediatico (Jenkins 2006) e dinamico. Si offuscano, quindi, i limiti tra dei media/testi nuovi e quelli classici come in questo caso tra le reti sociali e le commedie situazionali (sitcom). La convergenza si realizza e funziona non solo al livello tecnologico, ma anche al livello dei contenuti. Lo spettatore è pronto a comprendere un testo drammatico nel lasso di tempo di uno spot musicale.

Il testo in questione potrebbe essere usato come un mezzo glottodidattico. Siccome gli episodi trattano i temi della quotidianità italiana (il pranzo domenicale, il rapporto con i genitori e gli amici) è facilmente didattizzabile ed adattabile agli scopi didattici. Per la velocità del linguaggio, è più adatto ai livelli più avanzati, soprattutto per quanto riguarda gli esercizi di ascolto, ma si può usare anche come uno spunto per le attività di conversazione e l'apprendimento lessicale.

L'uso del discorso narrativo nell'insegnamento è un tema attualissimo ed è ancora da essere approfondito.

9. Coda / Un accenno all'intertestualità

Il protagonista si chiama Jacopo Alighieri. Forse è un caso, ma così si chiamava anche il figlio di Dante Alighieri, uno dei primi commentatori della *Commedia*. E' un piccolo indizio che Jacopo forse parla come il figlio di Dante al giorno d'oggi?

E' stato lo stesso autore a confermarci la nostra ipotesi.



Figura 3: Corrispondenza personale su Facebook con l'autore della serie

BIBLIOGRAFIA

- Bergesio 2016: V. Bergesio, 140 secondi [Webserie]. <http://www.raiplay.it/programmi/140secondi/>. 23.03.2017.
- Berger 2014: A. Berger, *Media and Communication Research Methods*, San Francisco: SAGE.
- Buttita 1979: A. Buttita, *Semiotica e antropologia*, Palermo: Sellerio editore.
- Chatman 1978: S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell UP.
- Dorđević 2009: J. Dorđević, *Postkultura. Uvod u studije kulture*, Beograd: Clio.
- Eggins 2004: S. Eggins, *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*, 2nd Edition a cura di London: Continuum.
- Fonseca 2011: A. Fonseca, *Nove secondi per convincere*, Milano: Franco Angeli.
- Garzanti 2016: Garzanti, *Garzanti Linguistica*, [Online]. <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=web%20fiction>. 23.11.2016.
- Huhn 2009: P. Huhn, *Handbook of Narratology*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Jenking 2006: H. Jenking, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press.
- Labov 1972: W. Labov, *Language in the Inner City*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Labov & Waletzky 1967: W. Labov e J. Waletzky, Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience, *Journal of Narrative and Life History*, Volume 7, 3-38.

- Lévi-Strauss 1966: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Milano: s.n.
- Lynch 2005: G. Lynch, *Understanding Theology and Popular Culture*, Oxford: Blackwell Publishing.
- McLuhan 1964: M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Pozzato 2004: M. P. Pozzato, *Semiotica del testo*, Roma: Carocci.
- Propp 1966: V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino: Einaudi.
- Storey 2012: J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 6th Edition. London: Pearson.
- Turner 2003: G. Turner, *British Cultural Studies: An Introduction*, London: Routledge.
- Volli 2008: U. Volli, *Manuale di semiotica*, Bari: Laterza.

STORYTELLING TOOLS IN WEB FICTION 140 SECONDI

Summary

The paper will examine the web fiction *140 secondi*, the first web series signed by RAI. The first season includes 15 episodes, 140 seconds each and it presents stories from everyday life of young Jacopo Alighieri: the relationship with his boss, friends, family and girlfriends. The key issues of contemporary society like financial crisis, same-sex marriage, midlife crisis, etc., are illustrated with light humour. The textual analysis developed within the structuralist tradition (narration, binary oppositions, jargon, etc.) discovered different elements of this hybrid form. The humour and the tempo in storytelling and dialogues are achieved through fragmentation, navigation, intertextuality and other postmodern tools. The plot typical for a TV series, but told in the length of a music video, illustrates that the convergence is taking place not only on the technological level, but also in terms of the content, thus creating a dialogue between various digital forms, as in this case, between the Twitter social network and a sitcom.

Key words: webfiction, narrative discourse, Greimas, Labov, syntagmatic analysis, paradigmatic analysis

Marija S. Koprivica Lelićanin

Samuele BRIATORE¹

Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo
LABS – Laboratorio Audio Visivo per lo Spettacolo

I SUONI DELLA GUERRA. LA FESTA DELLE ARMI NELLO SPETTACOLO DEL SEICENTO

Il suono rappresenta una nuova chiave di lettura della storia, attraverso fonti letterarie e iconografiche è possibile ricostruire il paesaggio sonoro del passato, ricco di numerose informazioni e suggestioni. I suoni, nel Seicento, trovano spesso ispirazione nella milizia, la rievocazione della guerra è una riflessione costante negli avvenimenti festivi della Roma barocca. Le relazioni raccontano di potenti suoni prodotti dalla polvere da sparo, i quali evocano gioia e allegrezza, quasi a voler esorcizzare i freschi ricordi di guerre e pestilenze; mentre l'iconografia rappresenta la presenza dei suoni nei luoghi della festa. Il saggio racchiude un percorso nei suoni della milizia e il loro utilizzo nella cornice festiva.

Parole chiave: festa barocca, suoni, soundscape, polvere da sparo, guerra, milizia, suoni segnale, Seicento

In una prima analisi possiamo supporre che l'impero visivo domini in-contrastato la nostra realtà sensoriale, ma per una comprensione più profonda degli eventi che ci circondano, e in particolar modo quelli spettacolari e performativi, è necessaria una lettura dei suoni che li accompagnano. La drammaturgia sonora non rappresenta assolutamente una partitura secondaria dello spettacolo, al contrario spesso diventa il punto di partenza della sua creazione (Valentini 2012).

Il paesaggio sonoro viene definito dal musicologo canadese R. Murray Schafer (1977: 372) come l'ambiente dei suoni, un qualsiasi campo di studio acustico. Oggi, il paesaggio sonoro viene analizzato e studiato grazie alla registrazione degli eventi sonori e alla loro digitalizzazione, tali studi hanno portato alla creazione di numerosi archivi e alle relative mappature sonore. Uno scenario diverso si prospetta negli studi storici, in cui la comprensione delle sonorità presenti nel passato risulta essere una lettura secondaria della storia. Dall'analisi delle fonti iconografiche e letterarie, tuttavia, è possibile rilevare quanto siano numerosi i riferimenti alle sonorità e questa attenzione può fare ipotizzare che l'uomo barocco prestasse molta attenzione sia alla descrizione sia alla rappresentazione del suono. La motivazione che spinge a proporre questo intervento è quella di affrontare un'indagine storica attraverso un aspetto trasversale.

¹ samuele.briatore@uniroma1.it

Ricreare e comprendere un'atmosfera sonora emotivamente e filologicamente coerente rappresenta una giusta ricompensa per gli studi d'archivio e iconografici che la ricerca prevede.

L'analisi presentata si propone di porre al centro dell'indagine storica il suono, che acquista un significato potente ed esplosivo nella vita della società barocca, scandita e decorata da eventi sonori avvolgenti e significativi. Il paesaggio sonoro, in cui è immerso l'uomo barocco, viene avvalorato da una produzione scientifica nelle filosofie naturali in cui il suono si distanzia dalla sfera musicale trovando una sua indipendenza concettuale. La riflessione degli eruditi secenteschi (Gozza 1989) attinge al magazzino del passato, indagando su Aristotele, Vitruvio, Pitagora, per arrivare agli studi più recenti come quelli condotti da Della Porta e Ausonio. La rinnovata coscienza del suono e dei suoi effetti spettacolari crea nuovi paradigmi all'interno della cornice della festa, della spettacolarità e della vita cittadina in cui trombe, artiglieria, fuochi d'artificio, cannoni, tamburi e campane acquistano un valore evocativo e simbolico.

La metodologia proposta si basa sulla comparazione e sulla lettura interdisciplinare del periodo storico, comprendendo, oltre alla storia del teatro e dello spettacolo, la storia militare ed economica, la storia della tecnica, la letteratura e la storia dell'arte. La fonte predominante sarà l'iconografia, che rappresenta l'unica traccia capace di rendere l'immediatezza e l'insieme degli eventi sonori festivi. Le immagini rappresentano il punto fermo su cui basare le letture delle descrizioni delle feste, che riportano importanti notizie sulle modalità dell'utilizzo di suoni, volumi e tempi.

Unitamente all'iconografia è utile seguire una rilettura filologica delle fonti, in particolar modo delle relazioni festive, per comprenderne il contesto e l'estetica, per poi successivamente estrapolarne le problematiche più interessanti.

Il Seicento si configura come un secolo contraddittorio nel quale il decoro e l'opulenza si oppongono alle gravi epidemie, all'invasione ottomana e alla terribile Guerra dei Trent'anni che investe l'intera Europa. In questo contesto, la pressione fiscale grava sulla popolazione decimata dalle guerre, non solo per far fronte agli armamenti di eserciti e flotte, ma anche per finanziare le spese pubbliche destinate ad allestire apparati effimeri e occasioni celebrative (Prosperi 2000: 452-546).

Roma riesce a scampare la ferocissima peste del 1630 che ha, invece, colpito duramente l'Italia settentrionale facendo quasi un milione di morti (Cipolla 2005: 190-191); per rendere grazia, viene organizzata una processione il 25 marzo del 1632 (Carandini 1990: 56; Hammond 1994: 268), Antonio Gerardi nella relazione festiva (1632) scrive:

[...] con pregare il Signor Iddio per l'unione, e concordia de' Principi Christiani, et essaltatione di Santa Chiesa: et in quel mentre la Piazza Campidoglio per allegrezza rimbombava al suono delle Trombe, e Tamburi con salve di mortaletti da' Ministri del Popolo Romano: il quale quella mattina in gran copia dispensò a' veri pane, vino, e danari;

[...] quando dopo il pranzo del Giovedì, che fù portato lo Stendardo in Processione; erano varij concerti di Musici scelti, che ricreavano l'orecchie di chiunque passava.

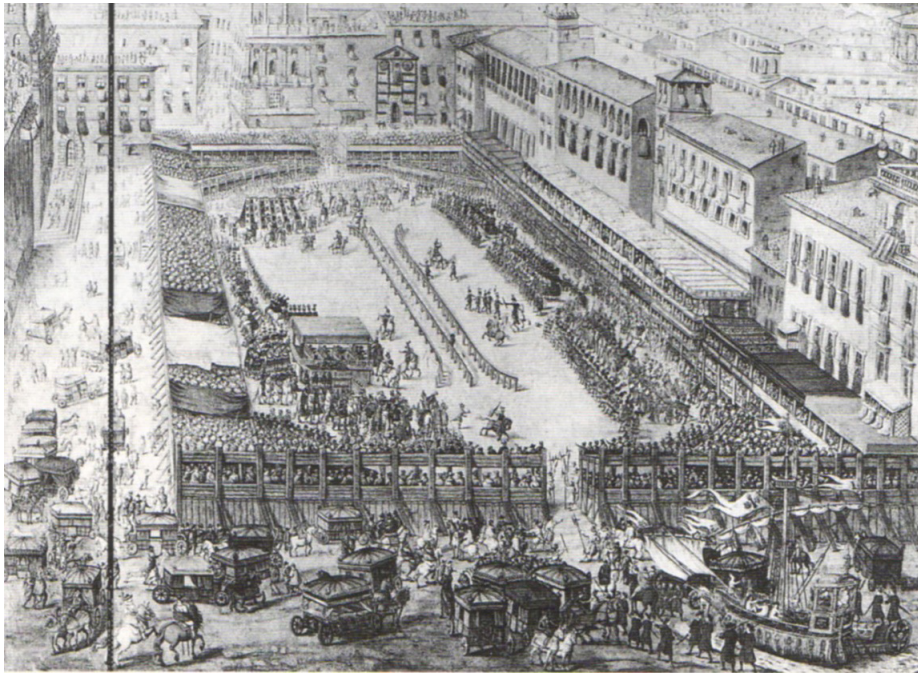
[...] il quale arrivato che fù alla Basilica di Santa Maria Maggiore, fù ricevuto con sontuosa magnificenza et honore dal Clero di esse, e da Monsignor Vicegerente fù data la benedittione al Popolo, che fin fuori delle porte della Chiesa v'era in grandissimo numero concorso; risuonando d'ogni intorno le Trombe, Tamburi, e strepito di Mortaletti, giubilando tutto il Popolo.

Al popolo non vengono solamente offerti concerti musicali per deliziarne le orecchie, ma una città invasa da forti segnali sonori, capaci di celebrare e rendere grazia per aver scampato la peste. Anche Giacinto Gigli (1994: 221) riporta notizie del suono:

[...] in faccia al detto Arco era un ricchissimo Altare, et a canto a quello era alzato un palco con un organo et musici, che cantavano nel passare la processione. Un'altro arco fu fatto dalli Scrittori di Roma nella strada per voltare a S.to Tomaso in parione, sopra il quale Arco era un bell'Altare sopra il quale era di rilievo vestita la Madonna con l'Angelo, che l'annuntiava, et sopra un bellissimo baldacchino rosso, et sopra detto arco attorno all'Altare stavano musici, che cantavano, et attorno all'Arco erano diverse Scrittioni. Un altro Arco che haveva tre porte fu fatto nella piazza di Pasquino a spese di Andrea Brogiotto Camerlengo del Popolo Romano con le sue Scrittioni dall'una, e all'altra parte, le quali tutte contenevano lodi di Papa Urbano. La Processione fu tale. Quando s'incominciò ad avviare la Processione, il Papa si affacciò ad una fenestra del Palazzo Vaticano, et diede la benedizione allo Stendardo, che doveva portarsi, et al popolo, che aspettava. Venivano dopo le trombe, una quantità grande di Palafrenieri de' Cardinali, et d'altri Principi tutti con torcie accese nelle mani.

I rapporti tra spettacolo e guerra sono testimoniati dalle numerose trasposizioni di conoscenza dalla milizia agli allestimenti di apparati scenici, in cui la macchina acquisisce valore taumaturgico per la società secentesca (Adami 2009: 13-45).

Se da un lato il principe garantisce la sicurezza grazie alla nobiltà, la quale rappresenta il maggiore ordine militare, dall'altro la stessa nobiltà comincia a perdere peso nella condotta della guerra conservandone però i valori; la guerra cavalleresca viene così evocata con nostalgia (Frasca 2005: 85-86) come nel caso delle spettacolari occasioni festive organizzate a Piazza Navona, di cui è esempio emblematico la Giostra del Saracino del 1634 (cfr. Fagiolo dell'Arco, Carandini 1977: 87-92; Fagiolo dell'Arco 1997: 285-289).



*Figura 1: A. Sacchi, F. Guitti, Giostra del Saracino. Incisione di F. Collignon, 1634
(Roma, Museo di Roma)*

La festa è organizzata dal poeta e diplomatico Fulvio Testi a Piazza Navona il 25 febbraio 1634 in onore del Principe Alessandro Carlo di Polonia arrivato a Roma. L'occasione è resa possibile dal volere e dal lauto investimento economico di Antonio Barberini. Nelle giostre e nei tornei non si assiste più ad un combattimento vero e proprio, ma allo spettacolo di un combattimento; nel 1634, i Barberini e i Colonna fanno rivivere al pubblico la tradizione cavalleresca, in cui i suoni prodotti riprendono i suoni del combattimento reale. L'evento, tuttavia, inizia con due veglie nelle case di nobili famiglie e già all'interno di dette veglie la musica assume un valore comunicativo fondamentale per conferire solennità alla celebrazione (Tamburini 1997: 286-287). Il cardinale a Palazzo Falconieri organizza dei piccoli intrattenimenti:

Finito il trattenimento del gioco le dame, con tutta la comitiva, si ridussero in una sala vicina, ove le sedie erano state apparecchiate in forma di piccolo teatro; ivi, poco dopo, comparvero due ninfe, le quali conducevano seco sei pastori et un araldo. (Bentivoglio: 1635)



Figura 2: A. Sacchi, *Festa a Palazzo Falconieri*, Incisione di F. Collignon
(Relazione di G. Bentivoglio 1635)

Nelle occasioni festive i suoni invadono la città e chiamano la folla a raccolta per una celebrazione collettiva dell'avvenimento. Il suono attinge il suo potere simbolico dalla memoria collettiva, nella quale il ricordo e lo spettro della guerra sono particolarmente nitidi. Il rapporto che intercorre tra festa e guerra è molto esplicito nella celebrazione organizzata in occasione dell'ingresso a Roma dell'Ambasciatore di Spagna, rispetto alla quale il relatore Arteminio Formoni (1671) riporta:

Quivi si vidde in livrea di campagna, che il medesimo Vicerè haveva in quel viaggio spiegata, la quale era di panno fino berrettino fasciata con galloni di oro, e riscontrandosi le trombe che precedevano il Marchese fecero un sonoro concerto; mostrando, che così sapeva il loro suono invitare all'Amore, come alla pugna, e così davano argomenti di Amicizia, come, indizij apportavano di terrore.

[...] havendo tutti le trombe di puro argento dalle quali pendevano, in ricche bandiere le armi de lor Padroni riccamate, e controtagliate sopra velluti; si che le trombe intimano le battaglie, quivi intimavano le delizie, e si seguitavano questi da dodeci tamburrini nella stessa forma [...]

[...] dinanzi al Palazzo suonavan trombe, strepitavan tamburri, e rimbombavano mortaletti.

Usciva ed entrava, ma sempre à stretta folla il Popolo per vedere quel cumulo di meraviglie, che ivi radunato havea la Magnificenza fin tanto che venne l'hora del pranzo à cui furono chiamati quei Signori dal suono delle trombe; le quali per similitudine che tengono trà di loro i Conviti, e la Guerra come disse Temistocle,

così è loro lecito di chiamare i convitati al mangiare come son solite d'invitare i Convitati alla zuffa.

Tra i suoni che più possono restituire l'atmosfera della milizia, si annoverano sicuramente quelli prodotti dalla polvere da sparo. Gli imponenti suoni prodotti grazie all'utilizzo della polvere nera esprimono il gusto del grottesco e del meraviglioso, attraverso la rievocazione di forti elementi militari e naturali. La natura viene riprodotta nel suo aspetto sonoro più terrificante, come ad esempio con il lampo e con il tuono che accompagnano tempeste e calamità naturali (Stefani 1974: 31).

Le artiglierie, insieme di armi da fuoco pesanti, producono suono fruttando le tre cose necessarie per produrlo:

[...] per generarsi il suono tre cose si ricercano necessariamente, cioè il corpo, che percuote, il corpo percosso, che riceve il colpo, e l'aria mossa, e collisa, dalla qual percussione dei due corpi, e dell'aria mossa, e collisa, ne risulta il suono, ma diviso in tanti Generi, e specie, in quanti saranno divisi i corpi percossi, e che percuotono. (Sardi 1689: 115)

Similmente a quanto accade con strumenti musicali come la tromba, il corno e i flauti, nell'artiglieria l'impiego delle canne produce l'emissione di suono: maggiori saranno la canna dell'arma e la quantità di polvere da sparo impiegata, tanto più suono ne uscirà e, collidendo con l'aria, sarà *gagliardo e spaventevole*.

La Tromba, il Corno, gli Organi, i Flauti, le Siringhe, le Cornamuse, et gli altri strumenti simili, altro non sono, che Canne della gola, quali dal vento, quasi altro fiato spiritale, che per dentro quegli passa, e gli percuote, mandano fuori, mediate l'aria collisa da esse fiato spiritale, suoni varij, secondo, che varie sono le Canne delle Gole de gli Huomini, per d'onde il fiato spiritale, percotendole passa, più dolci, e soavi più caude, et acerbe, più grosse, più acute, e meno ottuse. E perciò noi vediamo, che varie essendo le Canne degli individui dei Generi tutti di Artiglieria, varij sono i suoni, che nescono fuori di esse, perche cominciando dall'Archibuso, minore sarà il suono suo, che quello del Moschetto, e quel de Moschetto minore di quello del Moschettone a Cavallo, e quel Moschettone, minore dello Smeriglio, e lo dello Smeriglio minore del Falconetto, e quel del Falconetto, minore del Falcone, e quel del Falcone minore del Sagro, e lo del Sagro, minore della mezza Colobrina, e quel della mezza Colobrina, minore della Colobrina, e così di mano in mano, di modo, che quanto più gran Canna, e più quantità di fiato spiritale infiammato terrà il Pezzo, tanto più gagliardo suono, e spaventevole manderà fuori, con più vehemenza percorrendo la Canna, e collidendo, e riverberando l'Aria. (Sardi 1689: 115-116)

I fuochi d'artiglieria e gli spari accompagnano particolari momenti della festa e, pur non essendo suoni prodotti da strumenti musicali, è possibile ipotizzarne un'orchestrazione. Per la cerimonia del Possesso di Gregorio XV (Fagiolo dell'Arco, Carandini 1977: 43; Cancellieri 1802: 188-189), la città di Roma viene invasa in un istante da suoni bellici emessi da più punti simultaneamente: da San Pietro le guardie svizzere fanno una salva di artiglieria, ai due lati del percorso seguito dal Pontefice il conte fiorentino Camillo Capponi organizza un tributo sonoro di spari e, sempre nello stesso momento, anche Castel

Sant'Angelo apre l'artiglieria, creando grande stupore in tutta la comunità, nella relazione di Giovanni Briccio (1621) si legge che:

Oltra questo ornamento, et l'arme del Papa, e di tutti i Cardinali, e d'altri Principi, fece ancora un Choro di Musica con organo, e vesti cinque putti del Letterato di tutto punto, quali havea accommodati in luogo eminente, che gettavano una gran quantità di pane bianco, et delle confettoni al popolo mentre passava la cavalcata: nè è da tacere, che non solo la guardia de' Sguizzeri, fecero una salva di artiglieria à S. Pietro, ma l'illustrissimo Sig. Camillo Capponi con 60, et 30. Soldati, che fecero spalliera da ambidoi i lati della strada della Traspontina fin al Spetial del Drago, spararono insieme con il Castel S. Angelo, di modo tale, che fu cosa di stupore.

Il suono dell'artiglieria sostiene e spesso conclude l'azione, segna il passaggio fisico di una soglia simbolica come un arco o un luogo rappresentativo e, a volte, individua il tempo della conclusione enfatizzando il momento di massima allegrezza. Nella relazione scritta in occasione della cerimonia del possesso di Innocenzo XI (Fagiolo dell'Arco, Carandini 1977: 293; Cancellieri 1802: 295-303; Fagiolo dell'Arco 1997: 507), Papa che proibirà nei primi anni del suo pontificato l'attività teatrale a Roma, si legge:

[...] Diede la Pontifical benedictione, e fatta di nuovo riverenza al Santissimo Sacramento ritornossene in sedia con il Regno in Testa, portato per la Porta che dalla Chiesa vâ al Palazzo contiguo allhora magnificamente parato à dare dalla loggia al Popolo la benedictione solenne, facendo continuato applauso un lieto suono di Trombe, Tamburi, e rimbombo d'Artiglierie, unito alle voci festevoli del popolo giubilante. (Fonte 1676)



Figura 3: G. Falda, *La cavalcata di Innocenzo XI per il Possesso*. Incisione, 1676 (Roma, Museo di Roma)

Oltre al grande evento sonoro prodotto dall'artiglieria, la polvere da sparo rende possibili altri suoni minori, attraverso dispositivi come i mortaretti, una piccola bocca da fuoco a forma di mortaio, molto spesso realizzata in ferro o ghisa, la quale viene intasata di polvere nera e utilizzata per produrre un forte suono, oppure i razzi, «una sorta di fuoco lavorato, che si getta per l'aria, per le feste d'allegrezza» (Vocabolario 1686: 733). Nelle relazioni festive questi tipi di eventi sonori vengono spesso quantificati nella loro durata, nel tempo o riportando il numero dei colpi prodotti. Il loro utilizzo simultaneo garantisce una grande diffusione del suono nella città e, sfruttando il fenomeno dell'eco, funzionano da richiamo per la replica di altri eventi sonori, come avviene in occasione della cerimonia del possesso di Clemente IX (Fagiolo dell'Arco 1997: 451-452), la cui organizzazione è affidata al cardinal Antonio Barberini, in una relazione edita da Cavalli e Moneta si legge che:

Rimbombò la Piazza improvvisamente di trombe, di tamburi, di schioppi, e di mortaletti, che furono in gran numero, e di gran suono, allhora tuonò Castello di S. Angelo (haveva fatto l'istesso nel passar di N.S.) ma tuoni d'allegrezza, all'hora gli echi della Città, e Monti, e Valli vicine replicarono à migliara, festeggiando ancor essi il trionfo di S.B. il medesimo romore, et all' hora si udirono pure, superiori a tanti strepiti, e dalle vere voci, e dall' imitate gridare, e rigrigare Viva CLEMENTE IX. (Fonte 1667)

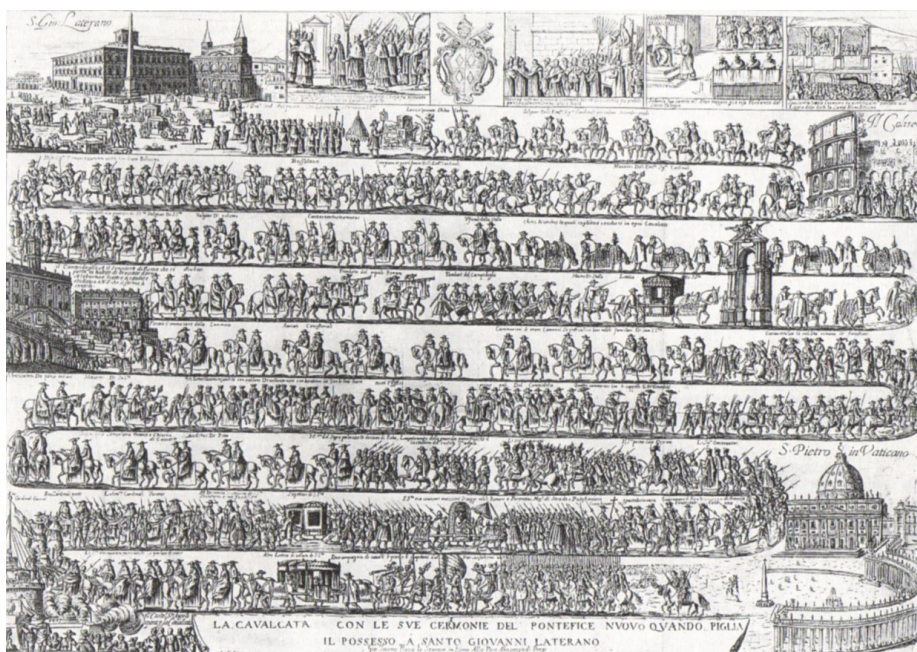


Figura 4: L. Rouhier, *La cavalcata di Clemente IX per il possesso di San Giovanni in Laterano*. Incisione, 1667 (Roma, Museo di Roma)

Il popolo viene sollecitato dal suono adrenalinico degli spari, i quali inducono agli applausi e alle dimostrazioni di gioia, come si legge nella relazione di Paolo Mucante (1595):

All'houra facendo segno M. Paulo mastro delle Cerimonie, con il Fazzoletto, li Trombettieri, et Taburini, che stavano in detto portico verso la porta del Palazzo in segno di Allegrezza cominciorono à sonare et nella piazza di san Pietro furono scaricati molti pezzi di Arteglia, et il simile fu fatto nel Castello di S. Angelo, et anchora in quel medesimo tempo avanti la Chiesa di S. Luigi della nation Franze- se, furno sparati molti mortaletti con grandissimo applauso di tutto il populo universalmente. [...] All'Houra di novo avanti la Chiesa predetta furono sparati molti Mortaletti, in segno di allegrezza, et il detto Illustrissimo Signor Cardinale andò a casa sua, et li Signori Procuratori furno accompagnati con suoni di Trombe, et Tamburi, et con grandissimo applauso, et allegrezza alla casa di Monsignor Per- ron nella piazza della Dogana.

I razzi producono una realistica simulazione delle saette attraverso il forte bagliore provocato dallo scoppio, unito all'effetto scenico offerto dal fumo prodotto.

In conclusione, è possibile ipotizzare che l'utilizzo della polvere da sparo riporti alla memoria la guerra convertendone il pensiero in gioia, garantendo quell'allegrezza essenziale per rendere la festa grandiosa. In occasione della festa per l'estirpazione del Calvinismo organizzata a Trinità dei Monti nel 1685 (Fagiolo dell'Arco 1997: 518-521; Fagiolo dell'Arco, Carandini 1977: 300-304; Pickrel 1981: 286-288) il relatore Coronelli ricorda che:

[...] di fuori eccitavano le allegrie i numerosi spari di mortaletti, i lieti suoni delle trombe, e li strepiti sonori di tamburi; onde il tutto concorrevà a rendere questa Festa per ogni parte grandiosa (Coronelli 1687).

La conclusione dell'avvenimento festivo con uno spettacolo pirotecnico è *una vistosa metafora della pace guerreggiata* (Fagiolo dell'Arco 1997: 14).

BIBLIOGRAFIA

- Adami 2009: G. Adami, Tra guerra e teatro: scienza e tecnologia militare al servizio dello spettacolo nell'Europa di Antico Regime, *Biblioteca Teatrale*, 89-90/2009, 13-47.
- Bentivoglio 1635: G. Bentivoglio, *Festa, Fatta in Roma, Alli 25 di Febraio MDCXXXIV*, Roma: Vitale Mascardi.
- Bernardoni 2007: A. Bernardoni, *Il recupero del pensiero tecnico-scientifico antico e il problema dell'accesso alle fonti nel De la Pirotechnia di Vannoccio Biringuccio*, *Automata*, A. 2, fasc. 2/2007, 93-103.
- Bernardoni 2008: A. Bernardoni, Le artiglierie da manufatto tecnico nella riflessione scientifica degli ingegneri del Rinascimento, *Quaderni storici*, XLIV, 1/2008, 3-33.
- Bernardoni 2014: A. Bernardoni, Artisanal Processes and Epistemological Debate in the Works of Leonardo Da Vinci and Vannoccio Biringuccio, *Laboratories of Art, Archimedes*, 37/2014, 53-78.
- Biringuccio 1540: V. Biringuccio, *De la pirotechnia. Libri 10 dove ampiamente si tratta non solo di ogni sorte & diversita di miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno à la prattica di*

- quelle cose di quel che si appartiene a l'arte de la fusione over gitto de metalli come d'ogni altra cosa simile a questa, Venezia: Curtio Navò & fratelli.
- Biringuccio 1559: V. Biringuccio, *Pirotechnia del S. Vannuccio Biringuccio senese; nella quale si tratta non solo della diversità delle minere, ma ancho di quanto si ricerca alla pratica di esse. E di quanto s'appartiene all'arte della fusione, ò getto, de metalli. Far campane, artiglierie, fuochi artificciati, & altre diverse cose utilissime*, Venezia: P. Gironimo Giglio, e compagni.
- Briccio 1621: G. Briccio, *Compita relatione del sontuoso apparato, festa, cavalcata et cerimonia fatta in Roma à di 9 di Maggio 1621 nel pigliare il Possesso, che fece la S. di N.S. Papa Gregorio XV alla sua Chiesa Lateranense. Con il disegno dell'Arco fatto in Campidoglio dal Popolo Romano e minuta descrizione dell'architettura, con la nota di tutte le iscrizioni de gli archi, e di altri luoghi, insieme con le cartelle de gli Hebrei [...] et nel fine il nome de' Principali che intervennero in detta cavalcata*, Viterbo: Lud. Dozza Bolognese.
- Cancellieri 1802: F. Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici detti anticamente processi o processioni dopo la loro coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense dedicata alla Santità di N.S. Pio 7. P.O.M. da Francesco Cancellieri*, Roma: Luigi Lazzarini stampatore della R.C.A.
- Carandini 1990: Carandini S., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma: GLF Editore Laterza.
- Cipolla 2005: C. M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa pre-industriale e altri saggi*, Milano: Il Mulino.
- Coronelli 1687: V. M. Coronelli, *Roma Festeggiante nel Monte Pincio Negli applausi alle Glorie della Pietà del Cristianesimo Lodovico il Grande In occasione della da Lui Estirpata Eresia, Mediante l'Editto di Fontanablò 1685, e della ricuperata sua salute celebrati Dall'Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale D'Estrées Duca, e Pari di Francia, Commendatore degli Ordini di S. M. etc. Dedicati All'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore Marchese de Croysy, Secretario, Ministro di Stato, etc.*, Venezia: Coronelli.
- Encyclopédie: D. Diderot, J. B. Le Ronde d'Alamber (a cura di) *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol.13, Briasson, Parigi: David, Le Breton, Durand, 1751-1772.
- Fagiolo dell'Arco 1997: M. Fagiolo Dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma. La festa barocca*, Roma: De Luca.
- Fagiolo dell'Arco, Carandini 1977-1978: M. Fagiolo Dell'Arco, M., S. Carandini, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, vol. I: catalogo e vol. II: testi, Roma: Bulzoni.
- Fonte 1667: *Il trionfal Possesso preso dalla Santità di N. S. Papa Clemente Nono della Basilica di San Giovanni in Laterano il dì 3 Luglio MDCLXVII. Con pieno ragguglio degli Apparati, Inscrittioni, Cerimonie fatte in detta Basilica, Nomi de' Titolari, e la dichiarazione del'Arco del Sereniss. di Parma. Dedicato all'Illustriss. et Eccellentiss. Sig. il Sig. Conte Giulio Cesare Negrelli Senatore di Roma ect.*, Roma: Cavalli e Moneta.
- Fonte 1676: *Relatione della Solenne Cavalcata, e Cerimonie fatte il dì otto Novembre M.DC.LXXVI Dal Palazzo Vaticano alla Basilica Lateranense Per il Possesso preso da Nostro Signore Papa Innocenzo Undicesimo. Dedicata all'Illustriss. e Reverendiss. Sig. il Sig. Carlo Carcarasio Canonico della Basilica Vaticana, Maestro delle Cerimonie di Sua Santità, etc.*, Giuseppe Corvo e Bartolomeo Lupardi, Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica.
- Formoni 1671: A. Formoni, *Ambasciata di ubidienza fatta alla S.tà di Clemente X in nome di Carlo Secondo il Felice Re delle Spagne e di Marianna d'Austria la prudente sua madre, Regina Governadrice, da D. Pietro Antonio d'Aragona Duca di Segorbe, e di Cardona, Vicerè di Napoli, Con le notizie delle solennità, con le quali fu eseguita, e dal pomposo ricevimento fattogli da D. Antonio Pietro Alvarez Osorio Gomes Davila e Toledo, Marchese di Astorga di Velada ect. Ambasciadore Ordinario in Roma per le medesime Maestà nel mese di Genaro dell'anno 1671*, Roma: Ignatio de' Lazari.

- Frasca 2015: F. Frasca, Ideale Cavalleresco ed Etica Militare nella Sensibilità Barocca della Francia del "Re Sole", *The Journal of Baroque Studies*, 01/03 2005, Valletta: Gutenberg Press - International Institut for Baroque Studies, University of Malta, 85-107.
- Gerardi 1632: A. Gerardi, *Sommaria Relazione della Solenne Processione Dello Stendardo benedetto dalla S.tà di N. S.re Urbano Papa VIII fatta dal Clero, e Popolo Romano il giorno della Santissima Annuntziata, dalla Basilica di S.Pietro in Vaticano, a quella di S. Maria Maggiorre. In rendimento delle gratie ricevute dalla Divina Misericordia con essere stata preservata Roma col suo distretto da ogni male, e contagio di peste. Descritta, et osservata da Antonio Gerardi Romano*, Roma: Ludovico Grignani.
- Gigli 1994: G. Gigli, *Diario Romano*, Roma: Colombo.
- Gozza 1989: P. Gozza, *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, Bologna: Il Mulino.
- Hammond 1994: F. Hammond, *Music & spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven and London: Yale University Press.
- Mucante 1595: G. P. Mucante, *Relatione della Reconciliatione, Assolutione, et Benedittione, del Serenissimo Henrico Quarto Christianissimo Re di Francia, et di Navarra, Fatta dalla Santità N.S. Papa Clemente Ottavo nel Portico di S.Pietro, Domenica alli dicisette di Settembre 1595. Con minuto raguaglio di tutte le Processione, Orationi, et Cerimonie, ordinate, et fatte, a questo effetto. Descritta da Gio: Paulo Mucante, terzo Maestro delle Cerimonie di Sua Santità, Viterbo: Agostino Colaldi.*
- Prosperi 2000: A. Prosperi, *Storia moderna e contemporanea, Vol. I*, Torino: Einaudi Editore.
- Sardi 1689: P. Sardi, *L'artiglieria di Pietro Sardi divisa in tre libri*, Bologna: Gio. Parisini all'insegna della Rosa.
- Schafer 1977: M. Schafer R., *Il paesaggio sonoro*, Milano: Ricordi 1977.
- Stefani 1974: G. Stefani, *Musica Barocca. Poetica e ideologia*, Milano: Bompiani.
- Tamburini 1997: E. Tamburini, La musica nella Festa, in M. Fagiolo (a cura di), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870, vol. II*, Torino: Umberto Allemandi & C., 286-287.
- Vocabolario 1686: *Vocabolario degli Accademici della Crusca in quest'ultima edizione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso. Con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini e greci, posti per entro l'opera*, Venezia: Giacomo Hertz.

THE SOUNDS OF WAR. THE FEAST OF WEAPONS IN THE 17TH CENTURY SPECTACLE

Summary

The sounds of celebration reinterpret the sound signals of the militia. The concepts of history and war are reworked and represented through fiction. Hearing brings to light the experiences in an innovative key: the joy of the feast. Just as in war the trumpeters announced to the armies the beginning of the battle and the retreat, in the baroque festival some trumpet rings introduce the entrances of the teams to the joust in the square, rhythm and mark the course of the processions and flatter the ear of the spectators after their rich uniforms have amazed them. Shots and artillery rush into the city, bells and drums recall the attention of the people.

In festive descriptions, letters of travelers and engravings of celebrations' views you may notice the many references to the sound that the seventeenth-century scholars wanted to highlight.

Keywords: Baroque feast, sounds, soundscape, gunpowder, war, militia, signal sounds, seventeenth century.

Samuele Briatore

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

**LA FICTIO SUL PALCOSCENICO DELLA STORIA
ФИКЦИЈА НА ПОЗОРНИЦИ ИСТОРИЈЕ**

Atti dell'VIII Convegno internazionale AIBA, Kragujevac 25-26 novembre 2016

*Зборник радова са VIII Међународног конгреса АИВА-е, Крагујевац,
25. и 26. новембар 2016.*

Уредници

др Данијела Јањић, доцент
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Винченцо Фјоре, доцент
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Роберто Руси, ванредни професор
Филолошки факултет, Бања Лука

За издавача

проф. Радомир Томић
декан Филолошко-уметничког факултета

Лектор за италијански језик и преводилац:

Слађана Станојевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Лектор за енглески језик:

Сања Маркељић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Технички уредник

Стефан Секулић

Штампа

Донат Граф
Београд

Тираж

200

ISBN: 978-86-80796-20-8

