

EDITORS:

DITTA SZEMERE  
ESZTER SZEGEDI  
IMRE SZILÁGYI  
CATERINA DI BELLA

# Ricerche italianistiche dei dottorandi ungheresi

---

ATTI DI CONVEGNO



**Ricerche italianistiche dei dottorandi ungheresi**

*Atti di convegno*



## Studi di italianistica all'ELTE

La collana *Studi di italianistica alla ELTE* pubblica monografie brevi, raccolta di saggi e atti di convegno (in italiano oppure in inglese) su argomenti attinenti a vari ambiti dell'italianistica, quali letteratura, storia, linguistica, filologia, glottodidattica, storia dell'arte, musicologia, cinema. Le tematiche includono inoltre studi su rapporti italo-ungheresi, comparatistica, nonché studi di carattere interdisciplinare.

## Italian Studies at ELTE

The series *Italian Studies at ELTE* promotes the publication of short monographs, collections of essays, research studies, and conference proceedings (presented either in English or in Italian) from various fields of Italian Studies including literature, history, linguistics, philology, language teaching, art history, musicology, and cinema. The thematic scope furthermore extends to Italian–Hungarian relations, comparative research, and studies of interdisciplinary character.

### Series Editor:

Dávid Falvay

### Editorial Board:

Caterina Di Bella, Ilona Fried, Alma Huszthy, Annamaria Mastroviti,  
Giampaolo Salvi, Eszter Szegedi, Imre Szilágyi, Tamara Török

For inquiries and submission of manuscripts, please contact  
[falvay.david@btk.elte.hu](mailto:falvay.david@btk.elte.hu)

*Studi di italianistica all'ELTE*   
*Italian Studies at ELTE*

Ricerche  
italianistiche  
dei dottorandi  
ungheresi

*Atti di convegno*

Budapest  
2023

*Studi di italianistica all'ELTE*  
*Italian Studies at ELTE*

Editors:

Ditta Szemere – Eszter Szegedi – Imre Szilágyi – Caterina Di Bella

© Editors, 2023

© Authors, 2023

All rights reserved.

The conference and the publication of this volume was supported  
by the Scientific Committee of the Student Union (HÖK) of the  
Faculty of Humanities of Eötvös Loránd University (ELTE, Budapest).

ISBN 978-963-489-579-4

ISBN 978-963-489-580-0 (pdf)

ISSN 2939 600X

DOI 10.21862/ricerche.2023



ELTE | FACULTY OF  
HUMANITIES

Executive publisher: Dean of the  
Faculty of Humanities, ELTE  
Editorial manager:  
Nóra Csanádi-Egresi

Layout: Andrea Balázs  
Cover: Ildikó Kmotrik  
Printed by Multiszolg Ltd.

# Indice

Prefazione .....	9
------------------	---

## LINGUISTICA

GERGELY KADVÁNY

La formazione dei nomi di professione in italiano vista da una prospettiva di politica linguistica .....	13
---	----

NORBERT BALOGH

L'eredità della lingua spagnola nel dialetto siciliano .....	23
--	----

CSABA HORVÁTH

Insegnare italiano a cantanti lirici – come la vedono gli insegnanti .....	37
---	----

# LETTERATURA

MÓNIKA FARKAS

La presenza delle questioni dell'unità italiana nei pamphlets  
*Degli ultimi casi di Romagna* di Massimo d'Azeglio e *Protesta  
del popolo delle Due Sicilie* di Luigi Settembrini ..... 55

MARIA PUCA

La nuova poesia in Italia e in Ungheria: la letteratura sintetica  
di *Ma* e i quattro preamboli di *900* ..... 65

LILLA CSÁKVÁRI

La ricostruzione del soggetto femminile al di fuori del testo:  
un approccio libroterapeutico a *L'amore rubato* di Dacia Maraini ..... 81

CATERINA DI BELLA

Un io pluriforme: la rappresentazione di Trieste nell'opera  
di Mauro Covacich ..... 91

BOGLÁRKA BAKAI

“Chi sente il bisogno di scrivere deve assolutamente scrivere”  
– Il motivo dello scrivere in due romanzi di Elena Ferrante  
(*I giorni dell'abbandono* e *L'amica geniale*) ..... 101

# Filologia

DITTA SZEMERE

Le origini delle laude nel *Libro di vita* di Gabriele da Perugia ..... 115

ANDREA MAFFEI

Su un inedito di Luigi Illica conservato al Fondo Antico  
della Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza ..... 127

# Prefazione

Prefazione

# One

## U

Ungheria e Italia hanno sempre avuto importanti relazioni nel corso della storia e tale condizione ha dato avvio a numerose ricerche di studiosi ungheresi nell'ambito dei rapporti tra i due Paesi. Tuttavia, il lavoro di ricerca condotto presso le facoltà d'italianistica non si esaurisce qui, essendo molti i settori disciplinari afferenti alle scuole di dottorato in italianistica e varie le conferenze tematiche organizzate dai diversi istituti. Il nostro intento, dunque, voleva essere quello di presentare tale ampia scelta tematica, principalmente per due motivi.

Innanzitutto, per i dottorandi in italianistica è indubbiamente interessante conoscere quali aspetti della cultura italiana vengono trattati dai colleghi che studiano presso le altre facoltà ungheresi. Abbiamo dunque ritenuto molto utile organizzare un convegno proprio per soddisfare tale esigenza e, soprattutto, per agevolare la reciproca conoscenza e le possibili forme di cooperazione tra i dottorandi che conducono ricerche inerenti all'italianistica in Ungheria.

Il convegno si è svolto in due sessioni, relative alle due Scuole di Dottorato in Italianistica: la Scuola di Dottorato in Linguistica e quella in Letteratura. La prima sessione è stata dedicata agli interventi in materia di Linguistica e Didattica della lingua italiana, mentre la sessione di letteratura è stata a sua volta suddivisa in tre sezioni sulla base di diversi filoni tematici, ovvero Letteratura e Politica, Letteratura e Psicologia, Letteratura e Filologia. All'interno del presente volume, proponiamo dieci studi ripartiti in tre sezioni: Linguistica, Letteratura e Filologia. I dottorandi partecipanti provenivano da due atenei ungheresi – l'Università Eötvös Loránd di Budapest e l'Università di Szeged – e ciascuno di loro ha presentato brevemente uno specifico aspetto del proprio tema di ricerca.

Vorremmo dedicare il presente volume alla memoria di Endre Székárosi, recentemente scomparso, che per noi non era solo uno stimato professore, ma anche e soprattutto una persona speciale, amata e rispettata da tutti i colleghi della nostra facoltà.

*I curatori*



# Linguistica

La formazione dei nomi di  
professione in italiano vista  
da una prospettiva di  
politica linguistica

GERGELY KADVÁNY

## Introduzione

La formazione delle forme femminili dei nomi di professione è spesso oggetto di un acceso dibattito, sia da parte dei linguisti che dei parlanti. La stampa, la radio e la televisione mostrano un interesse crescente per questo tema, ma è il mondo di internet che offre una vasta gamma di suggerimenti, opinioni e reazioni sull'argomento nelle sue varie piattaforme (Facebook, Instagram, Twitter, ecc.), confermando così l'importanza della questione a livello culturale e sociale. Il dibattito è quindi così attuale perché riguarda un uso del linguaggio che può avere un effetto discriminatorio sulle donne. Ciò può manifestarsi in due modi: nella maniera in cui il linguaggio è usato, e/o nella struttura del linguaggio.<sup>1</sup>

La sociolinguista Vera Gheno prende in considerazione due aspetti fondamentali per contestualizzare il problema.<sup>2</sup> Il primo è la natura cronologica della questione: l'esistenza di forme femminili accanto a quelle maschili non è una novità, si può solo dire che recentemente è diventata un argomento di interesse pubblico e che l'emergere dei social media ha reso più visibili le opinioni delle persone. Da un punto di vista storico-linguistico è importante ricordare che certi nomi di professione femminili erano già presenti in latino (ad esempio le forme maschili *minister*, *patronus* e le corrispondenti forme femminili *ministra*, *patrona*). Il loro uso è una conseguenza della presenza delle donne in determinati ruoli o posizioni professionali; nel corso della storia della lingua italiana, infatti, sono state utilizzate le corrispondenti forme femminili, come *regina*, *imperatrice*, *sarta*, *cassiera*. Il secondo aspetto è la natura "geografica" del problema: il dibattito sull'uso della lingua sensibile al genere, che in realtà va oltre la questione legata alle forme femminili dei nomi di professione, non si sta svolgendo solo in Italia, ma anche a livello internazionale. Osservando le diverse lingue europee, riguardo a questo tema esse possono essere classificate in tre tipi:

- 
- 1 DÓRA TYUKÁSZ, *Gondolatok a szexista kifejezések kiküszöbölésének lehetőségeiről az olasz nyelvben*, in *Lexikológiai és lexikográfiai látkép: Problémák, paradigmák, perspektívák*, a cura di Sz. Tóth, Cs. Földes, Á. Fóris, Fasciculi linguistici. Series lexicographica 3, Szeged, Generalia, 2004, p. 208.
  - 2 VERA GHENO, *Ministra, portiera, architetta: le ricadute sociali, politiche e culturali dei nomi professionali femminili (prima parte)*, in «Linguisticamente» 25 luglio 2020 <https://www.linguisticamente.org/nomi-femminili/>

1) lingue senza genere grammaticale (*genderless languages*): né i nomi né i pronomi hanno genere grammaticale, come per esempio le lingue ugrofinniche;

2) lingue con genere naturale o con genere pronominale<sup>3</sup> (*natural gender or pronominal languages*): i nomi non hanno genere grammaticale, ma i pronomi sì: ad esempio l'inglese e il danese;

3) lingue con genere grammaticale (*grammatical gender languages*): sia i nomi che i pronomi hanno genere grammaticale. Questo gruppo comprende, tra le altre, il tedesco, le lingue slave e romanze.

Anche le lingue che non hanno la categoria del genere grammaticale e non distinguono il genere pronominale possiedono alcuni mezzi linguistici per marcare le distinzioni di genere.<sup>4</sup> È importante notare che, nei primi due gruppi menzionati sopra, è spesso possibile esprimere il genere semantico in qualche modo, attraverso il cosiddetto “genere lessicale”; in questo caso ci si riferisce a una donna usando il “femminile lessicale”. I vari tipi di lingua tendono ad approcciare il genere in modi diversi. Tuttavia, le strategie usate nelle lingue che non hanno il genere grammaticale possono anche andare verso la neutralizzazione delle differenze, se esse non necessitano di essere esplicitate: ad esempio usando termini grammaticalmente e semanticamente neutri, come in inglese l'uso di *they* invece di *he* o *she*, oppure *spokesperson* invece di *spokesman* o *spokeswoman*.<sup>5</sup> Le lingue con genere grammaticale, come l'italiano, tendono invece a specificare le differenze.

## La formazione delle forme femminili

Per alcune categorie di nomi, ad esempio i nomi di professione, è molto problematico determinare l'equivalente femminile della base maschile. La formazione delle forme femminili dei nomi è diventata negli ultimi decenni oggetto di controversie, a causa dei cambiamenti sociali e culturali. Le professioni che in passato erano tipicamente maschili sono ora svolte anche da

---

3 Vasvári ritiene che il termine “genere naturale” sia un termine improprio. LOUISE O. VASVÁRI, *Grammatical Gender Trouble and Hungarian Gender[lessness]: Pt I. Comparative Linguistic Gender*, in «AHEA E-JOURNAL», vol. 4 (2011), p. 1. <https://doi.org/10.5195/ahea.2011.40>

4 *Ibid.*

5 VERA GHENO, *Ministra, portiera, architetta: le ricadute sociali, politiche e culturali dei nomi professionali femminili (prima parte)*, cit.

donne; dunque, alcuni termini relativi alla professione hanno bisogno di nuovi equivalenti femminili. La rappresentazione linguistica di questo parallelismo non è stata ancora completamente sviluppata e ciò ha portato a un uso molto contraddittorio della lingua, che si riflette naturalmente nella morfologia del nome. Da un lato, gli equivalenti femminili che accompagnano nomi maschili stanno prendendo forma, dall'altro, in un'interessante contraddizione, i parlanti stessi stanno protestando contro l'introduzione forzata di forme femminili. Colmare la lacuna morfologica è diventata rapidamente una questione politica e il dibattito sull'argomento coinvolge i linguisti e i responsabili delle politiche linguistiche da quasi quattro decenni.

Le forme femminili dei nomi di professione, che entrano nell'uso comune come risultato della presenza delle donne in certe posizioni e occupazioni, sono forme "trasparenti" in termini di struttura morfologica, poiché seguono gli schemi tipici della morfologia italiana.<sup>6</sup> Come si formano questi nomi? Quali opzioni sono disponibili per la formazione dei nomi femminili? A questo proposito, i nomi italiani possono essere raggruppati in quattro categorie:<sup>7</sup>

1) I nomi indipendenti o di genere fisso: in questo caso il genere maschile e femminile derivano da due radici diverse: *fratello – sorella, uomo – donna*, ecc.

2) I nomi di genere comune: che hanno la stessa forma maschile e femminile, distinta solo dall'articolo:

a) alcuni nomi che finiscono in *-e*: *illla custode, illla preside*, ecc.

b) i nomi corrispondenti a forme sostantivate del participio presente di un verbo o, pur senza derivare da un verbo, contenenti il suffisso *-ante*: *l'agente, illla cantante, illla chiromante*, ecc.

c) i nomi che finiscono in *-ista, -cida e -iatra*: *illla barista, illla tirannicida, illla pediatra*, ecc.

d) quasi tutti i nomi in *-a*, spesso di origine greca: *l'atleta, illla ginnasta*, ecc.

3) I nomi di genere promiscuo: nomi di animali con un'unica forma per il maschio o per la femmina, come *il serpente, la volpe*. Per specificare occorre dire *il maschio o la femmina della volpe*, oppure *la volpe maschio o la volpe femmina*.

---

6 CECILIA ROBUSTELLI, *Donne al lavoro (medico, direttore, poeta): ancora sul femminile dei nomi di professione*, «Accademia della Crusca», 21 febbraio 2017 <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/donne-al-lavoro-medico-direttore-poeta-ancora-sul-femminile-dei-nomi-di-professione/1237>

7 *Femminile*, Zanichelli - Dizionari più, 8 marzo 2018 <https://dizionariipiù.zanichelli.it/cultura-e-attualita/le-parole-del-giorno/parola-del-giorno/femminile/>

4) I nomi di genere mobile: si trasformano in femminile cambiando la desinenza o aggiungendo un suffisso, secondo le seguenti regole generali:

a) i nomi che finiscono in *-o* al maschile prendono la desinenza *-a* al femminile: *maestro – maestra*, ecc.

b) i nomi che finiscono in *-a* appartengono quasi tutti alla categoria dei nomi di genere comune. In alcuni casi formano il femminile con il suffisso *-essa*: *poeta – poetessa, profeta – profetessa*, ecc.

c) i nomi che terminano in *-e* al maschile, come abbiamo visto nella seconda categoria, rimangono invariati, ma in alcuni casi terminano in *-a* al femminile: *padrone – padrona*, oppure aggiungono il suffisso *-essa*: *studente – studentessa*, ecc.

d) i nomi che al maschile finiscono in *-tore* formano il femminile con la desinenza *-trice*: *lettore – lettrice*, ma in alcuni casi con la desinenza *-essa*: *dottore – dottoressa*, in altri casi con *-tora*: *impostore – impostora*, ecc.

e) i nomi che terminano in *-sore* al maschile formano il femminile aggiungendo il suffisso *-itrice* alla radice del verbo da cui derivano: *possessore – posseditrice*, ma *professore* diventa *professoressa*, ecc.

f) alcuni metodi di formazione particolari: *doge – dogaresa, eroe – eroina*.

Dopo aver esaminato questi quattro gruppi, dovrebbe essere chiaro che le forme femminili dei nomi di professione sono previste dalla morfologia italiana e dunque non sono estranee alla struttura morfologica della lingua. Tuttavia, l'intensità del dibattito su questo argomento dimostra che gli aspetti puramente linguistici si intrecciano con quelli sociali, culturali e politici.

## L'italiano visto da una prospettiva di politica linguistica

Trattando questo argomento, è necessario affrontare gli aspetti relativi alle politiche linguistiche. Come sottolinea Patrizia Violi, il genere non è solo una categoria grammaticale che regola i processi puramente meccanici dell'accordo, ma è anche una categoria semantica che ha un profondo simbolismo all'interno del linguaggio.<sup>8</sup> Questo vale, per esempio, nei casi in

---

8 PATRIZIA VIOLI, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona, Essedue edizioni, 1986, p. 41.

cui il genere grammaticale è influenzato dal genere biologico. In questo modo può nascere il sessismo linguistico, dove la grammatica non è l'unico fattore nell'uso di una forma. Il dibattito su questo problema è presente in Italia da quasi quattro decenni: studi sul sessismo linguistico sono stati pubblicati a partire dalla metà degli anni Ottanta su iniziativa delle istituzioni pubbliche italiane, con l'obiettivo di aiutare chi lavora nell'amministrazione. Tra questi, un contributo importante è quello di Alma Sabatini, *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*, pubblicato nel 1986; questo lavoro è stato poi ampliato dall'autrice e pubblicato nel 1987 con il titolo *Il sessismo nella lingua italiana*. In queste opere, Sabatini ha istituito un sistema bipolare: ogni termine ha sia una forma femminile che una maschile. Una parte del vocabolario proposta dall'autrice aveva già una forma femminile fissa, ma d'altra parte, naturalmente, bisognava sviluppare nuovi termini, soprattutto tra i nomi di professione.<sup>9</sup> Tuttavia, le raccomandazioni di Sabatini non sono state accolte in modo chiaramente positivo, sono state criticate da molti linguisti e ben pochi dei suoi suggerimenti sono stati adottati nell'uso quotidiano della lingua. Nonostante queste critiche, il lavoro di Sabatini è servito come punto di partenza per la ricerca nei decenni successivi.

Il nuovo millennio ha visto una rinascita del dibattito su questo argomento, sia con proposte che prescrivono l'uso di certe forme linguistiche che con ricerche che esaminano lo stato sincronico della lingua.

È chiaro, quindi, che la categoria dei nomi di professione in italiano è solo apparentemente una questione morfologica, la formazione delle forme mancanti è influenzata da fattori interni ed esterni alla lingua e dipende da determinate regole. Ci si chiede dunque perché la forma femminile non venga utilizzata in modo coerente, soprattutto per le professioni di alto prestigio.

Diversi fattori sono presi in considerazione nella letteratura per rispondere a questa domanda. Da un lato, queste forme femminili sono forme insolite e poco sentite dai parlanti: si tratta di neologismi che non hanno avuto il tempo di affermarsi nel linguaggio quotidiano, proprio perché le donne hanno cominciato solo recentemente a svolgere certe occupazioni.<sup>10</sup>

---

9 ALMA SABATINI, *Il sessismo nella lingua italiana*, Commissione Nazionale per la Realizzazione della Parità tra Uomo e Donna, Roma, 1987, p. 100.

10 VERA GHENO, *Si dice avvocatata o avvocato? Il dibattito è aperto... Ma per la sociolinguista non ci sono dubbi: "Si dice avvocatata"*, intervista da Francesca Spasiano, «Il Dubbio», 3 settembre 2020. <https://www.ildubbio.news/2020/09/03/si-dice-avvocata-o-avvocato-il-dibattito-e-aperto-ma-per-la-sociolinguista-non-ci-sono-dubbi-si-dice-avvocata/>

La transizione da una forma familiare a una forma nuova è infatti difficile. Una delle obiezioni più comuni al loro uso è che queste nuove forme suonano “brutte”: è proprio la loro novità che le rende “brutte”, dal momento che sono diverse dalle forme tradizionali.<sup>11</sup> Questo accade anche se la nuova alternativa è pienamente integrata nel sistema linguistico e segue lo stesso schema di altre forme già di uso comune. Quando si dice che la forma femminile di un nome di professione prestigiosa suona “male”, non si fa un’affermazione di tipo linguistico, ma ci si basa su uno stereotipo culturale sottostante.<sup>12</sup> Per quanto riguarda le attività che tradizionalmente possono essere svolte sia dagli uomini che dalle donne, di solito sono termini presenti come “coppie”, ad esempio *professore/professoressa*. Il problema linguistico si pone per le nuove professioni femminili.<sup>13</sup> Oltre che “suonare brutte”, queste nuove forme vengono percepite come “superflue” e spesso come un “deterioramento” della lingua. Spesso le donne stesse si oppongono all’uso della forma femminile, da un lato perché la questione è intrisa di politica ed è diventata una questione femminista (molte donne non vogliono essere indicate in questo modo), dall’altro perché in un contesto giuridico, la forma maschile è considerata corretta mentre la forma femminile è sentita come degradante.<sup>14</sup>

I diversi approcci al genere nelle diverse lingue e l’uso di diverse strategie sono già stati discussi. È importante vedere che anche in lingue strettamente imparentate, come le lingue romanze, queste strategie sono abbastanza diverse. Ciò dimostra che, probabilmente, le differenze di base non sono causate da differenti tipologie di lingua, ma da diverse ideologie linguistiche locali.<sup>15</sup> Mentre in Francia l’*Académie française* o in Spagna la *Real Academia Española* sono gli organi responsabili dell’approvazione delle parole, in Italia l’Accademia della Crusca non ha un ruolo prescrittivo, solo descrittivo, e in questo senso l’italiano è molto più “anarchico”.<sup>16</sup>

---

11 ALMA SABATINI, *Il sessismo nella lingua italiana*, cit., p. 98.

12 PATRIZIA BELLUCCI, *Il femminile di questore e di prefetto*, Accademia della Crusca, 17 marzo 2014. <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/il-femminile-di-questore-e-di-prefetto/865>

13 ZSUZSANNA BO CZ, *Il genere dei nomi in italiano*, «Nuova Corvina», 1 (2000), p. 253.

14 VERA GHENO, *Si dice avvocatata o avvocato? Il dibattito è aperto... Ma per la sociolinguista non ci sono dubbi: “Si dice avvocatata”*, cit.

15 LOUISE Ó. VASVÁRI, *Grammatical Gender Trouble and Hungarian Gender[lessness]: Pt I. Comparative Linguistic Gender*, cit., p. 16.

16 VERA GHENO, *Si dice avvocatata o avvocato? Il dibattito è aperto... Ma per la sociolinguista non ci sono dubbi: “Si dice avvocatata”*, cit.

## *Avvocato o avvocatata?*

L'Accademia della Crusca, pur non avendo un ruolo prescrittivo, suggerisce forme linguisticamente corrette, ma non le prescrive. Spesso c'è una grande incertezza da parte dei parlanti rispetto all'adeguatezza di una nuova forma femminile e, in molti casi, non si tratta solo di accettare o meno l'innovazione, ma anche di scegliere tra le varie opzioni disponibili.

Illustrerò la questione con un esempio concreto. Il già menzionato “anarchismo” può essere visto chiaramente nell'esempio delle forme *avvocato* – *avvocata*. In un'intervista sul quotidiano *Il Dubbio*, Vera Gheno ha risposto alla lettera di un lettore che chiedeva di cancellare l'uso della forma femminile *avvocata* perché è errata. Dato che il giornale ha un sito Facebook, ho avuto l'opportunità di analizzare i 175 commenti apparsi sotto l'articolo.

Anche se la linguista afferma che *avvocata* è la forma corretta secondo le regole della grammatica italiana (è sufficiente consultare infatti i dizionari più recenti), le reazioni dei parlanti non sono state così chiare. Ci sono due tipi fondamentali di risposta: i commenti di accettazione e quelli di rifiuto.

Non c'è molto da dire sui commenti di accettazione, in quanto se si accetta una forma, lo si fa se il professionista la ritiene corretta. Tuttavia, possiamo distinguere tre categorie di commentatori: da un lato, ci sono coloro che affermano categoricamente di usare la forma *avvocata*, poiché è grammaticalmente corretta; dall'altro lato, ci sono quelli che fanno riferimento a un dizionario (ad esempio il Treccani), in cui la forma è presente e quindi considerata corretta. Il terzo tipo comprende coloro che, pur mostrando un atteggiamento di accettazione, non conoscono la forma femminile corretta. Accanto alla forma *avvocata* appare, come equivalente femminile di *avvocato*, la forma *avvocatessa*, che è in effetti corretta, ma poiché non è fissata nell'uso come unico equivalente di *avvocato*, alcuni linguisti raccomandano di usare la forma in *-a*, perché il suffisso *-essa* è stato storicamente associato a una connotazione negativa, con un significato diminutivo e degradante.<sup>17</sup> Robustelli, tuttavia, contrariamente alle raccomandazioni di Sabatini, ha suggerito che le forme con il suffisso *-essa*, come *professoressa*, dovrebbero

---

17 MARIA GROSSMANN-FRANZ RAINER, *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, De Gruyter, 2004, pp. 223-227. <https://doi.org/10.1515/9783110934410>

essere mantenute perché sono state a lungo nell'uso quotidiano e i parlanti stessi non ne percepiscono le connotazioni spregiative.<sup>18</sup>

Per quanto riguarda i commenti di rifiuto, poco più della metà dei commentatori non accetta la forma *avvocata*. Appaiono commenti di natura provocatoria, nei quali si chiede addirittura che i nomi di professione che al maschile terminano in *-a* siano cambiati in *-o*. Alcuni collegano l'approvazione della forma *avvocata* all'ideologia, e ritengono che le femministe credano che, se i parlanti usano questi nomi al femminile, potranno avere più probabilità di successo nel mercato del lavoro. Inoltre, ci sono diversi riferimenti alla "cacofonia": ai commentatori non piace la forma *avvocata* perché "non suona bene", quindi è importante non imporla alla gente. Alcuni pensano che il termine *avvocata* sia più brutto di *avvocatessa* e rappresenti una corruzione della lingua, come la forma *medica*. Un'altra idea significativa e ricorrente da parte dei commentatori è la presenza del cosiddetto *neutrum* nei nomi di professione di prestigio. Con questa forma neutra, si sostiene, non c'è spazio per l'errore; quindi, non c'è bisogno di specificare il genere grammaticale a tutti i costi. Il problema relativo a questa ipotesi è che, da un lato, in italiano non esiste il neutro (che invece esisteva in latino) e, dall'altro, che quello che i commentatori considerano un neutro è in realtà un maschile che include il genere femminile. Inoltre, molte donne nei commenti hanno sottolineato il loro desiderio di essere chiamate con la forma maschile *avvocato*. Alcune di esse credono che l'introduzione di queste nuove forme femminili, come *sindaca* o *ministra*, siano solo un fatto di "moda": quando una donna diventa avvocato, non fa differenza quale forma viene usata. Alcune persone pensano invece che la forma *avvocato* rimarrà nella lingua italiana per sempre, perché è l'unica forma corretta in entrambi i generi.

Oltre all'accettazione e al rifiuto, è presente un commento in cui un'avvocata riferisce che un suo cliente, in una conversazione, le si era rivolto con la forma *avvocatrice*. Anche se la desinenza *-trice* può essere usata per formare forme femminili per alcune parole, non è appropriata per *avvocato*. Tutto ciò dimostra l'incertezza da parte dei parlanti nel creare una nuova forma femminile.

---

18 CECILIA ROBUSTELLI, *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo*, Firenze, 2013, pp. 19-20.

## Conclusioni

In sintesi, l'uso delle forme *avvocato – avvocatessa* è ancora caratterizzato da una marcata eterogeneità d'uso della lingua, quasi quarant'anni dopo l'appello per l'abolizione della discriminazione linguistica a livello statale in Italia. Le forme femminili dei nomi di professione sono storicamente e linguisticamente corrette: l'unica differenza tra *avvocata* e altre forme femminili è che le orecchie dei parlanti sono abituate a forme che sono in uso da molto tempo. In molti casi, la scarsa presenza nell'uso è semplicemente dovuta all'assenza di donne in certi ruoli o al fatto che non hanno a lungo ricoperto simili ruoli. Abbiamo visto che questo aspetto della lingua è ancora oggetto di dibattito tra i linguisti ed i parlanti. In Italia, poiché la Crusca ha un ruolo meramente descrittivo, non esiste un organo superiore che determini e prescriva il destino della lingua. Sebbene alcune nuove parole siano già state introdotte nel dizionario, in cui si può trovare, per esempio, *avvocata* come equivalente femminile di *avvocato*, quando si tratta di scegliere la forma giusta, si nota ancora una certa "anarchia" e incertezza da parte dei parlanti. Anche se la presente ricerca non può fornire una risposta chiara a questa domanda inerente alla politica linguistica, offre invece una visione dello stato sincronico della lingua e contribuisce al dibattito sui cambiamenti che si possono attualmente riscontrare nell'italiano.

L'eredità della  
lingua spagnola  
nel dialetto siciliano

NORBERT BALOGH

## Introduzione

Gli ispanismi sono parole di prestito dalla lingua spagnola. I prestiti hanno un lungo processo di adattamento: prima sono considerati parole straniere o prestiti non adattati, poi, quando si adattano secondo le regole fonetiche e morfologiche della lingua che li accoglie, si considerano prestiti adattati o imprestiti. Oltre agli adattamenti esistono anche i calchi, che sono un altro tipo di prestito.

Nella tabella sotto si vede il numero dei prestiti spagnoli in italiano nel corso dei secoli.<sup>1</sup>

Secolo	Numero dei prestiti spagnoli
XIII	6
XIV	37
XV	75
XVI	686
XVII	251
XVIII	123
XIX	197
XX	217

*Numero dei prestiti spagnoli durante i secoli.*

Si vede che il numero più elevato si ha nel Cinquecento, seguito dal Seicento con un numero più modesto, ma ancora notevole. È quindi proprio questo il periodo intenso che testimonia degli interscambi linguistici fra lo spagnolo e l'italiano.

La Sicilia già dal 1282 fa parte della Corona Aragonese; poi, dagli inizi del Cinquecento fino agli inizi del Settecento, appartiene all'Impero Spagnolo. Sono più di trecento anni di dominio e proprio il Mezzogiorno italiano rappresenta il terreno dell'incontro tra le lingue: prima il catalano, poi

<sup>1</sup> WOLFGANG SCHWEICKARD, *Storia interna dell'italiano: lessico e formazione delle parole*, in *Romanische Sprachgeschichte*, a cura di G. Ernst-M. Gleßgen-Chr. Schmitt-W. Schweickard, Berlin, De Gruyter, 2008, p. 2852.

il castigliano, ovvero lo spagnolo, con il siciliano, lingua del popolo o dialetto, dal momento che la lingua nazionale, ovvero quella italiana, non esiste come lingua colloquiale (solo come lingua scritta).

Oltre alla Sicilia, anche il Mezzogiorno d'Italia (dal 1443, con capitale Napoli) e la Sardegna (dal 1326) fanno parte dei domini dei parlanti iberoromanzi. In Sicilia, in Sardegna e nel Mezzogiorno vengono fondati vicereami che sono sotto il controllo del re spagnolo. I viceré sono spagnoli, con la loro corte dove sono circondati da spagnoli, gli ambasciatori e l'apparato di cancelleria che parla e scrive in spagnolo, o in catalano; con il popolo, invece, parlano dialetto, talvolta usano il latino o addirittura l'italiano. Si tratta di una fase di transizione da vari punti di vista: nasce la nazione spagnola con l'unione di Aragona e Castiglia e la Corona domina la maggior parte del mondo. Nebrija scrive la *Gramática de la lengua castellana*, che è la prima grammatica della lingua spagnola. L'Italia, con i molti piccoli comuni, ducati, stati, non è ancora unita politicamente.

Quindi i rapporti tra la Spagna e l'Italia non sono soltanto politici, economici, religiosi, culturali, come accade ovunque, ma questi stretti legami influiscono sulla comunicazione quotidiana e gli ispanismi cominciano a introdursi nell'italiano, prima oralmente, poi in forma scritta.

## Gli studi sugli ispanismi

Il primo vocabolario che si occupa degli ispanismi è *L'elemento iberico nella lingua italiana*, scritto da Enrico Zaccaria nel 1927. Il vocabolario è strutturato in ordine alfabetico, il lemma viene seguito dalla parola italiana equivalente o da una breve spiegazione. Si trovano poi i riferimenti delle prime testimonianze nelle scritture italiane con titolo e anno. Infine, si spiega l'origine della voce. Zaccaria comprende gli elementi spagnoli, catalani e portoghesi. Non fa riferimenti agli ispanismi nei dialetti italiani, soltanto a quelli rintracciabili nella lingua italiana.

L'opera di Gian Luigi Beccaria è più specifica per quanto riguarda un lasso di tempo che corrisponde proprio al Cinquecento e al Seicento, mentre Zaccaria si occupa del periodo che va dal Quattrocento agli inizi del Novecento. *Spagnolo e spagnoli in Italia* di Beccaria, scritto nel 1968, è uno studio sul lessico e sulla semantica per quanto riguarda gli ispanismi nel suddetto periodo. Traccia una panoramica delle varietà e dei settori della

penetrazione spagnola. I settori elencati sono: il linguaggio cancelleresco, gli ambasciatori ed i diplomatici, i vocaboli effimeri, la vita militare e la vita del mare, i pesi e le misure, il gioco, il cavallo, la danza, la moda, i profumi e le essenze aromatiche. Qui si osservano spiegazioni ed esempi considerando anche le differenze dialettali, p.es.: napoletano *alcanzá* 'raggiungere, conseguire' dallo spagnolo *alcanzar*, mentre nell'italiano è *alcanzare*. Esiste anche nel siciliano: *accanzari* con il significato 'guadagnare, trarre profitto'. Oltre alla forma *accanzari* esistono anche *alcanzare* (Catania), *alcansare* (Messina).<sup>2</sup> Dunque si osserva una vasta panoramica sui dialetti.

Il *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani* di Andreas Michel del 1996 è nato dalla sua tesi di dottorato, che è un vocabolario etimologico riguardante esclusivamente gli ispanismi siciliani. Nell'introduzione tratta dei mutamenti fonetici, morfologici e sintattici sviluppati come risultato delle interferenze tra il siciliano e lo spagnolo. Dedicava una parte significativa anche ai catalanismi e, sebbene in misura inferiore, ai lusismi. Per quanto riguarda la struttura dei lemmi, il prestito viene tradotto, seguito dal riferimento all'opera dove è documentato. Poi l'autore accenna alla diffusione areale in Italia e alla discussione etimologica. I principali settori riportati sono: la giustizia, il diritto civile, il diritto penale, gli organi di pubblica sicurezza, la cancelleria, l'amministrazione comunale e regionale, l'economia, le finanze e il commercio, le forze armate, i titoli, la Chiesa, gli indumenti, i materiali e gli accessori ornamentali, la cosmetica, la cucina, l'alloggio, la casa, l'arredamento e gli attrezzi domestici, mestieri e attività varie, l'artigianato, l'arte, gli attrezzi, la tecnica, la pesca, la navigazione, l'agricoltura, l'equitazione, la caccia, gli spettacoli, i giochi, le serate e le altre festività, la lotteria e i giochi di carte, le caratterizzazioni, il comportamento, gli ordini, le misure, le qualità, le quantità.

## Altre fonti

Altre fonti consultate sono state il *Vocabolario etimologico siciliano* di Varvaro, vari dizionari siciliano-italiani: Biundi, Pasqualino, Mortillaro, Traina; per approfondimenti sullo studio delle interferenze linguistiche, i volumi di Gusmani e Zolli.

---

2 GIAN LUIGI BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia*, Torino, Giappichelli Editore, 1968, pp. 34-35.

## Lo scopo

Lo scopo dell'articolo è approfondire la ricerca sugli ispanismi nella produzione letteraria dialettale fra il Cinquecento e il Seicento, più precisamente in base all'opera di Paolo Maura, *La pigghiata*, scritta nel 1672.<sup>3</sup> Le peculiarità degli ispanismi nel dialetto siciliano vengono mostrate a livello della fonologia, della morfosintassi, del lessico e della semantica.

Le difficoltà derivano dal fatto che tutte le lingue in analisi sono neolatine e, avendo una base in comune, ci porterebbero a non aspettarci grandi differenze. D'altro canto, oltre allo spagnolo, anche il catalano ha avuto i propri effetti sul siciliano; lo spagnolo e il catalano, del resto, presentano affinità linguistiche molto strette. I prestiti vanno anche considerati in ordine cronologico ed è necessario verificare se il prestito venga dal catalano e non dallo spagnolo; nel caso in cui la forma nelle due lingue sia la stessa, l'identificazione si rende più complessa.

La questione è dimostrare se l'oggetto analizzato sia un ispanismo o uno sviluppo indigeno. Durante l'analisi si investiga quindi l'etimo latino come punto di partenza e i suoi sviluppi nella lingua spagnola e siciliana.

Per fornire un quadro più chiaro, si presentano le somiglianze e le principali differenze fonetiche tra lo spagnolo e il siciliano.

## Fonetica<sup>4</sup>

Ecco un esempio di come i suoni spagnoli si sono adattati alle regole fonologiche siciliane: la /k/ dello spagnolo diventa [ʝ] nel siciliano, che equivale a /kk/ in italiano, come in *gramalla* > *gramagghia* ('gramaglia' in italiano). Siccome non esiste un unico dialetto siciliano, ma i dialetti siciliani variano, si deve sottolineare che questo fenomeno non si manifesta in tutte le varianti.

Il titolo dell'opera che si è scelto di analizzare, che è *La pigghiata*, cioè 'la presa<sup>5</sup>, il pigliamento, la cattura' in italiano, viene dal verbo *pigghiari* in

3 *La Pigghiata/La Cattura*, a cura di GIUSEPPE BONAVIRI, Palermo, Sellerio editore, 1979.

4 ANDREAS MICHEL, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1996, pp. 101-102; 105-109.

5 GIUSEPPE BIUNDI, *Dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1857, p. 334.

siciliano, cioè ‘pigliare<sup>6</sup>, prendere, catturare’ in italiano. La voce originale latina volgare è PILIARE<sup>7</sup>, da cui derivano le forme siciliana e italiana. La questione è se si tratti di un’evoluzione linguistica parallela o se *pigliare* sia comparso prima (è attestato in italiano dalla prima metà del XIII sec.) e da questo sia derivata la forma siciliana *pigghiari*.

Le differenze sono molto significative sul piano delle fricative. Fino al secolo XVI si differenziavano nello spagnolo fricative sonore e sorde [ʃ] e [ʒ] che poi si sono unite in [x]. Le affricate sonore e sorde [ts] e [dz] si sono fuse, con gli stadi intermedi [tθ] e [ð], diventando [θ] un secolo dopo. Queste evoluzioni sono assenti nel siciliano. Siccome il castigliano antico aveva [ʒ] (latino GENTE(M) > sp. *gente*, latino IUNGERE > IUNCTUS > sp. *junta*) e il sic. ha *ggiunta*, *ggiuntari*, *aggiuntari*, *aggiuntamentu* (< sp. *junta*, *juntar*, *ajuntamiento*), si può concludere che i prestiti sono stati adattati prima dei cambiamenti fonetici.

Nel latino volgare si vede già una tendenza della V- iniziale che passa all’occlusiva B-, testimonianza antica del betacismo. I dialetti dell’Italia meridionale, lo spagnolo e il catalano di oggi non fanno nessuna differenza tra *b-* e *v-* iniziali, pronunciandole con la stessa occlusiva [b]. Nei dialetti italiani meridionali si verifica la stessa fusione anche all’interno di parola e il suono viene pronunciato come fricativa bilabiale [β], come nello spagnolo, per es.: latino BIBERE (‘bere’) > *viviri*, o fricativa labiodentale [v], per es.: latino BUCCA > siciliano *vucca*. Nel siciliano le *b* iniziali e interne dei prestiti sono rappresentate da *bb* o *v*, talvolta con prostesi di *a-* davanti alla geminata, e vengono pronunciate con l’occlusiva doppia, p.es.: spagnolo *buscar* > siciliano *bbuscari*, *abbuscari*, *vuscari*, sp. *buscamiento* > sic. *abbuscamentu*, *buscador* > sic. *abbuscaturi*, sp./cat. *acabar* > sic. *accabbari*, sp./cat. *basca* > sic. *bbasca*, *abbasca*, sp. *cabeza* > sic. *cavesa*. Quindi, dove si vede l’occlusiva doppia, è molto probabilmente un prestito spagnolo.

La [ʎ] spagnola non è presente nella maggior parte dei dialetti siciliani. Il nesso latino -GL- si è modificato con -LJ- e -LG- risultando in [ʎ], il che è avvenuto nel secolo XVI.<sup>8</sup> Così anche la [ʎ] si è sviluppata in [ʎ]. Si ha dunque la risposta alla questione iniziale: *pigghiari* rappresenta l’evoluzione diretta dal latino.

6 ANTONINO TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1868, p. 750.

7 ALBERTO NOCENTINI, *L’etimologico*, Varese, Le Monnier, 2010, p. 875.

8 ANDREAS MICHEL, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, cit., p. 102.

Le occlusive intervocaliche -P-, -T-, -C- del latino si sonorizzano nelle lingue della Romania occidentale in -b-, -d-, -g-, mentre si conservano in quelle orientali. P.es.: latino CAPUT > sp. *acabar* > sic. *accabbari* ('terminare'), e nel siciliano si registra pure *accapari* ('ottenere, finire'). Forme simili ci sono anche in Calabria *accapare*, *accapari* ('arrivare'), in Abruzzo *accapà* ('passare oltre l'ostacolo') e in Campania *accapà* ('terminare').<sup>9</sup> È molto verosimile che questi ultimi verbi abbiano avuto origine dall'etimo latino volgare \*ACCAPARE, così si vede che *accabbari* è un vero e proprio ispanismo e *accapari* rappresenta uno sviluppo indigeno che risulta anche nel diverso significato.

Una volta entrato nel lessico, il nuovo prestito si adegua. Ad esempio, il siciliano *appoderatu* 'procuratore', che viene dallo spagnolo *apoderado*, mantiene la prima -d- intervocalica, mentre nella desinenza si vede una desonorizzazione per adeguamento meccanico del suffisso. Questo significa che lo spagnolo *poder* non è identificato con il sic. *puteri*, mentre il suffisso del participio -ado è identificato con il corrispondente siciliano -atu. Altri esempi di desonorizzazione (per adattamento del suffisso) sono: lo spagnolo *alborada* è il sic. *alburata*, lo sp. *criado* è il sic. *criatu*. Il siciliano *nfadari* ('annoiare') che viene dallo spagnolo *enfadar* ('infastidire'), non viene adattato e si differenzia così dall'indigeno *nfatari* 'incantare' dove si vede anche la differenza del significato. Tale esempio si nota anche nel caso del siciliano indigeno *spaticchia*<sup>10</sup> ('spaduccia', 'spadetta'), e *spatigghia*<sup>11</sup> ('spadiglia' cioè 'asso nel gioco delle carte') che viene dallo spagnolo *espadilla*.

## Morfologia e morfosintassi<sup>12</sup>

La ricerca morfologica ha lo scopo di esaminare come, una volta adottata, una parola si comporta nel nuovo lessico: avrà tutte le caratteristiche di una parola indigena?

Nell'Italia meridionale il suffisso diminutivo latino -IC(U)LUS, -A, -UM è -icchio, -u, *icchia* e di rado -igghio, -u, -igghia. Cfr. la coppia sic. *parigghia* ('coppia di cavalli') e sic. *paricchia* ('coppia di buoi'). Ad Agrigento *pariglia* (con esito diverso) significa anche 'coppia di buoi', mentre in altre zone della Sicilia

9 Ivi, p. 107.

10 ANTONINO TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 948.

11 Ivi, pp. 948-949.

12 ANDREAS MICHEL, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, cit., pp. 104-105 e 109-112.

indica una 'pariglia nel gioco dei dadi', ma anche 'coppia di cavalli da tiro'. Il sic. *paricchia* denota anche una coppia di persone, di animali, di due cose simili.

Esaminando il suffisso latino -IC(U)LUS, -A, -UM nello sviluppo delle lingue neolatine si nota che nel francese ci sono -*ille*, -*eil*, -*eille*, nello spagnolo -*illo*, -*illa*, in italiano -*iglio*, -*iglia* e nel siciliano -*igghiu*, -*igghia*, visto che il suono [ʎ] è estraneo al siciliano e si usa [ʝ]. Lo sp. *Cadenilla*, che sarà nel sic. *Catinigghia*, mostra che durante il processo di adattamento il suffisso spagnolo -*illo/-illa* diventa -*igghio/-igghia* nel siciliano. Mentre il suffisso -*icchia* in *paricchia* testimonia l'origine latina. Così, il sopramenzionato esempio *paricchia* deve essere uno sviluppo indigeno.

Le somiglianze possono ingannare: l'etimo sp. *gradilla* per il sic. *gradigghia* non è dimostrato, per cui bisogna investigare con cautela, di caso in caso, ogni termine.

Molto spesso i suffissi sono già lessicalizzati nello spagnolo e le parole suffissate sono entrate nel siciliano come parole autonome, mentre la parola base manca, p. es.: *golilla* > sil. *guligghia*, sp. *junquillo* > sic. *cunchigghiu*, *ggiunchigghiu*, *iunchigghiu*.

Un altro suffisso latino -ARIUS, -ARIA è nello sp. -*ero*, -*era*, ma -*aru*, -*ara* in Sicilia. Abbiamo anche -*eri*, -*eru*, che corrisponde all'italiano -*iere*, -*iero*. Siccome in tutte le lingue romanze si trova questo suffisso, anche Michel sostiene che può derivare dal francese, dal catalano, dallo spagnolo. L'uso del siciliano -*eri*, -*eru* ha agevolato il suo adattamento: sp. *aceitera* > sic. *acitera*, sp. *barquero* > sic. *bbarcheri*, cat. *burler* > sic. *bburleru*, sp. *carnicero* > sic. *carnizzeri*, sp. *montero* > sic. *munteri*, sp. *tabaquera* > sic. *tabbacchera*, mentre per lo sp. *tabaquero* abbiamo il sic. *tabbaccaru*. Quindi è ormai facilitata l'integrazione del nuovo prestito. E questo è un fattore che rende più difficile l'investigazione dell'etimologia.

Nel sic. esiste *falteri*, che significa 'colui che nota i mancamenti', proveniente dallo spagnolismo *falta* ('mancamento, errore'), mentre \**faltero*, \**falter* non esiste nello spagnolo e nel catalano. Wagner è l'unico che sostiene l'origine iberoromanza,<sup>13</sup> ma gli altri linguisti non trattano questo argomento.

Si prenda anche l'esempio dello spagnolo *cadenero*, che ha la variante siciliana *catineri* con il significato di 'persona addetta a riscuotere il pedaggio', mentre il sic. *catinaru* significa 'guardabarriera' e dovrebbe essere parola indigena.

13 Ivi, p. 111.

Passando alla morfosintassi, si osserva l'impiego dell'accusativo preposizionale con *a* nei dialetti dell'Italia meridionale (e anche in Sardegna e in Spagna), come per esempio: sp. *yo amo a Dios*, sic. *iu amu a Diu*,<sup>14</sup> sp. *matar a uno*, napoletano: *accidere a uno*. Non ci sono testimonianze che consentano di stabilire se sia un influsso spagnolo o si tratti di un procedimento sintattico parallelo, nonostante lo spagnolo avrebbe potuto contribuire a rafforzare e stabilire tale fenomeno. Alcuni esempi da *La Pigghiata* di Maura dove si vede tale fenomeno:

...«quannu vidi viniri a lu sbirru».../...«quando vedi arrivare lo sbirro»...  
 ...«Videvi a Crisantazzu».../...«Vedevi Crisantazzu»...  
 ...«Sintivi a Manuscalcu santiari».../...«Sentivi Manuscalcu bestemmiare»...  
 ...«Guarda a Cristu».../...«Guarda Cristo»...

## Lessico, semantica

Si elencano più in dettaglio degli ispanismi tratti dalle opere di Michel e Beccaria menzionate all'inizio dell'articolo. Si passano in rivista i prestiti spagnoli nel siciliano che sono ormai parte del lessico, cioè appaiono nelle opere letterarie come, per esempio, ne *La Pigghiata* di Paolo Maura, composta nel Seicento. Nella valutazione dei significati, si confronta il significato originale, cioè quello spagnolo, con quello italiano.

Il Michel ha le seguenti categorie (con la voce siciliana, poi l'origine spagnola e tra parentesi la traduzione italiana). La lista non è completa, si dà solo un'idea per richiamare l'attenzione sull'importanza dell'influsso degli ispanismi dell'epoca.

Giustizia, diritto civile, diritto penale, organi di pubblica sicurezza: *arrendamento* < *arrendamiento* (appalto), *arrendare* < *arrendar* (appaltare), *assentu* < *asiento* (contratto), *assintari* < *asentar* (assicurare, rendere), *atorgari*, *otorgari*, *torgari* < *otorgar* (consentire, autorizzare).

Cancelleria: *cartapaczu* < *cartapazo* (scartafaccio), *papellu* < *papel* (documento).

---

14 ANTONINO TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 20.

Amministrazione comunale e regionale: *adelantado* < *adelantado* (governatore), *aggiuntamentu* < *ajuntamiento* (riunione), *ggiunta* < *junta* (riunione).

Economia, finanze e commercio: *accanzari*, *alcanzari* < *alcanzar* (guadagnare), *appruvicciarisi* < *aprovecharse* (avvantaggiarsi), *baratto* < *barato* (a buon mercato), *bbuscari*, *vuscari* < *buscar* (guadagnare), *dubbla* < *dobla* (moneta d'oro), *dubbluni* < *dublón* (moneta d'oro).

Forze armate: *alferi* < *alferez* (vessillifero), *allistari* < *alistar* (arruolare), *bbastimenti* < *bastimentos* (provviste, munizioni), *disbarattari*, *sbarattari* < *desbaratar* (sconfiggere), *furtilizza* < *fortaleza* (castello).

Titoli: *infanti* < *infante* (figlio del re), *granni* di Spagna < *grande* di Spagna (titolo d'onore).

Chiesa: *marranu* < *marrano* (cristiano di origine ebraica), *mungili* < *monjil* (tunica monacale).

Indumenti, materiali e accessori ornamentali: *cappiglia* < *capilla* (cappuccio), *cannuttigghiu*, *cannittigghiu* < *canutillo* (striscioline speciali), *czapatu* < *zapato* (scarpa), *muccaturi* < *mocador* (fazzoletto, scialle).

Cosmetica: *lindu*, *linnu* < *lindo* (elegante), *mantichigghia* < *mantequillas* (pomata speciale), *pilucca* < *peluca* (parrucca), *piluccheri* < *peluquero* (parrucchiere).

Cucina: *ammursari* < *almorzar* (far colazione), *manteca*, *mantica* < *manteca* (grasso, burro), *mburracciari* < *emborachar* (farcire, friggere), *mpanata*, *impanata* < *empanada* (pasticcio).

Alloggio: *aposemamento* < *aposemamiento* (alloggiamento), *pusari* < *posar* (albergare), *pusata* < *posada* (ostello).

Casa, arredamento e attrezzi domestici: *acitera* < *aceitera* (ampolliera), *appartamentu* < *apartamento* (camera), *dosello*, *tosello*, *tusello* < *dosel* (baldacchino), *ggiarra*, *iarra* < *jarra* (brocca), *passamanu* < *pasamano* (ringhiera), *patiu*, *pattiu* < *patio* (cortile), *piattigghiu* < *platillo* (piccolo piatto d'argento), *quadra* < *cuadra* (stanza).

Mestieri e attività varie: *aia* < *aya* (educatrice), *aiu* < *ayo* (precettore), *criata* < *criada* (serva), *sastri* < *sastre* (sarto), *ubreri* < *obrero* (operaio).

Artigianato, arte, attrezzi, tecnica: *dibuxari* < *dibujar* (disegnare), *dibuxaturi* < *dibujador* (disegnatore).

Pesca: *anciova* < *anchova* (acciuga).

Navigazione: *bbarcheri* < *barquero* (barcaiolo), *bbuca* < *buque* (nave).

Agricoltura: *burru* < *burro* (asino), *camperi* < *campero* (guardiano di un latifondo), *macciu* < *macho* (mulo), *quinteri* < *quintero* (contadino).

Equitazione: *accanea* < *acanea* (chinea), *putru* < *potro* (puledro), *relinchamentu* < *relinchamiento* (nitrito).

Caccia: *pirticunera* < *perdigonera* (tasca per i pallini), *pirticuni* < *perdigón* (pallino di piombo), *trampa* < *trampa* (trappola).

Spettacoli, giochi, serate e altre festività: *cagnas* < *cañas* (giostra), *carazza* < *caraza* (maschera), *sortixia* < *sortija* (giostra).

Lotteria e giochi di carte: *riffa* < *rifa* (sorteggio).

Caratterizzazioni, comportamento: *accrianzatu* < *acrianzado* (educato), *attrivimentu* < *atrevimiento* (sfacciataggine), *attrivirisi* < *atreverse* (ardire), *bburla*, *bburra* < *burla* (schernimento), *burracciu* < *borracho* (ubriaco), *caniperru* < *can perro* (cane, vile), *fulanu*, *filanu* < *fulano* (tal dei tali), *gnogno* < *ñoño* (stupido), *guappu*, *vappu* < *guapo* (smargiasso), *loccu* < *loco* (pazzo), *mudurraria* < *modorrería* (stupidaggine), *tontu* < *tonto* (stupido), *taccagnu* < *tacaño* (astuto).

Ordini, misure, qualità, quantità: *quilatu* < *quilate* (carato), *tircera* < *tercera* (terza parte).

Mentre nel Beccaria si vede uno sguardo panoramico più modesto: si menzionano sotto soltanto le categorie che Michel non tratta, evitando le ripetizioni, pur ritenendo l'opera di Beccaria altrettanto importante rispetto a quella di Michel.

Vocaboli effimeri: sic. *squitatu* 'sfacciato' < *descuidado*, sic. *surteri* 'scapolo' < *soltero*, sic. 'nzirtari' 'accertare' < *acertar*, sic. *acciaccu* 'acciacco, impaccio' < šaka - arabismo tramite lo spagnolo.

Gioco: sic. *spatigghia* 'spadiglia, asso di spade' < *espadilla*.

Danza: sic. *giacona* 'ciaccona' < *chacona*.

Moda: sic. *tavardu* 'mantello' < *tavardo*, *tabardo*, sic. *rubigghia* 'robiglia' < *ropilla*, *ropa*, sic. *rannigghia* 'bavero' < *grandilla*, sic. *muntera* 'berretta da bambini' < *montera*, sic. *giammerga* 'ciamberga' < *chamberga*.

Profumi, essenze aromatiche: sic. *cicara* 'chicchera' < *chícara*, *jícara*.

Si esamina come si è modificato, se si è modificato, il significato originale, ossia spagnolo, di una parola adottata nel siciliano tramite i due esempi sotto.

perru<sup>15</sup>:

---

15 ANDREAS MICHEL, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, cit., p. 423.

...«*Chi su' brutti li perri e ch su' ferri!*».../...«*Come sono orrendi e feroci i cani!*»...

...«*Si ti 'ncappa 'ntra l'ugni qualchi perrudi sta canagghia!*».../... «*Se sott'unghia ti capita uno dei canidi 'sta canaglia!*»...

...«*Mora stu perru!*».../...«*Muoia 'sto cane!*»...

La voce spagnola è *perro*, che significa *cane*. La parola siciliana è *perru* (al pl. *perri*) secondo le regole fonologiche e morfologiche siciliane (il siciliano usa le vocali finali chiuse, così *perro* diventa *perru*; siccome il siciliano presenta soltanto tre vocali in posizione atona,<sup>16</sup> cioè /e/ e /o/ sono assenti, esse diventano /i/ e /u/ rispettivamente). Tale voce si usa prevalentemente nell'accezione peggiorativa. La si incontra quattro volte nel poemetto, si può considerare un uso frequente. La derivazione del latino CANIS è di uso raro nello spagnolo, mentre nel siciliano *lu cani* è usato accanto a *lu perru* (si osservano 4 occorrenze nel testo).

sfraczu:

...«*Paria ca middi nn' avissi vulutu ccu ddu so 'nsfraczu superbu ed insanu!*»...  
«*Pareva che mille ne avesse voluto con il suo ostentamento di forza superbo ed insano!*»

La voce siciliana *sfraczu*, che vuol dire 'dissimulazione, pompa', viene dallo spagnolo *disfraz*, che significa 'abito o vestito stravagante e insolito', che uno si mette per mascherarsi, o per non essere riconosciuto. La parola *sfarzo* esiste nel dialetto napoletano, sempre dallo spagnolo, che passa poi in italiano, però con il significato negativo di 'pompa', rispetto al significato neutro di 'mascheramento' dello spagnolo.<sup>17</sup> Nell'esempio si ha piuttosto 'ostentazione di forza' e non 'ostentazione di lusso', con una sfumatura diversa del significato.

16 *The Oxford Guide to the Romance Languages*, a cura di ADAM LEDGEWAY, MARTIN MAIDEN, Oxford, 2016, pp. 250-251.

17 ANDREAS MICHEL, *Vocabolario critico degli ispanismi siciliani*, cit., p. 477.

## Conclusione

Il tema è ancora da approfondire. Ogni ispanismo è un caso particolare che si deve analizzare più profondamente. Nonostante si osservi la ricchezza delle testimonianze nell'opera scelta, che è il risultato del processo di adattamento, si presume che nell'oralità del linguaggio quotidiano l'adattamento sia accaduto molto prima, così che nelle opere letterarie gli ispanismi non appaiono estranei.

Restano altri campi da approfondire, come i gruppi di coniugazione, la formazione dei nomi con suffissi diminutivi, peggiorativi, accrescitivi, una volta adattata la voce spagnola. L'analisi comprende anche la formazione di parola: per esempio, il caso dei verbi derivati dallo spagnolo, se sono adatti ad essere derivati con prefissi di significato negativo o se possono esservi aggiunti suffissi frequentativi.

Insegnare italiano  
a cantanti lirici –  
come la vedono  
gli insegnanti

CSABA HORVÁTH

## Introduzione

Che la lingua internazionale della musica classica, soprattutto quella dell'opera lirica, sia l'italiano è quasi un luogo comune; forse per questo, la musica ha un ruolo importante nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera. Balboni, in un saggio dedicato all'"italiano della musica – musica dell'italiano", ne individua cinque aspetti: la musica può servire alla promozione della cultura italiana in tutto il mondo; si possono lanciare corsi specialistici, rivolti ad appassionati della musica; la musica è un mezzo di motivazione occasionale durante i corsi "generali" di italiano; la musica va inclusa nell'insegnamento sistematico della storia della cultura e della letteratura italiane; infine, ed è questo che il presente studio intende confermare, i musicisti e soprattutto i cantanti professionisti hanno bisogno di corsi di lingua mirati al linguaggio specifico della musica classica.<sup>1</sup>

Adami definisce il cantante lirico "un apprendente particolare" dell'italiano, in quanto, pur studiando i libretti italiani per professione, «non ha alcuna competenza di italiano L2».<sup>2</sup> Per questo, data l'impossibilità di offrire agli studenti un corso completo di italiano, si deve creare un curriculum specializzato per loro, con un' enfasi sulla comprensione dei testi dei libretti e sulla pronuncia corretta.

Rimanendo su questo filone, non mancano i saggi dedicati all'insegnamento dell'italiano a cantanti lirici, relativi alla didattica della microlingua della musica<sup>3</sup> o alle necessità specifiche degli apprendenti,<sup>4</sup>

---

1 PAOLO E. BALBONI, *L'opera e l'insegnamento dell'italiano nel mondo. Dalle dichiarazioni di principio alla progettazione dei percorsi*, in «EL.LE», IV (2015), 2, pp. 217-235.

2 STEFANO ADAMI, *Un apprendente particolare: il cantante d'opera*, in «in.IT», 28 (2012), pp. 3-8.

3 Si vedano, per esempio, MANUELA MANZELLI, *Vissi d'arte vissi d'amor. L'italiano del melodramma. Riflessioni per una didattica L2 a cantanti d'opera*, in «Italiano LinguaDue», 2 (2010), pp. 136-147.; UBERTO MINGHI, «Dal labbro il canto estasiato vola». *Riflessioni linguistiche e glottodidattiche sull'italiano dell'opera lirica*, in «Italiano LinguaDue», 1 (2015), pp. 131-156.; KATEŘINA ŠTROBLOVÁ, *Teaching the specific language of Italian lyric texts to future opera singers*, in *Proceedings of the 12th International Conference «Innovation in Language Learning»*, Bologna, Filodiritto, 2009, pp. 321-327.

4 Vedi, per esempio, ALESSANDRA KORNER, *L'insegnamento dell'italiano ai cantanti d'opera internazionali*, Tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 2014; JESSICA LOMBARDI, *L'insegnamento dell'italiano a cantanti d'opera*, in «AggiornaMenti», 14 (2018), pp. 9-16.; BEATRICE FANETTI & JESSICA LOMBARDI, *L'italiano L2 per la lirica. Indagine pilota fra language/vocal coaches e fra cantanti d'opera di madrelingua tedesca e cinese in Italia*, in *L'italiano lungo le vie della musica*, a cura di Pierangela Diadori & Guglielmo Pianigiani, Firenze, Cesati, 2020, pp. 117-132.

e partendo dai risultati degli studi sono nati diversi libri di testo dedicati ai cantanti lirici.<sup>5</sup>

Per quanto riguarda la regolamentazione curricolare in Ungheria, troviamo una certa libertà nell'insegnamento dell'italiano. A livello dei licei musicali,<sup>6</sup> il contenuto dell'insegnamento è determinato dal curriculum per l'istruzione specializzata: tra i materiali da acquisire per gli studenti di canto, nella versione 2013 del curriculum era presente un modulo di *Lingua italiana*, incentrato sulle conoscenze di grammatica e di pronuncia; un altro modulo, intitolato *Occupazione I*, aveva lo scopo di fornire le conoscenze necessarie per superare un colloquio di lavoro in lingua straniera.<sup>7</sup> Nella versione più recente, quella del 2020, non troviamo più questi moduli; quindi, nei percorsi di istruzione specializzati nel canto, l'insegnamento di qualsiasi lingua straniera è facoltativo.

L'istruzione universitaria è regolata da un decreto ministeriale.<sup>8</sup> Qui si precisa che gli studenti di canto del triennio devono «disporre di conoscenze relative alla corretta dizione in lingua straniera»; inoltre, devono essere capaci di «conoscere, capire e pronunciare un testo letterario in almeno una lingua straniera “particolare” del canto solistico».<sup>9</sup> Al biennio ci si aggiungono conoscenze specializzate «sulla corretta dizione in lingua straniera» e «sul rapporto tra musica, testo (in lingua ungherese o straniera) e drammaturgia».<sup>10</sup>

5 Si pensi a EDIT BAGOSI, *Olasz nyelv nem csak énekeseknek és zenészeknek*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2002; DONATELLA BRIOSCHI & MARIELLA MARTINI-MERSCHMANN, *L'italiano nell'aria. Corso d'italiano per cantanti lirici e amanti dell'opera*, Roma, Edilingua, 2015, 2 voll.; PAQUI OLIVARES ASUAR et al., *L'italiano per l'opera. Corso di lingua italiana per cantanti d'opera*, Firenze, Alma, 2021.

6 Nell'ungherese parlato quegli istituti dove si preparano i futuri musicisti per l'università o la vita professionale, si chiamano *konzi*, abbreviazione di *konzeratórium*. D'ora in poi queste istituzioni verranno chiamate *licei (musicali)* e il termine *università* si riferirà agli equivalenti dei *conservatori* italiani, che offrono corsi di studio del triennio e del biennio.

7 *Szakképzési kerettanterv az 54 212 05* [versione 2020: 4 0215 05] *Klasszikus zenész (Magánénekes) szakképesítéshez*. Disponibile su [https://www.nive.hu/Downloads/Szakképzési\\_dokumentumok/Szakképzési\\_kerettantervek\\_2013/DL.php?f=klasszikus\\_zenesz\\_maganenekes\\_54\\_212\\_05.docx](https://www.nive.hu/Downloads/Szakképzési_dokumentumok/Szakképzési_kerettantervek_2013/DL.php?f=klasszikus_zenesz_maganenekes_54_212_05.docx) (2013); [https://www.nive.hu/Downloads/Szakképzési\\_dokumentumok/Szakképzési\\_kerettantervek\\_2016/DL.php?f=Klasszikus\\_zenesz\\_II\\_maganenekes\\_54\\_212\\_05.docx](https://www.nive.hu/Downloads/Szakképzési_dokumentumok/Szakképzési_kerettantervek_2016/DL.php?f=Klasszikus_zenesz_II_maganenekes_54_212_05.docx) (2016); [https://www.nive.hu/Downloads/Szakképzési\\_dokumentumok/Szakképzési\\_kerettantervek\\_2018/DL.php?f=095\\_54\\_212\\_05\\_Klasszikus\\_zen%C3%A9sz\\_II\\_\(Magagnenekes\).docx](https://www.nive.hu/Downloads/Szakképzési_dokumentumok/Szakképzési_kerettantervek_2018/DL.php?f=095_54_212_05_Klasszikus_zen%C3%A9sz_II_(Magagnenekes).docx) (2018); [https://www.oktatas.hu/pub\\_bin/dload/kozoktatas/kerettanterv/szakgimn\\_9\\_12/4\\_0215\\_05\\_Klasszikus\\_zenesz\\_II\\_maganenekes\\_kttv.docx](https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktatas/kerettanterv/szakgimn_9_12/4_0215_05_Klasszikus_zenesz_II_maganenekes_kttv.docx) (2020).

8 18/2016. [VIII. 5.] EMMI rendelet a felsőoktatási szakképzések, az alap- és mesterképzések képzési és kimeneti követelményeiről, valamint a tanári felkészítés közös követelményeiről és az egyes tanárszakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet módosításáról. Disponibile su [https://btk.pte.hu/sites/btk.pte.hu/files/2020-08/kkk\\_18\\_2016\\_emmirend\\_20190219\\_tol\\_0.pdf](https://btk.pte.hu/sites/btk.pte.hu/files/2020-08/kkk_18_2016_emmirend_20190219_tol_0.pdf)

9 Ivi, p. 557.

10 Ivi, p. 1612.

## Obiettivi

Dall'introduzione è ben visibile che una certa conoscenza della lingua italiana è indispensabile per chi voglia recitare in italiano in modo autentico. Abbiamo inoltre visto che la regolamentazione curricolare in Ungheria non prescrive esplicitamente l'insegnamento dell'italiano nell'istruzione di canto, anche se per tradizione l'italiano persiste in molte scuole musicali. L'obiettivo del presente studio è quello di descrivere la situazione della lingua italiana nei suddetti istituti (licei musicali e facoltà universitarie ad indirizzo musicale); quindi non intendiamo né formulare giudizi, né dare prescrizioni.

## Metodi e analisi dei dati

Per investigare la questione, ho condotto interviste a insegnanti di italiano di istituti musicali di livello medio e universitario. Dei dieci insegnanti intervistati, cinque hanno esperienze relative ai licei musicali, tre relative alle università; due insegnanti lavorano come *coaches* presso teatri: il loro lavoro si concentra quasi esclusivamente sul perfezionamento della dizione italiana. La partecipazione è stata volontaria e si è svolta (tranne un'eccezione) *on-line*, nell'anno accademico 2021/22. Alcuni parametri professionali dei partecipanti sono riassunti nella *Tabella 1*.

Pseudonimo	Istituzione	Esperienza professionale in anni (totale/in istituti musicali)	Rapporto con la musica
Beáta	Università	23/~20	Appassionata
Éva	Università	28/19	Studi strumentali, coro
Fanni	Coach	~7	Laurea in musica
Kálmán	Liceo musicale	6/5	Appassionato
Laura	Liceo musicale	26/11	Studi strumentali, coro
Lilla	Liceo musicale	21	Coro
Sándor	Liceo musicale	~4/3	-

Pseudonimo	Istituzione	Esperienza professionale in anni (totale/in istituti musicali)	Rapporto con la musica
Szilvia	Liceo musicale	36	Appassionata
Tímea	Università	22/5	Famiglia di musicisti
Tünde	Coach	~4	Famiglia di musicisti

Tabella 1. Parametri dei partecipanti.

Le interviste sono state semi-strutturate, i temi sono stati organizzati intorno alle otto competenze di base identificate nella guida nazionale per la valutazione degli insegnanti.<sup>11</sup> È comunque importante affermare che tali competenze non fungono da base per l'analisi dei dati, forniscono piuttosto una cornice per i temi da scegliere.

Le interviste sono state registrate con il consenso orale dei partecipanti (tranne in un caso, dove per motivi tecnici ho dovuto prendere appunti durante la conversazione) e successivamente trascritte. Le interviste trascritte sono state analizzate con l'aiuto del software QDA Miner Lite. Così è stato possibile assegnare dei codici agli elementi salienti delle interviste, permettendo di individuare le idee ricorrenti.

Gli elementi codificati saranno presentati all'interno di un modello di analisi dei bisogni, introdotto nel volume di Dudley-Evans & St John.<sup>12</sup> Conducendo un'analisi dei bisogni, si rendono espliciti il contenuto e la metodologia di un corso di lingua specialistica. Il presente modello contiene otto elementi:

- ◇ l'elemento centrale del modello è costituito dalle *condizioni ambientali*, quindi da quella realtà in cui i processi pedagogici si svolgono;
- ◇ le *informazioni professionali sugli allievi* delineano quei contesti professionali in cui gli allievi dovranno usare la lingua straniera;

11 *Útmutató a pedagógusok minősítési rendszerében a Pedagógus I. és Pedagógus II. fokozatra lépéshez*, Oktatási Hivatal, 2019. Disponibile su [https://www.oktatas.hu/pub\\_bin/dload/unios\\_projektek/kiadvanyok/utmutato\\_a\\_pedagogusok\\_minositesi\\_rendszereben\\_6.pdf](https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/unios_projektek/kiadvanyok/utmutato_a_pedagogusok_minositesi_rendszereben_6.pdf)

12 TONY DUDLEY-EVANS, MAGGIE JO ST JOHN, *Developments in ESP. A multi-disciplinary approach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- ◇ le *informazioni personali sugli allievi* sono costituite dai fattori individuali che influenzano il modo di apprendere (esperienze, aspettative, motivazione);
- ◇ le *conoscenze attuali degli allievi* descrivono lo stato attuale dell'apprendimento;
- ◇ le *lacune degli allievi* si ottengono sottraendo le conoscenze attuali da quello che “dovrebbero” sapere in base all'analisi delle situazioni *target*;
- ◇ le *informazioni sull'apprendimento* contengono dati sullo stile, sui metodi dell'apprendimento;
- ◇ le *informazioni linguistiche sulla comunicazione professionale* si basano sulle situazioni *target*, con un'enfasi sugli elementi linguistici necessari da acquisire;
- ◇ le *aspettative relative al corso* si riferiscono al corso di studio attuale, individuano quello che si può acquisire nella situazione presente.<sup>13</sup>

## Risultati

### Condizioni ambientali

In questa sezione toccheremo le questioni degli orari, dei libri di testo usati e della possibilità di cooperazione professionale.

Per quanto riguarda gli orari, troviamo una situazione alquanto variegata. Nei licei musicali, la lingua italiana si insegna per due anni e sono previste due o quattro ore settimanali. Nel caso delle università, lo studio dell'italiano dura in genere due semestri, con due lezioni settimanali, tranne in un caso, dove ce ne sono quattro. Qui possiamo osservare una certa riduzione del numero di lezioni d'italiano: «prima, per i primi tre anni, ci sono state assegnate due ore settimanali e così sono riuscita ad avviare gruppi principianti, medi e avanzati. [...] Comunque, due ore sono pochissime, lo sappiamo...» (Beáta); «prima l'italiano si studiava per quattro semestri, in due ore settimanali, quindi aveva senso fargli comprare un libro di testo» (Éva).

Esaminando i libri di testo utilizzati, a livello liceale tipicamente si usano i due libri di testo accreditati dallo Stato, *Nuovissimo Progetto italiano*

---

13 Ivi, p. 125.

di Telis Marin (Roma, Edilingua, 2019) e *Giro d'italiano* di Judit Bernátné Vámosi & Tamás Nyitrai (Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2009). Il volume specialistico, pubblicato in Ungheria (Edit Bagossi, *Olasz nyelv nem csak énekeseknek és zenészeknek*, cit.) sembra utile per trovare brani lirici adatti a certe forme grammaticali. A livello universitario, si usano anche altri libri di testo per il linguaggio settoriale,<sup>14</sup> ed altri insegnanti preferiscono usare materiali scelti da loro stessi.

Per quanto riguarda la cooperazione professionale, gli insegnanti di italiano generalmente riscontrano un “isolamento” all’interno del corpo docente. Anche se, come vedremo più in avanti, gli studenti spesso esprimono l’esigenza di tradurre, di capire i pezzi che cantano in italiano, sembra che manchi la comunicazione con i maestri di canto che, generalmente, non chiedono aiuto di tipo linguistico agli insegnanti di italiano, forse anche perché non li conoscono bene:

[i colleghi] non mi chiedevano aiuto, non era una cosa abituale. Anzi, non li conoscevo tanto, a dire la verità. La mia presenza si limitava ad entrare, prendere il registro, andare in classe; non conoscevo quindi nessuno, a parte la segretaria e il preside. Ho fatto conoscenza con alcuni, ma passavo poco tempo a scuola, anche perché lavoravo contemporaneamente in più posti. (Sándor)

## Informazioni professionali sugli allievi

La domanda a cui si cerca una risposta in questa sezione è la seguente: in quali contesti gli apprendenti useranno l’italiano? Dal punto di vista della vita professionale di un cantante, quali sono le competenze indispensabili relative alla lingua italiana?

In base alle risposte degli insegnanti, sono state individuate sei categorie. I risultati sono riassunti nella *Tabella 2*: i numeri indicano la frequenza di un determinato codice all’interno del campione di riferimento.

---

14 Soprattutto i libri seguenti e già citati: DONATELLA BRIOSCHI & MARIELLA MARTINI-MERSCHMANN, *L'italiano nell'aria*; PAQUI OLIVARES ASUAR et al., *L'italiano per l'opera*.

	Totale	Liceo musicale	Università + coaches
Avere una dizione perfetta	7	2	5
Capire i testi dei pezzi cantati	7	3	4
Saper interpretare i testi poetici	4	2	2
Interagire nel contesto lavorativo	3	2	1
Parlare un italiano elementare	3	2	1
Conoscere altre lingue (nella musica)	3	1	2

*Tabella 2. Competenze professionali dei cantanti.*

I risultati complessivi sono in linea con le conclusioni della letteratura precedente, in particolare con il saggio di Beatrice Fanetti e Jessica Lombardi, in cui si individua praticamente la stessa sequenza.<sup>15</sup> Dobbiamo comunque sottolineare che nel gruppo degli insegnanti liceali non ci sono notevoli differenze nell'importanza dei singoli elementi emersi, mentre in ambito universitario si pone un accento maggiore sull'acquisizione della dizione italiana e sull'interpretazione linguistica dei testi operistici.

## Informazioni personali sugli allievi

In questa parte esaminiamo le opinioni, le esperienze degli insegnanti intervistati in merito a quelle caratteristiche dei loro allievi che possono influenzare l'apprendimento della lingua italiana.

Un fattore cognitivo emerso più volte durante le interviste è una difficoltà generale nell'apprendimento di lingue straniere (ovviamente questa situazione non è limitata ai cantanti lirici). Questo porta con sé la mancanza di conoscenze di tipo "linguistico": «[le lingue straniere] non aiutano quelli che vengono dal sistema di istruzione tradizionale ungherese, cioè quelli che hanno studiato un po' di questo, un po' di quello» (Tímea); «c'è questo terrore dell'esame di lingua, c'è sempre un esame da fare, però vedo che ci sono gli stranieri per strada, tanti ragazzi, studenti stranieri, e non ce n'è uno che riesca a dare loro un'indicazione in inglese» (Fanni).

15 BEATRICE FANETTI, JESSICA LOMBARDI, *L'italiano L2 per la lirica*, cit.

Costituiscono un caso specifico gli allievi provenienti dalla Transilvania, che hanno contatti diretti con un'altra lingua romanza, il rumeno. In generale, la conoscenza del rumeno aiuta gli studenti transilvani nella comprensione dei testi, ma per quanto riguarda la loro pronuncia, il quadro non è tanto univoco: c'è chi pensa che loro abbiano una pronuncia «più chiara» (Fanni), ma non mancano opinioni contrarie (Éva).

Possiamo cogliere un'altra caratteristica nell'attitudine di quegli insegnanti che insegnano anche in altri licei "classici". Loro non ritengono necessario insegnare cose "complicate" ai loro allievi musicisti: «qua c'è un profilo del tutto diverso. Là [al liceo classico] si *deve* studiare, qua [al liceo musicale] si *può*» (Kálmán).

Tra i fattori affettivi dobbiamo trattare innanzitutto la motivazione degli studenti. In generale, possiamo dire che gli insegnanti di liceo incontrano studenti più motivati che trovano l'italiano «attraente» (Lilla), frequentano diligentemente le lezioni (Laura), vogliono studiare, sviluppare le loro capacità (Sándor). Alcuni insegnanti universitari riportano che gli studenti sono motivati perché sono più consapevoli della necessità dell'italiano (Tímea). Altri insegnanti, però, hanno l'impressione che la loro disciplina sia meno importante delle altre: «la disciplina più importante per loro è il canto, poi tutte queste grandi discipline: solfeggio, teoria della musica, storia della musica... io sono l'ultima» (Beáta); «gli studenti hanno poca voglia di studiare l'italiano perché non c'è lo stimolo, manca il controllo» (Fanni).

## Conoscenze attuali degli allievi

Su quali conoscenze preesistenti possono contare gli insegnanti? Nei licei musicali la situazione generale è che gli studenti partono da zero, conoscono solo alcune espressioni della microlingua della musica e testi delle canzoni, arie cantate (anche se non li possono tradurre). Una cosa sorprendente è che all'università la situazione non è molto diversa: «tutto sommato, non c'è differenza tra insegnamento liceale e universitario, anche perché io insegno ai principianti e anche voi [al liceo] fate così» (Éva).

A questo si lega il problema dei "falsi principianti", cioè di quelli che hanno già qualche anno di studio sulle spalle, ma affermano di non sapere nulla. Qui i compiti sono ben diversi: «lo scioglimento delle frustrazioni e la ripetizione per ripartire, ricominciare, sono compiti dell'insegnante» (Beáta); «[gli allievi]

sanno un sacco di cose, ma quello che gli rimane quando vengono ammessi all'università... non è più una responsabilità dell'insegnante di liceo» (Tímea).

## Lacune degli allievi, difficoltà nell'insegnamento

Le esperienze degli insegnanti mostrano che c'è una grande differenza tra le conoscenze attuali degli studenti e le aspettative professionali. Le difficoltà riscontrate più volte dagli insegnanti sono riassunte nella *Tabella 3*.

	Totale	Liceo musicale	Università + coaches
Studiare lingue in generale	7	4	3
Differenze nelle conoscenze	4	1	3
Accento straniero	4	1	3
Orario degli studenti	3	2	1
Numero delle lezioni	3	1	2
Motivazione	3	0	3
Stabilire il sillabo	2	0	2

*Tabella 3. Difficoltà nell'insegnamento.*

Il problema dello studio delle lingue è già stato affrontato. Le differenze nelle conoscenze, per lo più riscontrate nelle risposte dei docenti universitari, sono dovute al fatto che l'italiano non è obbligatorio nei licei musicali (e, inoltre, il diploma di canto non è un requisito per essere ammessi all'università). «La cosa più difficile è che gli allievi provengono da molti posti diversi, quindi c'è chi non ha mai studiato l'italiano, forse ha già cantato in italiano, ma c'è chi comincia qua da nulla, e poi c'è chi ha, diciamo, competenze di livello B1-B2; e sono nello stesso gruppo» (Éva).

Sembra che il problema dell'accento straniero emerga quasi esclusivamente a livello universitario e professionale: siccome in tali contesti l'obiettivo è quello di preparare l'allievo a un'esecuzione, è evidente che la corretta pronuncia ne costituisce un elemento centrale. Generalmente si elencano i tratti tipici

dell'accento ungherese nell'italiano,<sup>16</sup> ma qui viene aggiunto un altro elemento, quello del rapporto tra tecnica vocale e dizione: «quindi noi possiamo anche leggere il pezzo e studiarlo, però dopo quando lo eseguono, anche per motivi legati all'esecuzione, perché magari un suono [o] è più comodo di un suono [ɔ], [sbagliano nella pronuncia]» (Fanni).

Altre difficoltà organizzative riguardano l'orario degli studenti e il numero insufficiente delle lezioni, di cui alcune sono sempre cancellate – e come affermano gli insegnanti, la lezione d'italiano è cancellata più volte di quelle di solfeggio o di teoria della musica.

Per alcuni docenti universitari (e anche *coaches*), la mancata motivazione degli studenti è un grave problema, non solo rispetto allo studio, ma anche rispetto ad un'esecuzione perfetta:

nell'arte bisognerebbe cercare la perfezione che non esiste. Però cercare sempre di andare avanti, di migliorarsi, di crescere. Qui non c'è. È questo il problema: se canti male in Italia, [...] all'estero, in Francia, non ti chiamano. [...] [In Ungheria si pensa così:] ma perché mi devo sforzare, perché devo far fatica [...] se comunque funziona? (Fanni)

Abbiamo visto che manca un curriculum definito per l'insegnamento dell'italiano: questa è la base della difficoltà di creare un sillabo. Gli insegnanti di liceo partono generalmente da zero, possono quindi tenere lezioni di italiano “generale”, altrove però la situazione è diversa: «non mi hanno detto niente su cosa doversi fare, quindi ovviamente ho dedicato un po' di tempo a indovinarlo» (Tímea); «sto qua da quattro anni e adesso potrei già farmi una descrizione del lavoro» (Tünde).

## Informazioni sull'apprendimento

Secondo le testimonianze degli insegnanti intervistati, in realtà non ci sono grandi differenze nei metodi di insegnamento tra i corsi di lingua generale e quelli organizzati per i cantanti. Comunque ci sono degli elementi su cui, nell'ultimo caso, si pone un'attenzione maggiore.

---

16 Si veda, per esempio, BÁLINT HUSZTHY, *Intrighi macabri. Alla scoperta dell'accento ungherese nel parlare l'italiano*, in «Verbum. Analecta Neolatina», 17 (2016), voll. 1-2, pp. 149-194.

Uno di questi è la presenza della traduzione. È un fenomeno comune che gli allievi portino in classe i pezzi in italiano per chiedere aiuto all'insegnante. Al liceo musicale, in generale, non ci si aspetta una grande autonomia nella traduzione dei testi. All'università, invece, il lavoro autonomo su testi autentici è tipicamente una parte integrante del sillabo: «io gli faccio tradurre il materiale. E poi gli dico che devono usare i dizionari accademici, non quelli *on-line*, perché non ci troveranno questo tipo di lessico, dovranno andare in biblioteca» (Beáta); «una parte delle lezioni si concentra su testi conosciuti e, quando gli studenti lavorano su di essi in modo autonomo, io li guido» (Éva).

La centralità della dizione, che è già stata trattata nella sezione precedente, può manifestarsi anche nell'uso del canto durante le lezioni. Le *coaches* lavorano quasi esclusivamente sul testo cantato, altri insegnanti invece ascoltano gli esami di canto o fanno cantare gli studenti durante le lezioni. Questo, tuttavia, non sembra tanto comune: come abbiamo visto, pochi insegnanti hanno un rapporto stretto con la musica. Possiamo comunque trovare delle eccezioni: «mi piace molto quando cominciano a cantare, portano da me un'aria e mi chiedono aiuto; secondo me, chi non ha così tanta familiarità con la musica classica [come me], non li potrebbe aiutare così tanto» (Laura).

## Informazioni linguistiche sulla comunicazione professionale

Nelle interviste si fanno più cenni alla particolarità del linguaggio dei libretti, in quanto i cantanti incontrano testi letterari – problematici anche per gli apprendenti avanzati – già al livello elementare. L'obiettivo non può essere una comprensione totale, bensì l'utilizzo opportuno di mezzi (p.es. dizionari), di conoscenze che agevolano una comprensione parziale.

Alcuni insegnanti sottolineano l'importanza della conoscenza di un lessico speciale, caratteristico dei testi dei libretti. In questo caso, l'accento si pone su alcune parole frequentemente ricorrenti (p.es. *amore, fedeltà, morte*) e sulla distinzione tra parole “comuni” e “letterarie”: «ovviamente studieranno la parola *fanciulla* al posto di *ragazza*, per questo gli dico sempre che non devono assolutamente chiamare *fanciulla* una donna per strada» (Tímea).

Una caratteristica molto eclatante del linguaggio librettistico rispetto a quello “quotidiano” è l'uso abbondante del passato remoto. Sei intervistati

hanno parlato della necessità della conoscenza del passato remoto; le loro risposte vanno dal totale rifiuto del remoto alla sua totale inclusione (anche a scapito del passato prossimo): «ho insegnato una grammatica di base, il remoto ovviamente no» (Sándor); «nel secondo semestre arrivo, con i più bravi, al passato prossimo... non ci sforziamo con il remoto, compare solo alla fine del libro» (Beáta); «il remoto è indispensabile, anche se non ci arriveresti nel secondo anno, perché ricorre spesso nelle opere» (Lilla); «non sono sicura che loro debbano conoscere il passato prossimo... forse Mozart lo usa spesso nelle sue opere, ma in Verdi tutto è al remoto» (Tünde); «se insegno il passato prossimo, sicuramente non arriviamo al remoto, e non possiamo tralasciarlo» (Éva); «in questo curriculum, studiamo il remoto prima di tutto il resto; anzi, non gli insegno il passato prossimo perché non ne avranno bisogno» (Tímea).

## Aspettative relative al corso

L'ultimo elemento dell'analisi dei bisogni è stato esaminato solo in relazione agli studi di liceo musicale: quali sono, quali dovrebbero essere le conoscenze, abilità, attitudini relative all'italiano che caratterizzano lo studente di canto dopo essersi diplomato?

Secondo alcuni insegnanti di liceo, è possibile acquisire una conoscenza dell'italiano equivalente al livello A2 del QCER. Quella concezione dell'italiano di base ricorre più volte durante le interviste: «secondo me, i miei allievi riescono a fare conversazioni a un livello di base, e capiscono testi, sia parlati che scritti, al livello A2-B1» (Lilla); «per me la cosa più importante è che le loro conoscenze acquisite al liceo aiutino il loro futuro lavoro professionale» (Laura); «spero che abbiano acquisito qualcosa, magari solo l'amore per l'Italia... e poi spero che possano ordinare una birra al bar» (Sándor).

Una volta è emerso anche il bisogno di un curriculum unificato, così all'università si potrebbe partire da basi ben precisate: «quindi voi [al liceo] studiereste una parte del libro, e allora io potrei partire da lì. [...] Questo sarebbe ideale! Ma il problema è che, in Ungheria, i dieci studenti provengono da dieci posti diversi e, o hanno studiato l'italiano, oppure no» (Éva).

Nella stessa citazione possiamo anche vedere la problematicità di una richiesta simile: è un'impresa impossibile delineare una partenza “minima” e “comune”, data la disuguaglianza nelle conoscenze degli allievi.

## Conclusioni: due tipi di insegnamento dell'italiano

In base alle risposte, possiamo delineare due approcci nell'insegnamento dell'italiano negli istituti musicali ungheresi. Anche se questi approcci in gran parte si manifestano nella distinzione liceo-università, in realtà dovremmo parlare di una dicotomia “italiano di base” – “italiano specialistico”, dal momento che gli insegnanti che lavorano in un determinato tipo di istituto a volte concepiscono il loro compito in modi ben diversi. Le principali differenze si trovano nella *Tabella 4*.

	Italiano di base	Italiano specialistico + vocal coach
Condizioni	<ul style="list-style-type: none"> <li>– più lezioni</li> <li>– libro: libri “tradizionali”</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– meno lezioni</li> <li>– libro: manuali specialistici</li> </ul>
Situazioni <i>target</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– le basi della lingua standard</li> <li>– comunicazione con italiani</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– le basi del linguaggio specialistico</li> <li>– conoscenza di altre lingue</li> </ul>
Tratti degli allievi	<ul style="list-style-type: none"> <li>– curriculum “più leggero”</li> <li>– motivazione tramite la cultura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– difficoltà legate alla motivazione,</li> <li>– mancanza di controllo</li> </ul>
Conoscenze preesistenti		<ul style="list-style-type: none"> <li>– “i falsi principianti”</li> </ul>
Difficoltà		<ul style="list-style-type: none"> <li>– difficoltà nell'individuare i compiti dell'insegnante</li> <li>– rapporto tra dizione e tecnica vocale</li> <li>– problemi inerenti alla conoscenza delle lingue</li> <li>– problemi concreti nella pronuncia</li> </ul>
Elementi del curriculum	<ul style="list-style-type: none"> <li>– grammatica e lessico di base (passato prossimo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– passato remoto, imperativo, ordine delle parole</li> </ul>

*Tabella 4. Due tipi di insegnamento dell'italiano.*

Nelle sezioni precedenti abbiamo delineato la situazione dell'italiano negli istituti musicali ungheresi. L'analisi dei bisogni condotta ci permette di formulare nuovi percorsi riguardanti il contenuto e gli obiettivi dell'insegnamento. È comunque necessario condurre altre ricerche per conoscere i bisogni degli apprendenti e analizzare in dettaglio il linguaggio dell'opera lirica. Speriamo che queste possano contribuire a un'esecuzione musicale più autentica e vicina alla perfezione artistica.



# Letteratura

La presenza delle questioni  
dell'unità italiana nei pamphlets  
*Degli ultimi casi di Romagna*  
di Massimo d'Azeglio  
e *Protesta del popolo delle Due Sicilie*  
di Luigi Settembrini

MÓNIKA FARKAS

Nel corso del Risorgimento, lo Stato Pontificio ed il Regno delle Due Sicilie erano dominati da potenze straniere e costituivano le aree più arretrate d'Italia.<sup>1</sup> Lo Stato della Chiesa aveva nei suoi territori forze economiche molto diverse: i contadini, gravati da pesanti tasse, costituivano la maggioranza della società, mentre la borghesia “poco influente” era sotto il controllo delle gerarchie ecclesiastiche e secolari che detenevano il potere a Roma. Soltanto nelle Romagne c'era una forte industria, che divenne la base della resistenza sociale. I sovrani del Regno delle Due Sicilie facevano parte della dinastia borbonica, il che alimentava le tensioni, soprattutto tra i siciliani, che rivendicavano i loro antichi diritti. L'altro problema fondamentale era l'agricoltura: la nobiltà terriera usava metodi antiquati che causavano una bassa resa dei raccolti, e di conseguenza si registravano frequenti carestie e malattie.<sup>2</sup>

Oltre ai politici ed ai soldati, anche gli intellettuali e gli artisti svolsero un ruolo fondamentale nella lotta per l'unificazione nazionale. A partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, molti esponenti della cultura e della letteratura italiana contribuirono con le loro opere alla promozione di idee sull'identità nazionale e alla creazione di uno stato unitario. Tra i personaggi che con il talento artistico cercavano di diffondere tali valori troviamo Massimo d'Azeglio e Luigi Settembrini.<sup>3</sup>

Fu intorno al 1843-44 che d'Azeglio, membro della nobiltà piemontese, venne introdotto alla politica da suo cugino Cesare Balbo. Fin dalla giovinezza, ebbe opinioni anticlericali, antifrancesi e antiaustriache, denunciò i metodi delle società segrete e le rivoluzioni che miravano all'unificazione nazionale. Il suo impegno per un ruolo politico, già prefigurato nei suoi romanzi storici degli anni Trenta e Quaranta, fu confermato dal fatto che nel 1844, durante il suo soggiorno a Roma, alcuni amici lo convinsero ad avere un colloquio

- 
- 1 Supported by the ÚNKP-21-SZTE-160 New National Excellence Program of the Ministry for Innovation and Technology from the source of the National Research, Development and Innovation Fund.
  - 2 LÁSZLÓ PETE, *Az olasz 'déli kérdés' új olvasatban*, in «Aetas», XXXII 4 (2017), pp. 220-228; LÁSZLÓ PETE, *Itáliától Olaszországig. A Risorgimento és az olasz egyesítés*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2018; ALFONSO SCIROCICO, *L'Italia del Risorgimento. 1800-1860*, Bologna, Il Mulino, 1990; GIANCARLO COGOI, *Lineamenti di storia del Risorgimento italiano*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997; ALADÁR KIS, *Olaszország története. 1748-1970*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1990.
  - 3 Cfr. MARCO MERIGGI, *Movimenti politici e società nell'Italia della Restaurazione, in Immaginare e costruire la nazione. Manzoni da Napoleone e Garibaldi*, a cura di L. Danzi e G. Panizza, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 60; ROBERTO LANGELLA, *La letteratura del Risorgimento e l'Unità nazionale*, in «SINESTESIE», 9 (2011), pp. 400-410; FABIO DI GIANNATALE, *Il principio di nazionalità. Un dibattito nell'Italia risorgimentale*, in «Storia e Politica», VI n. 2 (2014), pp. 234-269.

con i nobili e i patrioti progressisti dell'Italia centrale per cercare di ottenere il loro appoggio per il Regno di Sardegna ed il re Carlo Alberto. A partire dal settembre 1845, viaggiò per alcuni mesi nei territori dello Stato Pontificio (Marche, Romagna) e del Granducato di Toscana, cospirando, informandosi sulle condizioni locali e assistendo alla fallita rivolta romagnola del settembre 1845. Questo ultimo evento, e le esperienze del viaggio in generale, ispirarono il suo opuscolo *Degli ultimi casi della Romagna*, pubblicato a Firenze nel 1846. Insieme a *Del primato morale e civile degli italiani* (1843) di Vincenzo Gioberti e agli scritti polemici di Balbo, per esempio *Le speranze d'Italia* (1844), questa è la terza opera di fondamentale importanza per la formazione dell'opinione pubblica italiana del tempo. De Sanctis afferma che il *pamphlet* di d'Azeglio «nella storia d'Italia è il primo scritto veramente politico».<sup>4</sup>

Luigi Settembrini, nato a Napoli e proveniente da una famiglia di avvocati del Regno delle Due Sicilie, fu coinvolto nella vita pubblica e politica fin dalla giovane età. Dal 1834 al 1839 fu membro della società segreta *Figliuoli della Giovine Italia*, un'organizzazione che cercava di realizzare un cambiamento sociale con mezzi repubblicani, con lo scopo di combattere il regime borbonico. Fu imprigionato per le sue attività tra il 1839-42 e il 1849-59. Nel 1847 scrisse, da anonimo, il *pamphlet* *Protesta del popolo delle Due Sicilie*. Nella sua autobiografia, *Ricordanze della mia vita* (1879, postumo), Settembrini ricorda che *Degli ultimi casi della Romagna* di d'Azeglio gli servì da modello.<sup>5</sup> L'opera di Settembrini fu scritta come “risposta” al potere borbonico oppressivo e l'idea chiara dell'opera nacque dopo che l'autore assistette all'episodio in cui una mendicante venne rudemente cacciata da Del Carretto, il ministro dell'Interno.<sup>6</sup>

Questo lavoro si propone di esaminare le somiglianze e le differenze presenti nei due *pamphlets*. L'analisi si basa sull'ipotesi che, sebbene entrambi gli opuscoli trattino il rapporto problematico del Risorgimento con l'unificazione nazionale e le difficoltà nel raggiungerla e siano stati scritti nello stesso periodo, i problemi presentati sono fondamentalmente diversi a causa

4 Cfr. FRANCESCO DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Volume secondo. La scuola liberale e la scuola democratica*, Bari, Laterza, 1954, p. 309.

5 Cfr. LUIGI SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, Firenze, La Nuova Italia, 1965, p. 113.

6 Cfr. Ivi, pp. 112-113. De Sanctis aggiunge che, secondo Settembrini, i ministri del Regno sono tanto responsabili quanto il re Ferdinando II delle pessime condizioni del popolo. Cfr. FRANCESCO DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Volume secondo. La scuola liberale e la scuola democratica*, cit., p. 311.

delle differenze storiche, politiche, amministrative e sociali dei territori di provenienza dei due autori.

Nel suo *pamphlet*, d'Azeglio discute brevemente la rivolta del 1845: pur non essendo l'elemento centrale dell'opera, l'autore vi fa più volte riferimento. Il lavoro non è suddiviso in capitoli, il che rende più complesso il flusso delle idee: ritorna più volte lo stesso argomento, con sempre nuove conclusioni che vengono usate come base per le ulteriori discussioni. Nonostante la complessità delle idee, a mio avviso si possono distinguere quattro unità tematiche. Nell'introduzione, d'Azeglio dichiara che l'argomento della sua opera è la rivolta romagnola, che però egli condanna. Nella sezione espositiva, descrive le condizioni delle Romagne e dello Stato Pontificio, discute questioni filosofiche, politiche e morali tornando di tanto in tanto all'analisi di un particolare momento della rivolta, che viene trattata poi più ampiamente nella terza unità. L'autore mette a fuoco soprattutto il finale degli eventi, traendone delle conclusioni filosofiche, politiche e morali. Infine, conclude affermando che il compito della società italiana è quello di portare avanti la lotta per l'indipendenza e l'unità, ma non con strumenti rivoluzionari.

Nella sua opera, Settembrini non afferma che le insurrezioni antiborboniche siano state la spinta a scrivere il *pamphlet*, poiché ad esse si riferisce soltanto in un punto. La struttura dello scritto è molto chiara: il primo capitolo introduttivo è seguito da dieci capitoli (*Avvenimenti dal 1820 al 1847, Il governo, Re Ferdinando, La polizia, Gli affari interni, Le finanze, Grazia e giustizia, Il corpo di città, I preti e i frati, I soldati*), in cui sono analizzati i problemi del Regno delle Due Sicilie, e infine da una conclusione. Nell'introduzione, l'autore spiega che, nonostante le sue molte eccellenti qualità, il regno si trova nelle peggiori condizioni politiche, economiche e sociali d'Italia a causa di un sovrano e di ministri irresponsabili. Nei capitoli, presenta una lunga panoramica degli eventi tra il 1820 e il 1847, e poi si concentra in dettaglio su alcuni problemi. Nella conclusione, sottolinea che i problemi del Sud sono in realtà molto più grandi di quelli presentati: l'Italia e l'Europa dovrebbero aiutare i meridionali nella loro lotta.

Dunque, le somiglianze tra le due opere sono gli argomenti presentati e discussi: le cause e i fattori dell'arretratezza dello Stato Pontificio e del Regno delle Due Sicilie. D'Azeglio e Settembrini vedono la vera causa dei problemi nella scarsa moralità della classe dirigente e nella mancanza di interesse verso il popolo.

D'Azeglio identifica i problemi dello Stato Pontificio non soltanto nella negligenza del Papa, ma anche nell'arretratezza della Chiesa rispetto alle idee moderne. Tutto ciò è dimostrato dal rifiuto di migliorare il sistema ferroviario, lo sviluppo dei porti e del commercio, unitamente alla scarsa attenzione per l'unificazione dei sistemi fiscali e doganali. D'Azeglio condanna la Chiesa in quanto essa non vuole accettare lo spirito dei tempi: i papi vedevano nel progresso tecnico la diffusione delle idee liberali, considerate pericolose.<sup>7</sup> Crede – sia a causa delle sue opinioni anticlericali che dell'atteggiamento del Papa – che se il Pontefice provasse a correggere i difetti e le ingiustizie del sistema giuridico, le alte sfere della Chiesa lo rimuovrebbero dalla sua posizione: «il pontefice avrebbe grandissima difficoltà [...] riformando il suo Stato [...] egli regge per via ministri che [...] l'userebbero contro il principe quando volesse correggerli a danno del loro utile privato».<sup>8</sup> D'Azeglio per questo motivo non vedeva nella Chiesa corrotta e impotente una forza unificatrice della nazione.<sup>9</sup>

\*

Inoltre, l'autore aggiunge che la presenza di mercenari svizzeri nell'esercito papale è un'offesa all'identità nazionale: da Petrarca in poi, la presenza dei soldati stranieri è stata un *topos* negativo nella cultura italiana, sempre associato all'immagine di un contrasto sanguinoso tra oppressori stranieri e patrioti italiani. Inoltre, a d'Azeglio, sembra che il Papa si protegga dal suo stesso popolo italiano con l'aiuto di soldati stranieri.<sup>10</sup>

Settembrini considera particolarmente grave la situazione del Regno delle Due Sicilie, dato che inizia il suo trattato sottolineando che la regione più fertile d'Italia è rovinata dal sistema borbonico sfruttatore. Il malgoverno è in gran parte dovuto al fatto che Ferdinando II, secondo Settembrini, è deliberatamente crudele e pazzo: «*Dei nostri mali è sola cagione il governo, e*

7 Cfr. MASSIMO D'AZEGLIO, *Degli ultimi casi della Romagna*, Firenze, Fabiani, 1846, p. 107.

8 Cfr. Ivi, p. 97.

9 Siamo ancora prima dell'elezione di papa Pio IX, che nei primi anni del suo pontificato suscitò una grande simpatia in d'Azeglio verso le attività della Chiesa nei progressi risorgimentali, e l'autore riteneva sbagliata la politica conservatrice di Gregorio XVI (1831-1846). Inoltre, è importante notare che, benché non rifiutasse l'importanza socio-culturale della religione (presente anche nei suoi romanzi storici *Ettore Fieramosca* e *Niccolò de' Lapi*), non prendeva in considerazione la religione nella sua concezione di nazione unita. Cfr. FABIO DI GIANNATALE, *Il principio di nazionalità. Un dibattito nell'Italia risorgimentale*, cit., pp. 234-269, 239.

10 Cfr. Ivi, pp. 93-94.

del governo è capo re Ferdinando II». <sup>11</sup> L'autore in seguito analizza, similmente a d'Azeglio, argomenti economici e culturali, prestando particolare attenzione all'arretratezza dell'agricoltura, all'uso improprio dei fondi pubblici, all'opposizione della Chiesa verso lo sviluppo industriale e commerciale. Inoltre Settembrini, da insegnante quale era, voleva riformare il modo di pensare del popolo meridionale in funzione del progresso risorgimentale: lottava per il libero ed efficace insegnamento perché riteneva la giusta preparazione dei giovani la chiave dell'indipendenza. Questa sua vena pedagogica è presente nel *pamphlet*: vede nel mancato miglioramento del sistema dell'istruzione uno strumento del potere tirannico, perché il mantenimento della tirannia è favorito da una società di persone incolte. <sup>12</sup>

Nonostante gli autori trattino di due zone geografiche diverse, i temi da loro presentati sono quasi identici; tuttavia, si possono notare differenze importanti. Una di queste è il modo di evidenziare gli argomenti trattati. Il *pamphlet* di Settembrini è una manifestazione del suo ruolo patriottico, poiché analizza problemi riguardanti il Regno di Sicilia nei suoi aspetti sociali. Il suo obiettivo era quello di esplorare le cause dell'arretratezza del territorio e di presentarle in un modo che fosse comprensibile a tutti: la volontà di sollevare la coscienza del popolo meridionale mirava a diffondere le idee antiborboniche e quelle della lotta per la libertà. A differenza di Settembrini, d'Azeglio scrive a partire dalla sua esperienza di cospiratore. Da nobiluomo piemontese, non affronta i problemi del suo ambiente politico e sociale, ma osserva e analizza la situazione delle Romagne da "estraneo". Proprio da questo punto di vista è interessante che, contrariamente al titolo, l'autore dice in realtà molto poco di specifico sulla rivolta romagnola. Per d'Azeglio, questo evento storico fornisce soltanto un pretesto, il quadro per una discussione generale su uno dei principali ostacoli alla nascita dell'unità nazionale italiana, cioè lo Stato Pontificio e la sua arretratezza. La scelta del tema riflette le idee di d'Azeglio sull'unificazione nazionale: presentando le difficoltà delle Romagne ed il malgoverno dello Stato Pontificio, l'autore afferma che nel Risorgimento i patrioti e gli intellettuali non possono limitarsi a trattare i problemi dei propri territori di nascita, ma devono considerare tutta la penisola nella sua integrità, come unità nazionale.

---

11 Cfr. LUIGI SETTEMBRINI, *Protesta Del Popolo Delle Due Sicilie*, Napoli, cav. Antonio Morano Editore, 1891, p. 11.

12 «[...] nel regno delle Sicilie è un miracolo che sieno uomini che sappiano leggere; qui non v'ha istruzione [sic!] né educazione popolare [...]» Cfr. Ivi, p. 47.

Strettamente correlata a questo è la differenza nel messaggio principale degli opuscoli. Nel criticare lo Stato Pontificio, d'Azeglio non solo richiama l'attenzione sulla sofferenza dei suoi abitanti, ma sottolinea che il dovere patriottico riguarda l'intera società italiana. Secondo l'autore, l'obiettivo della lotta è costringere i governanti tirannici a prendere delle decisioni in accordo con l'opinione pubblica (ovvero *l'opinione universale*)<sup>13</sup> e la volontà del popolo. Inoltre, attraverso il *coraggio civile*,<sup>14</sup> cioè il miglioramento del sistema giuridico, bisogna ottenere i diritti politici ed economici. Per finire, sollecita al *coraggio militare*,<sup>15</sup> quindi alla partecipazione alla lotta per l'indipendenza. L'opuscolo di Settembrini è piuttosto un caso di studio e nella sua autobiografia l'autore scrive: «volsi in esso fare come un quadro generale». <sup>16</sup> Dunque non espone un programma specifico, ma si limita a suggerire che lo scopo del suo lavoro è quello di sollecitare l'unità sociale del popolo meridionale e soltanto indirettamente allude al fatto che questa unità debba essere raggiunta in tutta Italia. Riguardo agli scopi, sia d'Azeglio che Settembrini parlano di una *lotta* vera e propria, ma occorre sottolineare una differenza importante. Settembrini ritiene che l'indipendenza possa essere raggiunta tramite la rivoluzione armata,<sup>17</sup> mentre d'Azeglio è d'accordo soltanto in parte: è necessario istituire un esercito nazionale, ben equipaggiato, che combatta in una guerra aperta, non in insurrezioni organizzate da società segrete.<sup>18</sup>

A mio parere, anche i destinatari dei due autori sono diversi. Per Settembrini, l'idea di scrivere l'opuscolo è legata alla scena violenta fra la mendicante e Del Carretto: la volontà di rivendicare l'ingiustizia nella *Protesta* è quindi un atto d'accusa di uno dei figli del popolo dell'Italia meridionale contro il dominio borbonico. L'uso della prima persona plurale è anche un segno dell'impegno per un destino comune di tutti i popoli del Sud. La formulazione letteraria più sofisticata e la complessa struttura del testo di

13 Cfr. MASSIMO D'AZEGLIO, *Degli ultimi casi della Romagna*, cit., p. 112. Il valore dell'opinione viene menzionato nei confronti del popolo italiano in quanto esso dovrebbe usare le sue virtù, invece delle attività cospiratorie, per ottenere la libertà e l'indipendenza.

14 Cfr. Ivi, p. 113.

15 Cfr. *Ibid.*

16 Cfr. LUIGI SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, cit., p. 113.

17 «[...] non resta altro partito che ricorrere alla suprema ragion delle armi [...]» Cfr. LUIGI SETTEMBRINI, *Protesta Del Popolo Delle Due Sicilie*, cit., p. 4.

18 «Non proteste a mano armata, come vollero farla a Rimini; [...] in Italia occorrerebbero una buona posizione militare, duecentomila uomini e duecento pezzi in batteria [...]» Cfr. MASSIMO D'AZEGLIO, *Degli ultimi casi della Romagna*, cit., p. 114.

d'Azeglio fanno capire che la sua opera era indirizzata alla nobiltà, alla borghesia, all'élite politica progressista e agli intellettuali.<sup>19</sup>

La maggior complessità del lavoro di d'Azeglio è, a mio avviso, particolarmente evidente nelle digressioni e negli inserimenti. Con l'uso di questi elementi, l'autore cerca di risolvere la contraddizione data dal fatto che, pur avendo rifiutato il ruolo delle società segrete e delle rivoluzioni fin dalla sua giovinezza, era stato coinvolto in cospirazioni tra il 1844-46 e aveva riassunto le sue esperienze nel *pamphlet*. Le digressioni "esplicative" si trovano spesso nelle critiche negative alla rivolta romagnola. Nell'introduzione descrive l'insurrezione come un evento *intempestivo e dannoso*,<sup>20</sup> e lo afferma coraggiosamente, nonostante il fatto che la sua opera sarà senza dubbio letta dai patrioti sconfitti che continuano a soffrire. A questo punto, inserisce una digressione in cui spiega che il suo lavoro va inteso soltanto come un resoconto autentico e veritiero degli eventi, poiché è intollerabile, anche davanti a Dio, che non ci sia nessuno in Italia che possa dare un resoconto imparziale di ciò che è successo.<sup>21</sup> In un altro punto dell'esposizione, afferma anche che il sacrificio di sangue italiano nelle rivoluzioni è insensato: interrompe questa

---

19 Per Settembrini essere patriota voleva dire svolgere un ruolo nell'istruzione scolastico-universitaria: nella sua opinione, amare gli studi e la saggezza era il miglior modo per amare l'Italia. Benché vedesse un grande potenziale nei giovani che, sviluppando un modo di pensare critico, avrebbero potuto portare avanti il caso nazionale, a causa della sua carriera letteraria non si limitò all'insegnamento. Alla letteratura attribuiva la funzione civile e il potere di formare la coscienza del popolo, ne scrisse dettagliatamente in *Dello scopo civile della letteratura* (1848). Perciò il suo credo artistico era di parlare chiaramente dei temi patriottici in modo che il sentimento nazionale potesse nascere in ogni membro della società. (Cfr. DOMENICO CONOSCENTI, *Per pudore o per ipocrisia. Il Risorgimento e "I Neoplatonici" di Luigi Settembrini*, in *Letteratura Identità Nazione*, a cura di M. Di Gesù, Palermo, :duepunti edizioni, 2009, pp. 221-242, p. 221; PAOLA VILLANI, *Luigi Settembrini e l'insegnamento della letteratura a Napoli*, in «Studium», CXIV n. 3 (2018), pp. 72-82, p. 82.) D'Azeglio, dagli anni 1840, si avvicinò sempre di più alla politica e al Partito Moderato che sosteneva il principio di ottenere la libertà dagli austriaci tramite la diplomazia e l'influenza del Piemonte nella politica europea. I progetti dei moderati coincidevano con le aspirazioni socio-politiche dell'aristocrazia liberale e della borghesia: dato che d'Azeglio divenne uno dei sostenitori più importanti del partito, riusciva a rappresentare efficacemente le idee liberal-moderate, sia nella politica sia nella letteratura, proprio per i suddetti ceti sociali. (Cfr. ROSANNA MARSALA, *Il problema della democrazia nel Risorgimento italiano: Cattaneo, Ferrari e Pisacane*, in *La democrazia nell'età moderna*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 511-538., p. 511.)

20 Cfr. Ivi, p. 1. In apparenza, d'Azeglio si sta a questo punto opponendo al "culto del martire" dell'epoca: in realtà, fa notare che la lotta disorganizzata causa un insensato spargimento di sangue che indebolisce il potere della comunità nella vera lotta risorgimentale per l'unità nazionale. Cfr. ROBERTO BALZANI, *Alla ricerca della morte «utile». Il sacrificio patriottico nel Risorgimento*, in *La morte per la patria*, a cura di O. Janz e L. Klinkhammer, Roma, Donzelli Editore, 2008, pp. 5-21, p. 14.

21 Cfr. MASSIMO D'AZEGLIO, *Degli ultimi casi della Romagna*, cit., p. 2.

riflessione, giustificandosi, dicendo che non considera la sua affermazione come l'unica verità, ma che si sente obbligato a contribuire con le sue opinioni al bene d'Italia. A mio avviso, quindi, il suo viaggio del 1845-46 e la nascita dell'opera sono l'espressione pratica di un senso del dovere patriottico, reso ancora più prezioso dal fatto che egli trascende i suoi principi antirivoluzionari per promuovere le cospirazioni clandestine sostenute dalla maggioranza. Suggestisce anche che la chiave del successo del Risorgimento è la rinuncia all'individualismo in favore del bene della comunità.

\*

In sintesi, l'ipotesi è stata in parte provata e in parte smentita. Contrariamente alla mia supposizione, gli autori, nonostante le loro differenti origini e i loro diversi legami con gli eventi rappresentati, trattano le stesse questioni politiche, economiche, finanziarie e sociali, descrivendo in modo simile come tali aspetti siano le cause principali della sofferenza del popolo dello Stato Pontificio e del Regno di Sicilia e quanto la tirannia sia responsabile del malgoverno. Tuttavia, è stato dimostrato che ci sono numerose differenze nell'importanza attribuita alle varie questioni, nelle conclusioni tratte dagli eventi descritti, nella definizione del pubblico a cui si rivolgono le due opere e, infine, nel messaggio che i due autori vogliono trasmettere.

I due *pamphlets* divennero popolari sia in Italia che in Europa e influenzarono profondamente il modo in cui gli italiani e gli europei vedevano i due stati descritti.<sup>22</sup> Ma tutto questo ebbe un prezzo: sebbene Settembrini pubblicasse i suoi scritti in forma anonima, dopo gli anni di prigionia era sotto l'occhio vigile della polizia e dopo la stesura si recò a Malta, mentre d'Azeglio, in seguito alla pubblicazione a Firenze del suo scritto, fu bandito dalle autorità del Granducato di Toscana.<sup>23</sup>

Infine, in poche parole, sulla collocazione dei *pamphlets* nell'*opera omnia*, Settembrini mise per iscritto, con il trattato, ciò che aveva già professato mentre era attivo nelle società segrete. D'Azeglio, con la sua opera, abbracciò apertamente l'impegno politico che lo portò a ricoprire negli anni successivi la carica di primo ministro del Regno di Sardegna. Inoltre, la

---

22 Cfr. CLAUDIO GIGANTE, *La nazione necessaria. La questione italiana nell'opera di Massimo d'Azeglio*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013, p. 54.

23 Cfr. MARZIANO BRIGNOLI, *Massimo d'Azeglio. Una biografia politica*, Milano, Mursia, 1988, pp. 114-117.

pubblicazione *Degli ultimi casi della Romagna* segnò la fine del suo periodo di scrittore di narrativa,<sup>24</sup> ad eccezione della sua autobiografia incompleta, *I miei ricordi* (1867, postumo).<sup>25</sup> La parte finale della sua vita è segnata da una disillusione nei confronti delle aspirazioni risorgimentali, una disillusione che probabilmente iniziò con il fallimento della guerra d'indipendenza del 1848-49. Ne troviamo infatti una prima espressione nel manoscritto del marzo 1848,<sup>26</sup> in cui parla del valore della *civiltà universale* di fronte agli eccessi veneziani nella rivoluzione. D'Azeglio sostiene il principio che sia gli italiani che lottano per la loro libertà sia le potenze straniere oppressive in Italia devono rispettare la dignità umana. La filosofia pacifista della civiltà universale contrasta nel manoscritto con l'idea dell'*opinione universale*, l'affermazione della volontà del popolo in lotta espressa in *Degli ultimi casi della Romagna* del 1846. Questo drastico cambiamento in un breve periodo rende quindi probabile che il rifiuto quasi completo del Risorgimento, come appare ne *I miei ricordi*, sia iniziato con gli eventi del 1848-49.

---

24 SERGIO ROMAGNOLI, *Narratori e prosatori del Romanticismo, Storia della Letteratura Italiana. Volume ottavo: Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1968, p. 66.

25 Cfr. CLAUDIO GIGANTE, *Il problema testuale de I miei ricordi di Massimo d'Azeglio*, in *Autografi letterari romanzi e neogreci. Due giornate di studio in memoria di Filippo Maria Pontani, Padova, Accademia Galileiana, 24-25 ottobre 2013*, a cura di K. Pavlou e G. Pilidis, Padova, S.A.R.G.O.N., 2015, pp. 215-235.

26 Archivio di Stato di Torino (ASTo), Carte d'Azeglio, Mazzo 2, n. 1.

La nuova poesia  
in Italia e in Ungheria:  
la letteratura sintetica di *Ma*  
e i quattro preamboli di 900

MARIA PUCA

## Introduzione

Nell'ultimo quarto del XIX secolo le riviste assunsero un ruolo di rilievo nella vita politica e culturale in molti Paesi europei. La loro funzione fu quella di promuovere il processo di modernizzazione sociale e politica della nazione, e, all'inizio del XX secolo, di indirizzare e rappresentare le nuove correnti e i nuovi gusti letterari. Le riviste ebbero un'incidenza e un significato importante nel rapporto con la società e le vicende civili e politiche che caratterizzarono l'Ungheria e l'Italia dalla fine dell'Ottocento e per tutto il primo Novecento. I periodici rappresentarono una guida, luoghi d'incontro e polarizzazione di problemi o di fatti ideologici e creativi, con aperture, esperienze in atto e motivazioni nuove da contrapporre alla società culturale (e ufficiale) in cui si viveva.<sup>1</sup> Nicola Matteucci definì le riviste «un ponte tra la cultura e la politica».<sup>2</sup>

Questo saggio si propone di introdurre i punti salienti su cui si basarono due riviste che svolsero un ruolo socio-culturale rilevante tra gli anni Dieci e Venti del Novecento rispettivamente in Ungheria e in Italia. Stiamo parlando di *Ma* (Oggi) creata da Lajos Kassák, padre dell'avanguardia ungherese, e *900* di Massimo Bontempelli, ideatore del realismo magico. Entrambi gli intellettuali tentarono di dare voce ad artisti locali – a volte ancora poco conosciuti – e internazionali e pubblicarono anche in lingua straniera al fine di diffondere l'arte, nel suo significato più ampio, cercando di mantenere una certa indipendenza finanziaria per poter esprimere in libertà le loro istanze, i loro pensieri senza ricevere (almeno fu ciò che speravano) un controllo diretto da fonti esterne. Difatti, le due riviste ricevettero comunque divieti e anche la soppressione perché fu impossibile non subire la forza politica dei rispettivi Paesi.

In questo lavoro presento nello specifico i capisaldi della letteratura sintetica riportati in una pubblicazione di *Ma* e i quattro preamboli descritti nei numeri iniziali di *900* e poi ripresi da Bontempelli nella stesura de *L'Avventura novecentista* negli anni Trenta, di cui rielaboro i relativi commenti propri dell'autore. Questa breve ma necessaria introduzione ai punti principali delle riviste è utile affinché il lettore possa comprendere la nuova letteratura che si voleva diffondere nel primo Novecento a seguito del periodo più effervescente

---

1 MAURIZIO CALVESI, *Il futurismo*, Milano, Fratelli Fabbri, 1976, pp. 6-12.  
 2 RENATO BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 10.

delle avanguardie storiche da parte di due figure emblematiche, ognuno per motivi diversi, nel panorama letterario del periodo.

## *Ma*

Kassák fondò *A Tett* (L’Azione) nel 1915 passando da giovane poeta emarginato a editore e importante figura pubblica a Budapest. Il titolo della rivista, così come l’impaginazione e i contenuti presero spunto dalla rivista berlinese *Die Aktion* (L’Azione) edita dall’anarco-socialista Franz Pfemfert. Con questa iniziativa il giornalista tentò di creare un forum per la letteratura e l’arte espressionista nel suo Paese, con una posizione radical-pacifista simile a quella di Pfemfert.<sup>3</sup>

In *A Tett* si cercò di dare voce alle sofferenze e alla miseria causate dalla guerra, si denunciarono i gruppi di interesse che traevano profitto dal conflitto bellico e si pubblicò addirittura un’edizione internazionale stampando provocatoriamente opere di artisti provenienti dalle nazioni nemiche dell’Ungheria. Un simile affronto portò al divieto ufficiale di pubblicare la rivista.<sup>4</sup>

Poco dopo la soppressione di *A Tett*, Kassák fondò la sua seconda rivista, *Ma* (Oggi). Come raccontò lo stesso Kassák nella sua autobiografia *Egy ember élete* (Vita di un uomo), l’ufficiale di polizia che gli comunicò la fine della pubblicazione di *A Tett*, notando la perplessità di Kassák, gli suggerì con discrezione una soluzione: dato che il problema era la rivista e non l’autore, sarebbe stato sufficiente iniziare una nuova rivista, ovvero *Ma*.

La storia di *Ma* viene solitamente suddivisa in due periodi: il primo corrispondente alla sua pubblicazione a Budapest (1916-1919) e il secondo a Vienna (1920-1925). Il sottotitolo della rivista venne cambiato spesso: all’inizio fu “rivista per la letteratura e l’arte”, poi “rivista attivista”, infine diventò “rivista artistica e sociale attivista”.

Kassák e la sua cerchia fecero propri alcuni valori delle altre correnti avanguardistiche, quali «i tentativi del cubismo di cogliere l’essenziale, il culto

3 ÉVA FORGÁCS, *Du gibst uns zu essen und deswegen kämpfen wir gegen dich*, in «Lajos Kassák. Botschafter der Avantgarde 1915-1927», Budapest, Literaturmuseum Petőfi – Kassák Museum, 2011, pp. 27-28.

4 OLIVER A. BOTAR, *Lajos Kassák, Hungarian “Activism” and Political Power*, in «Canadian American Slavic Studies», Vol. 36 No. 4, Schöningh, Brill, 2002, p. 396. <https://doi.org/10.1163/221023902X00027>

futurista della forza e dell'azione, il pathos umanistico dell'espressionismo e il suo senso del drammatico».<sup>5</sup>

Nonostante la sua avversione alle tendenze capitalistiche, Kassák riuscì a raggiungere una certa indipendenza finanziaria, e quindi a garantire alla sua rivista sia un'autonomia da influenze esterne che un aspetto istituzionale, oltre che estetico. «La sezione *Propaganda* fornisce un quadro chiaro di come *Ma* si sia espanso e professionalizzato come istituzione, trasformandosi in un'impresa commerciale sostenibile».<sup>6</sup> La cerchia di *Ma* promosse la diffusione di libri e organizzò *matinées* artistiche e spettacoli serali per i lavoratori della capitale magiara. La rivista pubblicò regolarmente testi letterari, ma anche contenuti relativi alle arti visive, al teatro e alla musica. Furono fondate sia una scuola di teatro diretta da János Mácza che una scuola di pittura grazie all'iniziativa di Béla Uitz.

Sebbene le intenzioni iniziali fossero quelle di proporre lavori letterari ed artistici, il movimento di *Ma* non rimase estraneo alle vicende locali ed internazionali degli anni Dieci del Novecento. Sicuramente un forte impatto sulla direzione del gruppo lo ebbero la Rivoluzione bolscevica in Russia e i 133 giorni della Repubblica Sovietica Ungherese.<sup>7</sup> Il gruppo di scrittori di *Ma* era guidato da una forte carica socio-politica: si batté contro la guerra che stava portando l'Ungheria sull'orlo della catastrofe, cercò di cambiare le condizioni intollerabili della classe operaia, aspirò a realizzare una trasformazione politica in senso democratico, seppur mantenendo una visione di sinistra in *Ma*. Géza Aczél ci ricorda che:

L'allargamento multidirezionale del rapporto tra *Ma* e l'avanguardia non sarebbe potuto avvenire, ovviamente, senza lo sfondo dei progressivi cambiamenti sociali e della maturazione degli eventi rivoluzionari, che ora, come leader dell'avanguardia in Ungheria, Kassák influenza in modo decisivo nella vita culturale.<sup>8</sup>

---

5 FERENC CSAPLÁR, *Kassák in the European avantgarde movements 1916-1928*, Budapest, Kassák Múzeum, 1994, p. 1.

6 ESZTER BALÁZS, EDIT SASVÁRI, MERSE PÁL SZEREDI (a cura di), *Art in Action: Lajos Kassák's Avant-Gard Journals from A Tett to Dokumentum (1915-1927)*, Budapest, Petőfi Literary Museum – Kassák Museum, Kassák Foundation, 2017, p. 71. Traduzione propria.

7 Per un approfondimento leggere IGNÁC ROMSICS, *Magyarország története a XX. Században*; Henry Bogdan, *Storia dei Paesi dell'Est*.

8 GÉZA ACZÉL, *Kassák Lajos*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1999, p. 48. Traduzione propria.

I principi del programma attivista di Kassák vennero rielaborati in occasione della conferenza intitolata “Attivismo”, tenuta il 20 febbraio 1919 e pubblicata sul numero 4 di *Ma* 1919.<sup>9</sup> Come asserisce Krisztina Passuth: «*Ma* è una rivista socialmente progressista. Non lotta per l'ideale e la supremazia dell'arte, ma per la trasformazione radicale e fondamentale della società».<sup>10</sup>

L'impegno di *Ma* per essere riconosciuta seriamente sia in ambito culturale che politico fu evidente: si cercò di stipulare contratti con artisti e scrittori già noti in Ungheria e si pubblicarono occasionalmente lavori di János Arany, Károly Kernstok, János Vaszary, Béla Bartók, Endre Ady; in aggiunta si stabilirono contatti culturali e politici con il movimento operaio ungherese e quello internazionale, promuovendo, ad esempio, personaggi autorevoli della letteratura proletaria, quali Béla Révész e Maxim Gorky.

## Letteratura sintetica

Nel contesto culturale ungherese l'avanguardia di Kassák si sentì portavoce della gioventù radicale dell'epoca, dando visibilità ad intellettuali e artisti ancora poco noti al pubblico medio-borghese. Nonostante la sua voluta apertura verso i giovani progressisti, *Ma* rimase inizialmente poco attrattiva per gli operai e gli studenti di sinistra a causa del linguaggio utilizzato.

Lajos Kassák iniziò il secondo numero di *Ma* del 1916 con un estratto del discorso tenuto in occasione della conferenza al Circolo Galilei il 3 dicembre 1916 ed intitolato *Jegyzetek a szintetikus irodalomról* (Note sulla letteratura sintetica). Titolo della stampa è *Szintetikus irodalom* (Letteratura sintetica). Nel testo l'autore ricordò la presenza della nuova letteratura già nella sua prima rivista *A Tett*, di cui delineò le linee guida in dodici punti nell'articolo *Programm* (Programma) uscito sul decimo numero, il 20 marzo 1916.

Kassák associò il termine “arte” a onestà e buon lavoro, in sintesi, lo definì uno stile di vita. Nella letteratura da lui promossa si riversò «l'essenza del mondo», perché «la vita non è un ideale inimitabile, bensì la madre» della nuova letteratura.<sup>11</sup>

9 MARIA PUCA, *L'Attivismo di Ma*, in «Nuova Corvina», Budapest, Istituto Italiano di Cultura, 2020, p. 83. È disponibile anche la mia traduzione in italiano dell'articolo completo.

10 KRISZTINA PASSUTH, *Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919-1925*, Budapest, Corvina Kiadó, 1974, p. 46. Traduzione propria.

11 LAJOS KASSÁK, *Szintetikus irodalom*, in «Ma», 1/2 (1916), p. 18.

Perché il movimento letterario che ha concentrato le sue forze in *Ma*, un movimento che, ammettiamo, ad eccezione di pochissimi, è ancora considerato dal pubblico come una mania insensata o una raffinata sciocchezza, vuole produrre con tutte le sue capacità la letteratura che, sia nel soggetto che nella tecnica, soddisferebbe l'uomo di oggi. Che i nostri detrattori, per loro stessa colpa, abbiano, asserisco, preso una visione superficiale del nostro lavoro passato, è dimostrato da niente di meglio che dall'atavico ritornello con cui ci hanno deriso e con cui hanno (già/pure) cercato di picchiare a morte la generazione immediatamente precedente alla nostra.

[...] oggi abbiamo simpatizzanti e sostenitori lungo la strada. I giovani sono con noi, e ciò giustifica perfino i nostri più grandi peccati di cui siamo accusati e che in verità sono virtù. Sempre di più (Di numero in numero) cresce il numero di coloro (sono sempre più i lettori della nostra rivista) che nella nostra produzione trovano il valore artistico che ci offre di più e, interpretano la nostra letteratura non come una moda senza radici, ma uno sviluppo diretto e organico della letteratura che ci ha preceduto.<sup>12</sup>

A testimonianza del fatto che inizialmente la rivista non fosse completamente compresa, ricordiamo che la presentazione *Jegyzetek a szintétikus irodalomról* fu interrotta da fischi continui. Tuttavia, Sándor Barta, che in quell'occasione si trovava tra i contestatori, fece successivamente parte del movimento.<sup>13</sup>

I rappresentanti della nuova corrente di *Ma* divennero «i sintetizzatori coscienti di preziosi fenomeni di vita»,<sup>14</sup> utilizzarono come ponte tra la corrente analitica e quella sintetica alcune individualità progressive. Riconobbero Endre Ady per la poesia e Béla Révész per la prosa come i precursori del movimento. Secondo Kassák entrambi iniziarono la loro opera letteraria seguendo l'approccio analitico, ma le loro intuizioni accennavano già ad una visione sintetica del mondo:

Noi siamo già consapevoli del nostro stile di vita sintetico, sentiamo una stretta connessione con tutte le cose al mondo e perciò consideriamo la lotta che vogliamo combattere nella società e nell'arte come il modo più bello di vivere.

---

12 Ivi, p. 19. Traduzione propria.

13 ESZTER BALÁZS, EDIT SASVÁRI, MERSE PÁL SZEREDI (a cura di), *Art in Action: Lajos Kassák's Avant-Gard Journals from A Tett to Dokumentum (1915-1927)*, cit., p. 73.

14 LAJOS KASSÁK, *Szintétikus irodalom*, cit., p. 20.

Vogliamo un movimento che muova tutto! Vogliamo un movimento che vada verso un centro sicuro!

Gli scrittori analitici sono riusciti ad attirare (mantenere) l'attenzione del lettore, che è stato in coma, per anni – noi (invece) vogliamo farli lavorare (attivarli) con noi o contro di noi, ma in ogni caso vogliamo farli lavorare in una certa direzione.

Il principio del nostro movimento è sapere tutto e non riposare sugli allori!

Non abbiamo nessun desiderio di morte e nessuno scrupolo estetico!

Come tutti i veri poeti, cerchiamo il bene e vogliamo cantare il bello – ma in una rivalutazione dei concetti!

Non consideriamo il pallido torpore, ma l'azione gioiosa come il genitore della poesia!

Non siamo baciati in fronte dalla tristezza, ma inseguiti dalla mai-soddisfazione!

La nostra visione del mondo e il nostro temperamento ci predestinano a combattere e a condurre la lotta!

Non siamo ammiratori fanatici fino a battere la testa al muro e ciechi utopisti di un unico ideale. Non siamo ottimisti, ma pessimisti, e quindi affermatore della vita nel senso più alto!

Siamo consapevoli che il destino dell'umanità non può essere completamente cambiato in meglio, perché come cambiano le leggi sociali ed etiche, così cambiano, crescono e aumentano le esigenze delle persone. Questa è la legge dell'evoluzione e la comprendiamo con approvazione. Nella resistenza della vita, l'uomo non può che essere narcotizzato – questo è il narcotico: l'azione, e quindi la nostra prima chiamata come poeti radicati nel cuore più profondo della società è di muovere questa azione al ritmo più vivace, al punto più propositivo!

Siamo creature autocoscienti, odiamo tutti i giochi femminili, l'umiliazione, il culto esagerato dell'amore e queste posizioni di principio determinano la nostra poesia!

All'interno dei nostri principi sociali, tuttavia, esigiamo una totale libertà per la poesia, sia nella scelta di cosa dire che nel modo in cui sviluppa i suoi temi! La nuova poesia valorizza un solo aspetto: la visione sintetica del mondo, e il suo scopo supremo nella creazione di poesie è quello di riunire le figure, i pensieri e i sentimenti che attraversano il mondo, per creare una vita uniforme e nuova.<sup>15</sup>

I seguaci di *Ma* – ammise Kassák – erano distanti dai modelli scolastici e le loro poesie potevano effettivamente sembrare «blocchi ingombranti e grezzi». Inoltre, i lettori per godersi lo spirito di queste opere dovevano prima trovare la bellezza in questa forma di provocazione. Oltre a questa istigazione, si ottennero in queste nuove opere «tutte le variazioni poetiche, musicali e plastiche di un lavoro veramente artistico».<sup>16</sup>

Il padre dell'avanguardia ungherese sottolineò come il movimento di *Ma* si fosse evoluto dal pensiero analitico, partendo da ciò che li accomunava per primo, ovvero «un pensiero serio e un modo preciso di trattare l'argomento», e a seguire, «l'attaccamento costante del lettore allo scrittore». Nel processo di separazione dagli analisti la cerchia di *Ma* – continuò Kassák – si dedicò a creare figure senza riprenderle dai tipi che la vita quotidiana offriva. Realizzarono un disegno psichico e logico rigorosamente dentro di essi per poi presentare al lettore solo «il puro risultato complesso». Sul loro io coscientemente sintetizzato, costruirono la nuova sintesi «a partire dalle conclusioni concettuali, sentimentali e formali» che avevano raggiunto dentro di essi e guidati dall'analisi.<sup>17</sup>

I lettori di *Ma* – secondo Kassák – riconobbero la novità della nuova poesia e la sua serietà, ma pochissimi riuscirono a raggiungere la comprensione totale di essa. Kassák richiese al pubblico una «sobria imparzialità» per ricevere questa novità: come egli stesso affermò, la poesia di *Ma* era «il risultato artistico cristallizzato di un processo cosciente di pensiero e sentimento»;<sup>18</sup> era soggettiva, esempio di «campioni interni dei momenti che furono i più significativi» nella vita degli autori «al momento della creazione». Queste poesie «non furono innescate dalle dinamiche meccaniche del mondo esterno», ma derivavano da esplosioni nuove di un processo interiore.

L'autore evidenziò, quindi, che chi si avvicinava alle loro opere si trovava innanzi a «una forza attiva a lui sconosciuta».<sup>19</sup>

Il nostro scopo non è mai quello di anestetizzare, ma di incitare alla lotta costante, di sfruttare l'unica vita, e comprendiamo lo sguardo alieno di coloro che vogliono misurarci negli antichi modelli di bellezza e bontà, nei concetti estetici ereditati dai loro bisnonni.

---

16 LAJOS KASSÁK, *Szintétikus irodalom*, cit., p. 21.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

L'infinito è il genitore delle nostre poesie e quindi la nostra forma di misura non può che essere l'infinito.<sup>20</sup>

Secondo Kassák la maggior parte dei lettori confondeva il senso delle nuove poesie cercando di incorporare nei versi «un contenuto che è nato in loro o che qualcuno ha già insegnato loro».<sup>21</sup> Tuttavia, è anche vero che col passare del tempo il nuovo pubblico cominciò a leggere i nuovi versi con uno spirito diverso ed una maggiore apertura, apprezzando e riconoscendo questa nuova “poesia”.

## 900

Nell'aprile del 1926 un comunicato della Casa Editrice *La voce* di Roma annunciò la fondazione di una rivista diretta da Massimo Bontempelli, intitolata *900*, con quattro uscite all'anno cioè ad ogni mutamento di stagione, redatta in francese. Queste scarse notizie suscitarono una tempesta di discussioni, prevalentemente ostili. Ci fu chi la prevedeva fortemente internazionale, chi, invece, orgogliosamente italiana. Qualcuno la ritenne futurista, altri scolasticamente classicista. «Si mise in guardia la gioventù italiana dall'influsso che avrebbero potuto esercitare su essa le idee e l'esempio artistico di chi doveva dirigerla. Soprattutto i più si scagliarono contro l'annunziato uso della lingua francese».<sup>22</sup>

Nel novembre 1926 Massimo Bontempelli fondò la rivista *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*. La rivista fu pubblicata prima solo in francese, poi in italiano e francese, infine soltanto in italiano tra il 1926 e il 1928. *900*<sup>23</sup> fu fondamentale per l'apertura europea di Bontempelli e per la formulazione teorica delle sue sparse intuizioni, presentò “prefazioni” che lo scrittore riprese e rielaborò per più di un decennio e raccolse ne *L'Avventura novecentista*.<sup>24</sup> Condirettore del periodico fu Curzio Malaparte che, dopo qualche numero, iniziò a collaborare con gli strapaesani de *Il Selvaggio*. Parteciparono alla

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 509.

23 *900* di Bontempelli non aveva alcun legame con il Novecento dei pittori Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi, Sironi e Anselmo Bucci che aveva messo in piedi il movimento nel '22.

24 FULVIA AIROLDI NAMER, *Massimo Bontempelli*, Milano, Mursia, 1979, p. 26.

redazione della rivista figure di fama internazionale, che ebbe due segretari di redazione: Corrado Alvaro a Roma e l'emigrato politico Nino Frank a Parigi.

Nel manifesto editoriale Bontempelli propose un rinnovamento culturale che – insieme alla scelta della lingua francese – scatenò non poche polemiche, soprattutto nel movimento di Strapaese e nel clima di nazionalismo che si stava diffondendo in Italia negli anni Venti. Il direttivo fascista<sup>25</sup> vide in 900, almeno al principio, «un utile strumento per l'istituzione di un realismo non troppo dissimile da quello socialista, che aiutasse il regime a staccarsi, almeno a livello di immagine, dalle incontrollabili avventure dell'avanguardia futurista, e favorisse una precisa cultura di Stato».<sup>26</sup>

I quattro preamboli pubblicati in francese nei primi quaderni, autunno 1926, marzo e giugno 1927 (e dallo stesso Bontempelli tradotti in italiano nel 1938), *Giustificazione, Fondamenti, Consigli, Analogie*, esposero “le vedute principali” dell’Azione novecentista,<sup>27</sup> che gli avversari strapaesani battezzarono subito negativamente come movimento di *Stracittà*, corrente aperta all’urbanesimo, alle mode straniere e all’americanismo. Sebbene lo stesso Bontempelli non avesse accettato questa definizione, polemizzò contro i tradizionalisti e i selvaggi di Strapaese poiché considerava essenziale attuare una rottura con la tradizione, impiegare l’arte contemporanea nella vita quotidiana tramite l’ironia e la creazione di un rapporto con il pubblico, il mondo moderno. Nel primo scritto Bontempelli ritenne «giunto il momento di creare nuovi miti, dopo le malattie spirituali della fine del secolo (estetismo, impressionismo, psicologismo freudiano, critica idealista, spirito democratico): il “realismo magico” si assunse il ruolo di inventarli, di costruire “un mondo reale esterno all’uomo”, per dominarlo attraverso la magia».<sup>28</sup>

Bontempelli collegò questo programma a una concezione della storia che vedeva sorgere nella società moderna una “terza età” che mutava i connotati tradizionali del tempo e dello spazio, e in cui nuovo compito dell’uomo doveva essere quello di «creare oggetti, da collocare fuori di noi, bene staccati da noi,

---

25 Per un approfondimento leggere EMILIO GENTILE, *Le origini dell'ideologia fascista*, Bari, Laterza, 1975; GIORGIO LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Firenze, Scandicci: La nuova Italia, 1995; LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974.

26 ELENA URGNANI, *Sogni e visioni: Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991, p. 32.

27 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 9-25.

28 ANNA PANICALI, *Le riviste del periodo fascista*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1978, pp. 144-145.

e con essi modificare il mondo». <sup>29</sup> *900* cercò di portare in Europa la cultura e la letteratura italiana, finché dopo il quarto numero il regime impose l'utilizzo della lingua italiana. Dedicata all'arte e alla letteratura e con pochi consensi ufficiali da parte del fascismo, la rivista fu terminata nel giugno 1929.

## I quattro preamboli<sup>30</sup>

### Giustificazione

Il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo, sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio.

[...]

Tale compito sarà affidato all'arte, che è operosa e modesta, non ha né progressi né sviluppi, non si evolve, ma soltanto subisce qualche capricciosa e fatale crisi di splendore o d'abbattimento.

Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione.

[...] Il mondo immaginario si verterà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale.

[...] Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. Ed ecco spiegati certi caratteri e certe velleità magiche che vediamo spuntare qua e là in quella «atmosfera in formazione» che non ho inventata io, no no, ma che questo «900» si lusinga di poter rappresentare e favorire.<sup>31</sup>

### Fondamenti

La nostra generazione, che ha il compito imponente di aprire le porte alla Terza Epoca dell'umanità occidentale – la nostra generazione, durante la sua adolescenza, ha sfiorato uno spaventoso pericolo.

La malattia che stava per dissolverci era la bellezza, la Bellezza.

[...]

Per raggiungere lo scopo che ho indicato, i materiali personali con i quali il poeta deve oggi comporre le sue costruzioni saranno piuttosto movimenti che non stati d'animo, piuttosto eccitazioni che non sentimenti.

29 GIULIO FERRONI, *Profilo Storico della Letteratura Italiana*, Vol. II, Milano, Einaudi Scuola, 2006, pp. 958-959.

30 Di seguito riporto alcune citazioni da me selezionate direttamente da *L'Avventura novecentista* del 1938 e la rielaborazione delle riflessioni di Bontempelli su alcuni concetti chiave fatte a posteriori e presenti nello stesso volume.

31 MASSIMO BONTEMPELLI, *L'Avventura novecentista*, cit., pp. 17-19.

[...]

Quanto alla letteratura, vedremo avanzarsi al primo piano l'opera narrativa, quella specialmente che si fonda sull'invenzione e sull'intreccio.<sup>32</sup>

Nei suoi commenti Bontempelli sottolineò il decadimento dell'ormai passato concetto empirico di spazio e di tempo, del «mondo biblicamente preesistente all'uomo»<sup>33</sup> e fece riferimento all'estetismo concentrato sull'idea di Bellezza in quanto pura apparenza; all'impressionismo che valorizzava le impressioni minime e fuggevoli, alla critica idealista basata sull'intuizione personale dello stesso artista nel momento in cui essa veniva concepita. Nei primi del Novecento si fece strada in psicologia il freudismo, che approfondiva lo stato profondo e i sogni dell'individuo allontanandolo dal mondo esterno. In politica si diffuse l'approccio democratico, piuttosto neutrale che offriva una libertà immaginaria e riteneva valida ogni tendenza.

Tutto ciò rappresentava per l'autore in parte la «malattia di decadenza della Seconda epoca, malattia che consisteva appunto nel non credere più a un universo esteriore, nel negare la oggettiva realtà dei suoi elementi necessari, che sono il tempo e lo spazio».<sup>34</sup>

Per poter affrontare e sconfiggere questa malattia, secondo Bontempelli, era necessario riconquistare la tradizione; e pertanto credere nella realtà esterna all'individuo e alle leggi superiori all'uomo e ritrovare tuttavia l'Uomo, priorità indiscussa dell'artista. Compito dell'arte era, dunque, ricercare ed esprimere le verità superiori.

Bontempelli utilizzò il termine «magia» per riferirsi al bisogno di ribellarsi alle giustificazioni «naturali» di ciò che circonda l'individuo. Magia è, per lo scrittore, la poesia. Tramite la magia l'uomo era in grado di avere un controllo personale e temporaneo sulle forze superiori. Secondo l'autore questo metodo fu comune nel Rinascimento per avvicinarsi alla natura, poi la magia fu sostituita dalla filosofia.

Consigli

Non è nato scrittore, colui che a un certo punto non è preso da un acre odio contro la parola.

---

32 Ivi, pp. 23-28.

33 Ivi, p. 44.

34 Ivi, p. 44.

[...]

Ai giovani che vogliono darsi all'arte dello scrivere, consiglio due cose. La prima: entrare nella redazione di un giornale, e cercare di farsi mettere alla cronaca. [...] L'altra: frequentare con attenzione il cinematografo [...] Che si può definire: l'arte di scegliere i particolari.

Occorre leggere da giovani i grandi capolavori del passato [...].

[...] Lo scrivere è «azione» nel pieno senso della parola [...]

[...] occorre che lo scrittore diventi mestierante [...]

Fino a oggi, solamente nell'arte dello scrivere s'è visto (almeno in Italia) nascere il capolavoro del dilettantismo [...]

[...]

L'ideale supremo di tutti gli artisti dovrebbe essere: diventare anonimi.

Il compito primo e fondamentale del poeta è inventare miti, favole, storie, che poi si allontanino da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal modo diventino patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura.<sup>35</sup>

Bontempelli asserì che l'ispirazione era fondamentale per il poeta che doveva creare un'opera, e questa era realizzabile solamente se il poeta fosse anche scrittore. Questo connubio rendeva così la poesia «l'operazione umana più vicina all'opera del Creatore».<sup>36</sup>

Secondo l'autore dei *Commenti*, il romanzo era il genere al quale più avrebbe dovuto dare rilievo la letteratura italiana del Novecento. È un dato di fatto che in Italia ci furono dei geni che produssero dei capolavori universali, tuttavia non era presente nella narrativa una produzione che fosse adatta ad un pubblico medio e regolare nella sua pubblicazione. Era giunto il momento in Italia di riconoscere lo scrittore come professionista. Come tutte le altre professioni anche la scrittura doveva tener conto delle sue esigenze e crearsi i suoi mercati, il suo pubblico.

Bontempelli affermò che per giornalismo si intendesse una forma di comunicazione. Scrivere per un giornale significava, infatti, produrre per un vasto pubblico, essere capace di interessare e coinvolgere il lettore in qualunque momento della giornata e in qualunque spazio. Scrivere per un pubblico implicava l'utilizzo di un linguaggio chiaro ed efficace. Il lettore

---

35 Ivi, pp. 29-33.

36 Ivi, p. 70.

doveva essere in grado di capirlo sebbene non fosse capace a sua volta di servirsi di quel linguaggio.

Un consiglio che Bontempelli sentì di dare a coloro che desideravano dedicarsi al mestiere dello scrittore fu quello di produrre romanzi storici. In questo modo avrebbero avuto un pubblico più ampio e avrebbero svolto anche un ruolo educativo verso i lettori italiani.

Quando si parla di arte e di mestiere è bene ricordare che l'arte non si insegna, ma il mestiere sì. Le due categorie non si contrappongono. «Il mestiere, punto di partenza dell'arte, è però tale per pochi, per molti è il punto di arrivo».<sup>37</sup>

Analogie

Non vedo ancora una pittura novecentista annunciarsi con la chiarezza e la ricchezza con la quale si è in breve tempo delineata la nostra arte narrativa.

[...]

Mi hanno domandato, se per caso novecentismo non sia sostanzialmente la stessa cosa che futurismo.<sup>38</sup>

Bontempelli riprese le parole da egli scritte già nella primavera 1919 sul *Secolo* in relazione al futurismo come reazione all'accademismo. Per l'autore, infatti, «l'accademismo era morto da un pezzo. Il futurismo va considerato come la liquidazione dell'ultimo periodo [...]».<sup>39</sup> Il futurismo dette fuoco a quegli elementi, detriti, filiazioni, ramificazioni minime, dell'ultima arte romantica.

Dopo aver effettuato questo rogo distruttivo fu necessaria una rinascita, una ricostruzione. Gli artisti che si avvicinavano al movimento futurista avevano tre alternative, secondo l'autore. La prima fu quella di rimanere bruciati dalla sua fiamma senza pensare a come evolvere il movimento. La seconda consisteva nel provare paura davanti ad esso e quindi evitarlo completamente. La terza via permise di viverlo e di andare oltre, iniziando il cammino della tradizione, che non era accademia, ma continuazione e rinnovamento.

Alla domanda che cos'è la "poesia" Bontempelli rispose suggerendo di non limitarsi ad intendere la "lirica", bensì anche la "narrativa". Infatti, entrambi i generi avevano come obiettivo quello di creare nel lettore una serie di sensazioni o «atmosfere interiori»,<sup>40</sup> come le definì Bontempelli.

---

37 Ivi, p. 90.

38 Ivi, pp. 35-38.

39 Ivi, p. 94.

40 Ivi, p. 98.

Il futurismo commise un errore affermando che la poesia non avesse più quelle fonti che potessero nutrirla. Bontempelli fu contro l'osservazione che denominò la sua epoca "l'età della macchina" e che di conseguenza sembrava non offrire più spunti per i poeti. Secondo lo scrittore, dato che la poesia nasce dalla «*meraviglia che noi proviamo nel vederli anzi nell'immaginarli [aeroplano o sommergibile]*»,<sup>41</sup> anche in quell'epoca si poteva fare poesia.

## Conclusioni

La letteratura sintetica di Lajos Kassák e i quattro preamboli pubblicati su *900* e poi raccolti in *L'Avventura novecentista* di Massimo Bontempelli, e i suoi commenti scritti successivamente, esemplificano al meglio il tentativo di definire una nuova idea di letteratura e, quindi, poesia nella prima metà del Novecento in Ungheria e in Italia.

I nuovi artisti ricercarono una propria strada, guardarono ai predecessori non per copiarli ma per crescere ed esprimere il proprio potenziale artistico. Erano consci delle difficoltà che un letterato doveva affrontare in un'epoca in cui i valori erano ormai cambiati. Il contesto politico e quello sociale influenzarono direttamente o indirettamente il ruolo dell'artista e la sua produzione.

*Ma e 900* si fecero portavoce di un cambiamento in due nazioni che per quanto diverse si trovarono in accordo sul bisogno di un rinnovamento nella letteratura e nell'arte in generale. Si aprirono all'estero e accolsero lavori stranieri andando pur contro le politiche nazionali. In nessun caso troviamo realizzata un'armonia tra l'arte e la politica, ma sicuramente notiamo in entrambi i redattori una forte determinazione e grande fedeltà alla loro idea di arte.

Kassák e Bontempelli sono intellettuali ancora poco noti al pubblico contemporaneo, nonostante l'egregio lavoro di ricerca e pubblicazione svolto da validissimi e sapienti esperti del periodo storico-letterario del primo Novecento. Mi auguro che la mia ricerca su questi autori e le loro opere contribuisca a farli conoscere alla mia generazione, affinché possa capire cosa voglia dire credere in un progetto, in un ideale e perseverare per poterlo portare avanti e realizzarlo, anche quando il contesto intorno sembra non permetterlo.

---

41 Ivi, p. 102.

La ricostruzione del soggetto  
femminile al di fuori del testo:  
un approccio libroterapeutico  
a *L'amore rubato*  
di Dacia Maraini

LILLA CSÁKVÁRI

*L'amore rubato* di Dacia Maraini esplora un argomento quasi tabù,<sup>1</sup> ancora poco discusso e socialmente difficile da digerire e interpretare: le sue storie presentano la violenza sulle donne rivelando scene di vita di donne che hanno subito abusi fisici, sessuali e psicologici, e come tali, fanno parte della letteratura del trauma femminile. Di conseguenza, il presente studio colloca l'oggetto della sua indagine nel quadro di una narrativa che riporta un evento traumatico della vita di una donna e, quindi, è in grado di presentare linguisticamente la rottura causata nel soggetto.<sup>2</sup> La mia analisi parte dall'ipotesi secondo cui il registro linguistico del testo, come lo scarso uso dei tropi e le frequenti descrizioni iperrealistiche, produce una narrazione diversa da quella abituale, esigendo da parte del lettore un approccio interpretativo insolito. Attraverso l'analisi di una delle novelle della raccolta, presenterò questo mondo testuale, che sembra crudo e indifferente, ma che, proprio attraverso questa narrazione squallida, riesce a riferire di traumi altrimenti inenarrabili. L'articolo analizza il testo per esplorare soprattutto la dimensione linguistica dell'abuso, vale a dire come la dicotomia di parola e silenzio funziona alla luce della violenza, esaminando allo stesso tempo anche i perché del fallimento, per cui la protagonista non riesce a ricrearsi come soggetto autonomo nella sua vita. Infatti, uno dei modi fondamentali in cui il trauma funziona è che non può essere verbalizzato. Da qui un ulteriore obiettivo dell'articolo: quello di mostrare come una lettura biblioterapeutica possa essere utilizzata per ricostruire il soggetto femminile nella dimensione fuori dal testo e, quindi, per guarire dal trauma con l'aiuto della terapia letteraria. Infatti, nel corso della lettura, il contenuto represso viene rivelato e il terapeuta elabora una strategia interpretativa che supporta lo sviluppo della personalità del partner terapeutico posto nella posizione del lettore, aiutandolo ad elaborare il trauma attraverso una lettura manipolata.

La lettura è un'attività riflessiva e auto-riflessiva, ricca di contenuti personali, poiché l'interpretazione significa conferire al testo dei significati, in cui si riflettono le esperienze emotive, passate e presenti, del lettore, la sua visione del mondo e i suoi modelli di comportamento che si reggono sulla sua personalità e sulle sue precedenti esperienze di vita. Ma come viene a formarsi

---

1 Sempre più libri sul trauma femminile vengono alla luce in Italia oltre alle opere di Dacia Maraini, come i romanzi di Elena Ferrante, Chiara Gamberale, Donatella Di Pietrantonio, tra le altre. I libri di queste autrici si concentrano sull'abuso fisico ed emotivo all'interno della coppia e della famiglia.

2 ANNA MENYHÉRT, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus-Ráció, 2008, p. 5.

questa galassia di significati che emerge dall'interferenza tra la lettura personale e la condivisione che l'individuo mette in atto attraverso la conversazione con gli altri lettori "interpreti", coinvolti in essa? La biblioterapia è l'uso interattivo della lettura (e della scrittura) in una relazione di facilitazione che sostiene e accompagna l'arricchimento della conoscenza di sé, lo sviluppo personale, il benessere mentale e anche la guarigione di individui sani o malati di una vasta gamma di età, generi e ambienti. L'obiettivo è sempre quello di sfruttare l'effetto terapeutico della lettura – cioè, essere in grado di relazionarsi con l'oggetto della stessa attraverso l'attivazione dei ricordi situazionali di vita che toccano il lettore, ricordi capaci di suscitare emozioni intense (positive o negative). È essenziale che le letture motivino il lettore ad esprimere emozioni e lo portino a capire qualcosa di importante della sua vita. I testi più adatti ed efficaci a tale scopo sono quelli che possono rievocare le proprie esperienze traumatiche riesumandole dalla memoria affinché diventino l'innescò di conversazioni che arricchiscono la personalità o aiutino ad elaborare blocchi o traumi.<sup>3</sup> In un dialogo svolto con il terapeuta e gli altri membri del gruppo, il lettore viene coinvolto nella conversazione, mentre i partecipanti condividono le loro esperienze personali e i loro sentimenti iniziando, così, a metterli sotto una nuova luce e a comprenderli. L'attenzione è all'interno del sé della persona, che crea nuovi sentimenti, atteggiamenti, motivazioni durante la lettura e il processo di gruppo.

Bisogna sottolineare che gli studi biblioterapeutici si avvalgono tipicamente dell'approccio psicologico: c'è una ricca offerta di letteratura e di corsi psicologici nelle varie piattaforme professionali di biblioterapia nazionali o italiane, sebbene il metodo stesso abbia come punto di partenza la lettura, perché, solo nell'atto di leggere, il lettore riesce a stabilire una relazione con il testo.<sup>4</sup> Una conseguenza naturale di questo fatto sarà che la parte terapeutica – in un'interazione con il testo, generata e diretta artificialmente, – si assume l'onere dell'attribuzione del significato. Sorprendentemente, questo background teorico riceve un'attenzione trascurabile. Non solo in Italia, dove Marco Dalla Valle, con *Biblioterapia. Strumenti applicativi per le diverse professioni* (Verona, Qui Edit, 2018), è stato l'unico a dedicare maggiore attenzione alla sua

---

3 JUDIT BÉRES, *Azért olvasok, hogy éljek. Az olvasásnépszerűsítéstől az irodalomterápiáig*, Pécs, Kronosz, 2017, p. 112.

4 Oltre all'approccio psicologico, i volumi di recente pubblicazione contengono studi di casi concreti e analisi biblioterapeutiche delle opere, p. es. BARBARA VENTURINI, *Come in un romanzo. Viaggio nella libreria*, Massa, Transeuropa, 2020.

elaborazione, ma anche in Ungheria c'è solo una pubblicazione sull'argomento: *Nyitott könyv [Libro aperto]* di Éva Jeney (Budapest, Balassi, 2012).<sup>5</sup>

Nel mio articolo, voglio coniugare l'analisi del testo della Maraini con la terapia letteraria principalmente adottando l'approccio della letteratura del trauma, cioè considerandolo come testo sull'abuso, sulla violenza contro le donne e sul sistema sociale che rende possibile il fenomeno. Non si può lasciare passare sotto silenzio anche l'importanza di questo fatto, in particolare perché in Italia, a causa del sistema patriarcale, ancora dominante, il dibattito sul tema è solo all'inizio e, solamente negli ultimi anni, i media italiani hanno cominciato a parlare degli abusi sulle donne, del femminicidio e della cultura machista che ancora oggi fanno parte della realtà del Bel Paese.<sup>6</sup> La violenza è tipicamente vista come un problema culturale poiché si verifica in un ambiente dominato dagli uomini; pertanto, la violenza domestica, spesso, non è considerata un crimine e le vittime sono e restano economicamente dipendenti dai perpetratori.<sup>7</sup>

Nel mondo anglosassone, c'è una lunga tradizione di biblioterapia per il pubblico specificamente femminile, cioè con gruppi di donne. Questi servizi terapeutici sono tutti legati alla filosofia femminista e agli studi letterari, così come alla psicologia e, a partire da questi, affrontano i problemi della femminilità con un'esperienza teorica o terapeutica. La diffusione di questo approccio è molto facilitata dalle collezioni già esistenti e anche dalle tesi e dissertazioni sulla biblioterapia femminile.<sup>8</sup>

Secondo Aristotele, durante la ricezione di un'opera d'arte, la catarsi, trasformando il negativo in positivo, ripristina l'armonia fisica e mentale dello

5 Altri volumi in lingua italiana sulla libroterapia: BARBARA ROSSI, *Biblioterapia. La lettura come benessere*, Molfetta, La Meridiana, 2009; RÉGINA DETAMBEL, *I libri si prendono cura di noi. Per una biblioterapia creativa*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2016; ANGELO URBANO, *Prescrivimi un libro. I benefici psicologici della biblioterapia*, Bari, Stilo Editrice, 2017; MARCO DALLA VALLE, *Quando la lettura è un dono*, Verona, QuiEdit, 2019; DARIO AMADEI, ELENA SBARAGLIA, *Nati per raccontare. Dalla narrazione creativa alla biblioterapia*, Roma, Castelvecchi, 2020.

6 Nel 2012, l'anno della pubblicazione del libro della Maraini, un rapporto delle Nazioni Unite sul femminicidio in Italia riportava 73 vittime nel solo primo semestre (Rashida Manjoo: Report of the Special Rapporteur on violence against women, its causes and consequences, 15/06/2012) – e questa cifra è solo un indicatore delle tragedie mortali. La buona notizia è che i numeri mostrano una costante tendenza al ribasso, ma anche nel 2018 ci sono state 142 vittime, la maggior parte delle quali erano ancora esposte alla violenza domestica. (TGC0M24: Rapporto Eures: femminicidi in crescita nel 2018, 142 donne uccise, 19/11/2019).

7 SILVIA D'ONGHIA, *Violenza sulle donne, quando «l'amore» uccide. Onu: «Crimini tollerati da Stato»*, 26/06/2012.

8 JUDIT BÉRES, *Azért olvasok, hogy éljek*, cit., pp. 226-227.

spettatore/lettore.<sup>9</sup> Hans Robert Jauss sviluppa questa teoria, collegandola al concetto di identificazione estetica, secondo cui una delle principali fonti della catarsi è la capacità dell'immedesimazione nel personaggio, un'esperienza che rende l'opera d'arte funzionale e carica di significato.<sup>10</sup> Si tratta di uno dei modelli interpretativi utilizzati in terapia letteraria: nella lettura guidata, il testo invita il lettore ad entrare nel dialogo con esso, così il partner terapeutico riesce a modellare con consapevolezza la propria lettura in base alle proprie esperienze. Così l'accento si sposta verso i significati formulati in base a quel dialogo. Il testo parla al suo lettore, che riconosce il punto di svolta nella vita del personaggio letterario, e quindi lo vede possibile anche nella sua stessa vita.

Nel processo della biblioterapia, l'attenzione si concentra principalmente sull'esame dei personaggi. I partecipanti mettono a fuoco i caratteri dei personaggi, analizzando la loro psicologia, i loro processi interni, le loro motivazioni e, immedesimandosi nella loro realtà, scoprono anche i propri problemi e le possibili soluzioni.

\*

In questo saggio, attraverso l'analisi di una delle otto novelle, esploro il potenziale uso del volume *L'amore rubato* per la biblioterapia, cercando di trovare proprio gli aspetti e i meccanismi a cui un lettore, vittima di un abuso, può collegarsi nel processo di libreroterapia allo scopo di iniziare la propria elaborazione del trauma.

Una delle scrittrici italiane contemporanee più tradotte, Dacia Maraini, ha lasciato il segno in quasi tutti i campi della letteratura: è stata scrittrice, poetessa, drammaturga e saggista.<sup>11</sup> L'idea che ha condiviso con il pubblico,

9 Per saperne di più, vedi: ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Milano, Bompiani, 2000.

10 Per la teoria di Jauss sull'esperienza estetica e la catarsi vedi: HANS ROBERT JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. I. Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München, W. Fink, 1977, p. 7-23.; *Der ästhetische Genuss und die Grunderfahrungen der Poesis, Aisthesis una Katarsis*, in H. R. Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 71-90.

11 Maraini iniziò la sua carriera negli anni '60 e divenne riferimento per un pubblico sempre più vasto. La maggior parte del lavoro della sua vita è stata dedicata all'esplorazione e alla rappresentazione delle tragedie femminili e della violenza contro le donne. Le sue opere sono spesso indicate come femministe a causa della sua lotta contro lo stato subordinato delle donne rispetto agli uomini, ma lei non si è mai inclusa in questa definizione. Il femminismo è importante per la Maraini non come ideologia ma, piuttosto, come un movimento che ha aiutato le donne a capire se stesse. CHIARA PAGOTO, *Dacia Maraini (1936)*, (25/12/2017).

durante la promozione del suddetto volume a Messina, può essere considerata la sua ars poetica: «Lo scrittore è quel testimone che lavora con dettagli fisici, con la realtà che si può toccare, cioè con la materia umana».<sup>12</sup> Infatti, molte delle sue opere sulla violenza e gli abusi contro le donne si basano su eventi reali.<sup>13</sup>

Il libro dell'autrice, pubblicato nel 2012, contiene otto storie in cui le protagoniste (anche bambine) sono vittime di abusi e violenze, per lo più nelle loro relazioni e all'interno della famiglia. In cinque dei racconti, il pericolo e la minaccia sono presenti tra le mura domestiche, mentre in tre la violenza avviene all'esterno come punizione per una protagonista femminile libera e autonoma, che studia e lavora. I racconti sono anche una forte critica alla società: dal profondo delle narrazioni, emerge un ritratto accurato del lato oscuro della società contemporanea, che provoca e favorisce il fenomeno dell'abuso, e lo alimenta con il suo menefreghismo, il suo atteggiamento negativo verso le vittime e, soprattutto, il suo silenzio. In questo modo, il testo mette il lettore in una posizione piuttosto scomoda poiché attira la sua attenzione anche sulla propria responsabilità sociale. Il suggerimento dell'autore è che siamo tutti, anche se indirettamente, partecipi e autori del silenzio e della colpevolizzazione delle vittime.

Nel racconto *Ale e il bambino mai nato*, assistiamo all'operazione di aborto illegale su una ragazza adolescente in seguito ad uno stupro di gruppo.<sup>14</sup> Incontriamo la protagonista mentre sta andando a sottoporsi all'operazione e, solo verso la fine della storia, risulta chiaro che la ragazza è rimasta incinta a causa di una violenza sessuale. Quando il lettore arriva a questo punto nella lettura, la protagonista-vittima è già stata sottoposta ad una serie di abusi verbali e denigratori, sia da parte del medico operatore che dell'assistente. A mio parere, questo è forse l'unico racconto nel volume in cui è presente un lieve accenno ad un finale diverso: l'autore suggerisce che la protagonista può ancora trovare una via d'uscita dal grave trauma causato dall'abuso, può guarire e ricostruire un *io* stabile, sano e reale. Inoltre, il fatto che Ale cominci a parlare della violenza subita, rende il testo particolarmente adatto alla biblioterapia. L'importanza della novella si manifesta anche nel fatto che essa occupa la posizione centrale nel volume.

12 DACIA MARAINI, *L'impegno civile e la scrittura: «Credo nel cambiamento»*, (15/05/2013).

13 Il presente volume è anche una compilazione di versioni rivedute di articoli co-autorizzati pubblicati in varie riviste.

14 Per le citazioni in questo articolo utilizzo il formato e-book de *L'amore rubato* di DACIA MARAINI, Rizzoli, Milano, 2012.

Per una lettrice che ha vissuto un trauma simile a quello di Ale, può essere liberatorio vedere che non è da sola nella sua dolorosa esperienza. Per una vittima, uno dei maggiori ostacoli che le impediscono di parlare della violenza subita, a parte il fatto di volerla reprimere o semplicemente di non essere in grado di attribuire emozioni agli eventi, è la paura che nessuno possa crederle e provare empatia nei suoi confronti.<sup>15</sup> Leggendo la storia di donne simili a lei, può vedere e *sentire* che non è l'unica ad aver vissuto esperienze così tragiche e, in questo modo, può mettersi più facilmente nei panni della protagonista, cosicché la sua empatia di lettore è diretta anche verso se stessa.

La descrizione del tempo e dell'ambiente prefigura lo stato d'animo ansioso e confuso della ragazza; di conseguenza, la lettrice ha tempo per prepararsi all'incontro. Lo stato psicologico precario e spaventato della protagonista le offrirà l'occasione di immedesimarsi nei suoi panni: «Una giornata di sole. Ma anche di nuvole che si accumulano all'orizzonte. Ale si guarda intorno perplessa. Dove si trova la casa del medico? I numeri della strada sono sballati»;<sup>16</sup> «Ma del dottor Vedova non c'è traccia».<sup>17</sup>

Il racconto presenta la violenza e le modalità di funzionamento della società indifferente, attraverso la dicotomia parola-silenzio.<sup>18</sup> La protagonista non parla quasi mai o quello che dice è quasi senza significato o reazione. Ale perde il controllo del suo corpo e della sua voce, viene privata della lingua, cioè della sua identità, poiché la parola garantisce l'esistenza cosciente, è l'espressione della partecipazione attiva alla vita. Questo è un altro aspetto in cui la lettrice-vittima vede riflettersi ciò che le è successo: sia il trauma stesso che le persone che lo hanno causato la rendono incapace di parlare, di farsi valere, di difendersi dagli abusi. La ragazza protagonista viene privata della sua voce durante l'operazione di aborto, un gesto che si realizza fisicamente quando le sue grida di dolore insopportabile vengono messe a tacere dall'assistente con un fazzoletto infilato nella sua bocca. Diventa così passiva, quasi senza vita, come quando, per il dolore, sviene sul tavolo operatorio. Dopo l'intervento chirurgico, l'assistente la colpevolizza più volte per non essere stata abbastanza prudente e perché non si è protetta durante

15 JUDITH HERMAN, *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence - from Domestic Abuse to Political Terror*, New York, BasicBooks, 1997, pp. 51-52.

16 DACIA MARAINI, *L'amore rubato*, cit., p. 136.

17 Ivi, p. 138.

18 MANUELA SPINELLI, *Posseduto o cancellato. Il corpo femminile in «Mio marito» e «L'amore rubato»*, in *Curiosa di Mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, a cura di M. Bertone e B. Meazzi, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 47-57.

il rapporto sessuale – è una delle reazioni più tipiche del mondo esterno nei confronti di una vittima di violenza sessuale:

«Sempre pronte a levarsi le mutande, poi si lamentano delle conseguenze!» borbotta l'infermiera porgendole un fazzoletto che lei stringe fra i denti per non lasciarsi scappare neanche un lamento. [...] Ad un certo punto deve essere svenuta perché non ha sentito più niente. È stata svegliata dalle mani pesanti e odorose di aglio dell'infermiera che le schiaffeggiava le guance.<sup>19</sup>

Quando poi Ale si confronta con il suo stupratore nello stesso palazzo dell'intervento chirurgico, ammutisce e, incapace di parlare, deve subire ancora la violenza dell'uomo che, di nuovo, prova ad aggredirla fisicamente per evitare che lei cominci a parlare dello stupro con qualcuno, magari anche con sua moglie:

L'uomo la guarda e impallidisce. Anche lui l'ha riconosciuta. E ora sembra preso dal panico.

«Che fai qui a casa mia?» dice aggressivo. «Sei venuta per parlare con mia moglie? Sei venuta per denunciarmi?»

Ale è talmente sorpresa che rimane muta. L'uomo la incalza con aria cattiva.

«Come hai fatto a sapere dove abito? Parla, chi ti ha dato il mio indirizzo?»

Ale vede la faccia dell'uomo che si fa sempre più vicina e minacciosa. Vede la sua mano che si solleva per colpire. E si ripara la testa col braccio piegato.<sup>20</sup>

Così Ale è incastrata in uno schema ripetitivo di violenza, ancora e ancora. È di nuovo incapace di parlare, e lo stato di repressione e vulnerabilità da cui non può uscire sembra quasi permanente.

La caratteristica più appariscente della narrazione è che, sebbene descriva sempre situazioni di abuso, lo fa in modo completamente spassionato e indifferente. L'autore impiega uno stile narrativo iperrealista, cioè parla della violenza con un linguaggio privo di ogni lirismo, mostrando l'evento nella sua crudeltà, proprio come lo è anche nella realtà, con la quale non si può evitare di confrontarsi attraverso le parole:

---

19 DACIA MARAINI, *L'amore rubato*, cit., p. 145.

20 Ivi, pp. 148-149.

[il medico] comincia lo scavo nella carne viva. Ale lancia un urlo. Il dolore, mentre i ferri rovistano crudeli, si fa lancinante, intollerabile. (...) il ginecologo svuota coi ferri il piccolo ventre indolenzito. [...] Ma ha il ventre contratto e appena è in piedi, è presa da conati di vomito. [...] Vede l'infermiera che afferra la bacinella già piena di sangue in mezzo a cui naviga un corpicino morto.<sup>21</sup>

È proprio questa ineluttabilità, e il confronto provocatorio, a portarla alla catarsi, all'impossibilità di tenersi dentro ciò che le è successo e, come primo passo verso il suo recupero, iniziare a *parlare* delle sue esperienze in un ambiente sicuro. Il finale del racconto, poiché indica una possibile via d'uscita e di guarigione,<sup>22</sup> testimonia anche l'effetto positivo e liberatorio del gesto del *parlare*, rafforzando e potenziando, così, l'esperienza di catarsi della lettrice. Quando Ale arriva a casa, barcolla in bagno per lavare via il sangue che è defluito dopo l'operazione e, mentre sta al lavandino, nota un uccello canterino, un piccolo merlo alla finestra. Sorride, dimenticando anche il dolore e la nausea. Proietta i suoi sentimenti e pensieri interiori su un oggetto esterno, una piccola e fragile creatura, che la spinge a riconquistare la fiducia in sé e a guarirsi, cioè a vivere, passando dalla passività all'attività e recuperando le parole e la capacità di parlare che le erano state rubate in precedenza:

Proprio quando il merlo china la testina sul collo guardandola severamente, Ale capisce quello che le sta dicendo. Quel piccolo corpo eretto in un gesto di grande dignità le ripete: «Denuncia, stupida! Denuncia tutti, anche il medico. Non avere paura. Non ti nascondere. Non fare finta di niente! Vai e parla. Non tenere tutto nascosto. Parlane a tua madre, parlane a tua sorella. Ne va della tua dignità».<sup>23</sup>

Così, dopo l'identificazione *negativa* con la protagonista e la sua situazione di vita, la lettrice riceve la chiave per trasformare un'esperienza *passiva* di catarsi in un'azione *positiva e attiva*, parlando di violenza e abuso, e quindi facendosi valere, prima di tutto di fronte al proprio ambiente, ma anche di fronte all'intera società per poter finalmente vedere riconosciuto il proprio dolore ed essere protetti.

---

21 Ivi, pp. 144-146.

22 La biblioterapia comporta, non solo l'atto di leggere e parlare di ciò che si è letto, ma anche la scrittura creativa come esercizio terapeutico successivo.

23 DACIA MARAINI, *L'amore rubato*, cit., p. 157.

Come tutte le storie che elaborano traumi, anche questa rivela e verbalizza eventi a cui una persona traumatizzata non è in grado di accedere linguisticamente perché non può descrivere a parole ciò che le è successo. È una caratteristica del trauma il fatto che, prima di essere cacciato nell'inconscio, può essere vissuto solo nelle sensazioni corporee.<sup>24</sup> Tuttavia, descrivendo/verbalizzando un tale evento, che diventa poi l'oggetto di ricezione di una lettrice che si identifica con la protagonista, si inizia un dialogo con il testo: e proprio questo sarà capace di rompere il silenzio causato dal trauma. La lettura guidata dal terapeuta delimita il campo connotativo del testo, restringe le possibilità della semiosi, perché manipola la lettrice. Ma, allo stesso tempo, rivela i punti nodali del testo, fornendo così la chiave di lettura con cui la partner terapeutica potrà accedere agli strati più profondi del testo. Insomma, la lettrice sperimenta una sorta di catarsi, che la pone faccia a faccia con la propria esperienza, facendo sì che il contenuto represso possa ormai essere rivelato. Si può notare che, durante questa interpretazione, la lettrice che legge il testo entra nel suo mondo dove la protagonista e la sua storia diventano l'immagine speculare di se stessa e della sua storia. In altre parole, enunciando il trauma in sé, e attraverso una lettura manipolata e orientata sul personaggio, lei si incammina inconsapevolmente su un percorso che la aiuterà ad esplorare e a risolvere i propri problemi.

Le storie della Maraini, quindi, potrebbero essere una risorsa ricchissima nel recupero delle vittime di violenza, visto che possono trasformare in parole la rottura causata dal trauma con cui una donna abusata si confronta e che non può esprimere. Così, in un processo biblioterapeutico, leggere e parlare di un testo può ristabilire il legame perduto tra passato e presente/futuro, e ridare continuità alla vita e all'identità della vittima del trauma.

---

24 PETER A. LEVIN, *Waking the Tiger: Healing Trauma*, Berkeley, North Atlantic Books, 1997, p. 16.

Un io pluriforme:  
la rappresentazione  
di Trieste nell'opera  
di Mauro Covacich

CATERINA DI BELLA

Se si prende in esame l'ampia produzione letteraria dello scrittore triestino Mauro Covacich, essa appare fin da subito estremamente variegata, sia rispetto ai generi trattati, che dal punto di vista tematico. A partire dall'esordio nel 1993, l'autore si è ininterrottamente misurato con categorie, letterarie e non, quali il racconto, il romanzo, il *memoir*, il saggio, il reportage, il documentario, il radiodramma, la videoinstallazione.<sup>1</sup>

Tale attitudine sperimentalista è riscontrabile anche nella varietà dei temi affrontati, il cui denominatore comune sembra essere lo spiccato interesse per la questione dell'identità, sia essa da intendersi come ricerca di sé, sia in quanto rapporto con la realtà che circonda l'individuo.

Da un lato, dunque, lo scandaglio introspettivo, l'autocoscienza; dall'altro la superficie rifrangente, l'alterità. La tela sulla quale Covacich traccia i suoi percorsi è molto spesso rappresentata da Trieste, sua città d'origine, che ritorna anche dove le ambientazioni sono altre, o solo per evocare un ricordo. Così, ad esempio, essa è «la vecchietta» che si accosta alla «città bambina» di Pordenone<sup>2</sup> o appare, con il suo mare, sullo sfondo di un altro paesaggio.<sup>3</sup> Trieste è anche la città di Dario Rensich, alter ego dell'autore e protagonista di *A perdifiato*, prima opera di una pentalogia che è forse il lavoro più noto di Covacich.<sup>4</sup> Ma è pure, e soprattutto, quella scompigliata e multiforme di *Trieste sottosopra* (2006) o quella più personale, e insieme collettiva, che diventerà poi *interiore* nel suo romanzo del 2017.<sup>5</sup>

Trieste è ovunque, quindi, ma è al contempo tanto mutevole da risultare inafferrabile, così come, per Covacich, plurale è l'esperienza dell'io, destinata a restare un quesito senza risposta univoca. Obiettivo del presente contributo intende essere quello di definire in cosa consista tale “moltepllice identità triestina”. Per tentare di rispondere a questo interrogativo, si analizzerà nello specifico un'opera, *Trieste sottosopra* (Laterza, 2006), che forse più di altre testimonia il legame di Covacich con la sua terra, consegnandoci l'immagine

- 
- 1 Si fa qui riferimento all'opera di video-arte-letteratura *L'umiliazione delle stelle*, realizzata da Covacich nel 2010 (Fondazione Buziol-Einaudi-Magazzino d'Arte Moderna Roma).
  - 2 ARIANNA DE MAIO SIMBOLI (a cura di), *Paesaggi che ci guardano. Per un'ecologia dei luoghi, delle parole, delle relazioni*, Pordenone, Libreria al Segno, 2019, p. 106.
  - 3 MAURO COVACICH, *La città bambina*, in *La qualità dell'aria*, a cura di N. Lagioia e C. Raimo, Roma, Minimum Fax, 2004, pp. 354-355.
  - 4 La pentalogia del *Ciclo delle stelle* comprende, oltre alla videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle*, i romanzi *A perdifiato* (Mondadori, 2003), *Fiona, Prima di sparire* e *A nome tuo* (editi, rispettivamente, nel 2005, nel 2008 e nel 2011 da Einaudi). L'intero ciclo dei romanzi è stato pubblicato nel 2018 da La nave di Teseo.
  - 5 MAURO COVACICH, *La città interiore*, Milano, La nave di Teseo, 2017.

di una realtà sfuggente, a tratti contraddittoria, difficilmente inquadrabile, il cui effetto straniante potrebbe aver determinato il profondo interesse per le ragioni del sé che sta alla base della sua scrittura.

*Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento*<sup>6</sup> esce nel 2006 per i tipi di Laterza, ponendosi a metà strada tra saggio, guida turistica della città e racconto autobiografico.<sup>7</sup> Al lettore viene proposto un itinerario costituito da quindici tappe, a ciascuna delle quali corrispondono un capitolo del libro e un'incursione nei ricordi personali dell'autore. Covacich alterna infatti nella narrazione fatti storici ed episodi della sua vita, oltre a fornire dettagli e consigli utili per chi desideri visitare la città e i suoi dintorni.

Partendo da Miramare, a circa sette chilometri dal centro, si giunge fino al cimitero di Sant'Anna, passando per diversi luoghi d'interesse, più o meno noti, centrali e periferici. L'immagine che apre il primo capitolo è quella di una scolaresca di giovani ungheresi, arrivati dalla città di Pécs, in visita al castello di Miramare.<sup>8</sup> La digressione su Ferdinando Massimiliano d'Asburgo, per volere del quale sorse l'intero complesso, viene improvvisamente interrotta dal passaggio di due ragazze in tuta da corsa, che catturano l'attenzione degli studenti.

Quanti di quelli che si sono voltati a guardarle lo hanno fatto per istintiva attrazione e quanti per vedere infranta l'immagine aristocratica, salottiera, della triestina tutta Sissi e operetta con cui sono partiti per questa gita? Me lo chiedo perché conosco un sacco di persone che, dopo qualche giorno a Trieste, mi hanno confessato il loro smarrimento. Di primo acchito, tutto sembra confermare le aspettative e hai l'impressione che da un momento all'altro Romy Schneider ti sfilerà davanti in carrozza, poi cominci a capire – come sta capitando a questi gitanti travolti dalla ventata pop delle due runner – che il cliché non dà conto della complessità della città vera. Eppure, non c'è contraddizione. O meglio, l'identità di Trieste passa attraverso la sua natura contraddittoria.<sup>9</sup>

---

6 Il volume fa parte della collana Contromano, che ha esordito nel 2004.

7 È interessante osservare come le opere di Covacich siano in larga misura caratterizzate da una sorta di ibridazione di genere, risultando spesso difficilmente categorizzabili entro parametri tradizionali.

8 Riferimenti all'Ungheria sono presenti anche altrove: a Szeged, ad esempio, dove Covacich stesso ha soggiornato per alcuni mesi, è in parte ambientato il romanzo *A perdiffiato* (2003). All'esperienza di Szeged l'autore torna anche nell'ultimo libro pubblicato, *Sulla corsa* (2021).

9 MAURO COVACICH, *Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 5.

Già in queste prime pagine è dunque ravvisabile il tentativo di andare oltre, pur senza negarla, la rappresentazione di Trieste quale topos letterario, recuperandone la dimensione più genuina, perfino audace: «Sissi, come Trieste, è una giovanissima quarantenne dei nostri giorni, tatuata, tonica, igienista, che non ho nessuna difficoltà a immaginare anche depilata con l'elettrocoagulatore, abbronzata e, perché no, col piercing all'ombelico, come le due runner di prima».<sup>10</sup>

Covacich sembra volerci indurre al superamento dello stereotipo che interpreta Trieste unicamente come espressione della Mitteleuropa, affrancandola dall'aura dell'eredità asburgica e di una tradizione culturale e letteraria che, per quanto indiscutibilmente la caratterizzano, rischiano di imprigionarla:

Oggi la mia città è una Sissi col body in lycra. È una città dai tratti molto meno definiti, forse non più aristocratica, di certo però ancora viva. È una Sissi col piercing, i capelli blu cobalto, una salamandra tatuata sul collo. Ha ancora le dita affusolate della principessa, ma si mangia le unghie [...] Accanto alla Trieste austroungarica è sempre esistita un'altra Trieste. Accanto alla città dei caffè letterari, della composta amicizia di Svevo e Joyce, c'è sempre stata un'altra città, morbida, disinvolta, picaresca, dai connotati quasi carioca [...] C'è un edonismo antico, morale, nei triestini. E anche un vitalismo moderno un po' easy-going, alla californiana. Un amore per la vita che veneti e udinesi considerano erroneamente come godereccio, solo perché non si confà agli standard della produzione e del profitto nordestini. Non a caso molti di loro indicano Trieste come la Napoli del Nord. Ecco – Rio, California, Napoli – questa Trieste e questa triestinità non hanno raggiunto quasi mai le pagine dei libri, non hanno mai fatto letteratura.<sup>11</sup>

Trieste è dunque una città meridionale, «la città più meridionale dell'Europa del Nord».<sup>12</sup> A dimostrazione di questa sorta di esotismo identificativo, l'autore invita idealmente gli studenti ungheresi a quella che definisce la scoperta di un segreto, ovvero all'osservazione di una roccia a forma di ananas che si erge di fronte alla caserma dei carabinieri di Grignano: «C'è più Trieste su quell'ananas che nelle stanze che avete appena visitato».<sup>13</sup>

---

10 Ivi, p. 6.

11 Ivi, pp. 8-9.

12 Ivi, p. 9.

13 Ivi, p. 13.

Se la versione salottiera di Trieste rientra nell'immaginario collettivo del visitatore, ancor più immediato è il rimando ad un altro simbolo della città, la presenza della bora, cui è dedicato il secondo capitolo. «Perfetta sintesi dello spirito» triestino, la bora si genera «dal punto d'incontro di due climi, quello nordico e quello mediterraneo» sottolinea Covacich, come a voler riaffermare la duplice natura della sua città.<sup>14</sup> Quella tra la bora e i triestini è una convivenza pacifica, fondata sull'idea che essa possa dare forza al corpo e all'anima o, addirittura, rappresentare un'occasione di divertimento. Ed ecco che, attraverso il ricordo della nonna paterna, Covacich conduce il lettore fino al quartiere di San Luigi, successiva tappa dell'itinerario di viaggio.

Da quella finestra del terzo piano mia nonna la sera si metteva a guardare proprio la fermata dove siamo appena scesi [...] Chissà cosa c'era dietro quel vetro, cosa vedeva, dove guardava. Forse tutte le strade che la sua vita non aveva preso. Forse solo la fermata. Di certo [...] le sue serate preferite erano quelle con la bora. Allora si sistemava bella cuccia – il cuscino dietro la schiena, una moka da sei accanto – e si pregustava lo spettacolo. Quando la gente scendeva dall'autobus lei si sbellicava dalle risate. C'era quello che abbracciava il lampione, quello che si piegava a quattro zampe, quelli che facevano catena come nelle figurazioni dei paracadutisti, quello che immancabilmente finiva a gambe levate. Di lì a qualche anno mi sarei affezionato all'appuntamento televisivo di *Oggi le comiche*, avrei riso per scene identiche a quelle che facevano sbellicare mia nonna, avrei sentito forte la mancanza del nostro divano.<sup>15</sup>

La citazione autobiografica sembra qui nuovamente simboleggiare, attraverso la risata liberatoria della nonna, il punto di incontro tra l'aspetto freddo e quello caldo di Trieste, quello estetico e quello morale. Proprio nei pressi del caseggiato di Via Bisoletto, la via Pál<sup>16</sup> dell'infanzia di Covacich, si trova il ricreatorio Lucchini, che apre il terzo capitolo. Quella dei ricreatori, sorta di oratori laici, è un'istituzione comunale risalente alla fine dell'Ottocento, dedicata all'istruzione e alla pratica di attività artistiche e sportive. È lì che buona parte dei triestini, compreso l'autore, hanno trascorso i loro pomeriggi fino al compimento del quindicesimo anno di età, imparando a conoscere la città attraverso il

---

14 Ivi, p. 16.

15 Ivi, pp. 18-19.

16 È così che la definisce lui stesso facendo riferimento al celebre romanzo *A Pál utcai fiúk* (I ragazzi della via Pál) di Ferenc Molnár (Ivi, p. 19).

campanilismo rionale. I ricreatori fungono da ulteriore espediente, interviene Covacich, per meglio comprendere lo “spirito triestino”, espressione di una mentalità aperta e libera, sviluppatasi anche grazie ad un’educazione priva di influenze, compresa quella di ispirazione religiosa.

La stessa libertà espressiva caratterizza un altro elemento distintivo di Trieste, quello legato alla tradizione dei e del caffè:

Trieste è celebre per i suoi caffè, sia per quelli che si bevono sia per quelli in cui si sta seduti. Passeggiando per il centro una persona mediamente curiosa ha modo di apprezzare entrambe le specie. Il che innesca un’altra combinazione, forse ancora più significativa: entrambe le specie hanno un particolare rapporto con la lingua.<sup>17</sup>

La lingua, dunque: innanzitutto quella dei letterati che frequentavano le sale dei caffè storici, tra cui il Tommaseo, il Caffè Stella Polare, il Tergesteo, il Caffè degli Specchi o il San Marco. Qui Covacich ricorda Italo Svevo, Giani e Carlo Stuparich, Umberto Saba, Scipio Slataper, Virgilio Giotti, Quarantotti Gambini, Bobi Bazlen, ma anche James Joyce, per arrivare al contemporaneo Claudio Magris.

Alla lingua alta, ai Caffè con la maiuscola, fa da contraltare la lingua bassa, quella dei caffè con la minuscola: solo a Trieste, infatti, la varietà dei modi in cui è possibile ordinare un espresso e la peculiarità delle denominazioni utilizzate appaiono così distintive, a sottolineare «l’anomalia della città meglio di qualsiasi spiegazione».<sup>18</sup>

Il vezzo di utilizzare quattro nomi per riferirsi alla stessa bevanda è un’ulteriore testimonianza della creatività linguistica dei triestini, tale da indurre Covacich a chiedersi, e a chiederci, se la sua città sia la patria di molti scrittori per la sua innata tendenza a giocare sui nomi delle cose o se sia vero il contrario.<sup>19</sup>

Questa connotazione variegata dello spirito triestino, difficilmente inquadrabile entro parametri definiti, assume non solo le tonalità dell’esuberanza e della creatività, ma anche quelle della rabbia e del dolore di antiche ferite.

---

17 Ivi, p. 29.

18 Ivi, p. 32. Covacich elenca qui tutte le varianti del caffè triestino, i cui nomi suonano diversi da quelli usati per indicare i corrispondenti prodotti nel resto d’Italia: il nero (un semplice espresso), il cappuccino (ovvero il comune caffè macchiato, dato che a Trieste il classico cappuccino non è consumato, se non nelle varianti del caffelatte o del latte macchiato), il capo in b (un caffè macchiato servito in bicchieri di vetro poco più grandi di una tazzina) e ancora il gocciato (espresso con una goccia di schiuma di latte).

19 Ivi, p. 33.

Proprio con il termine “cicatrice” Covacich definisce la Risiera di San Sabba, successiva tappa del percorso. Nata come struttura destinata alla lavorazione del riso, essa è diventata, dopo l’otto settembre del 1943, campo di detenzione per i soldati italiani catturati dall’occupatore nazista, successivamente luogo di smistamento dei prigionieri deportati in Polonia e Germania e, infine, campo di sterminio – l’unico in Italia – per detenuti politici e partigiani. Etnicamente costituita da una “mescolanza reale”, come sottolinea l’autore, la regione di Trieste ha rappresentato un terreno ideale per il radicamento delle leggi razziali e dell’ideologia fascista.

La diffidenza nei confronti dei cosiddetti “cittadini alloglotti” da parte di molti italiani, su cui il regime ha saputo far leva, ha progressivamente condotto ad una sorta di slavofobia, degenerata nella strage di migliaia di sloveni. A questa triste pagina storica, Covacich accosta quella delle foibe titine,<sup>20</sup> «ma solo per spiegare come mai alla fine del ’43 i nazisti non hanno avuto dubbi su quale fosse la zona più idonea per costruire il loro lager italiano».<sup>21</sup>

Proprio per la tragedia delle foibe è conosciuto il paesino carsico di Basovizza, che accoglie il lettore-visitatore nella successiva tappa del percorso e gli ricorda come Trieste sia «destinata a rimanere terra di passaggio, corridoio, dove i flussi continuano a transitare, a mescolarsi, a *confligere*».<sup>22</sup> I riferimenti alla recente guerra del Kosovo, nel corso della quale il bosco di Basovizza ha consentito ai profughi di oltrepassare il confine, si mescolano alle immagini di altre corse, quelle dei triestini dediti allo sport, tra cui l’autore, per i quali l’area rappresenta una specie di palestra all’aria aperta.<sup>23</sup>

All’ingresso del bosco, sulla passeggiata principale, è stato anche allestito un itinerario di attrezzi ecologici [...] Indovinate come viene chiamata questa serie di postazioni? Percorso Vita. Già, Percorso Vita, non è divertente? Ci sono le foibe con i loro giacimenti umani, ci sono le presenze ectoplasmatiche dei kosovari, ci sono gli sloveni di questo e altri paesi vicini, i cui avi sapevano a memoria il discorso che Mussolini tenne a Pola nel 1920 [...] Eppure... Eppure

---

20 Ci si riferisce al massacro di migliaia di italiani uccisi e gettati nelle foibe (fenditure carsiche utilizzate come inghiottitoi) dalle milizie di Tito alla fine della Seconda guerra mondiale.

21 MAURO COVACICH, *Trieste sottosopra*, cit., p. 37.

22 Ivi, pp. 41-42.

23 Per il rapporto di Covacich con la corsa in quanto esperienza interiore, cfr. MAURO COVACICH, *Sulla corsa*, Milano, La nave di Teseo, 2021.

Percorso Vita non è un brutto nome, non ci sta male. Se lo si guarda senza malizia, anche lui a sua volta smette di essere beffardo.<sup>24</sup>

Questa «sovrapposizione involontariamente oscena»,<sup>25</sup> come la definisce Covacich, rappresenta al contempo «il codice cifrato per aprire il cuore della [sua] città»,<sup>26</sup> che proprio nella contraddittorietà trova la propria caratterizzazione.

Ad ulteriore dimostrazione di «quanto sia complessa questa faccenda di Trieste»,<sup>27</sup> l'autore ci invita a visitare il quartiere di San Giacomo dove, avverte, nessuno parla italiano. Servendosi di un breve aneddoto, Covacich introduce qui il concetto di «*taliàni*», termine con il quale i triestini si riferiscono agli altri abitanti della penisola, a quanti utilizzano la lingua nazionale nella comunicazione quotidiana, a tutti coloro che vivono o vengono da oltre la costiera.

Il fatto è che anche i più italiani di noi, i più genealogicamente e culturalmente italiani, percepiscono la triestinità come una differenza distintiva, essenziale, come ciò che fa essere *taliàni* gli altri. E questo, lungi dall'essere il sintomo di un morbo autonomista – che ha avuto anch'esso in passato i suoi sfoghi e le sue eruzioni –, è la prova di una mentalità già dotata in sé di tutti gli anticorpi per ogni forma di nazionalismo, ma che talvolta non ha saputo farli reagire. Per essere più chiaro, i triestini ai mondiali fanno il tifo per gli azzurri e si commuovono quando sentono la fanfara dei bersaglieri, ma sanno, magari in modo inconscio, che la loro storia è molto più complessa di quello che dice la loro carta d'identità. Sanno che basta andare indietro di tre-quattro generazioni per scoprirsi greci, austriaci, sloveni, croati, ungheresi.<sup>28</sup>

Il dialetto, privato di qualsiasi intento discriminante, assume allora una connotazione cosmopolita, diventa una sorta di «esperanto della più “altra” delle città italiane». <sup>29</sup> Covacich ci ricorda come la maggior parte dei suoi

---

24 MAURO COVACICH, *Trieste sottosopra*, cit., pp. 45-46. Qui Covacich cita anche *Necropoli* di Boris Pahor, scrittore di lingua slovena e cittadino italiano, nato nel 1913 sull'altopiano carsico di Trieste e scomparso il 30 maggio del 2022. Covacich ha presentato nel 2014 al Salone Internazionale del Libro di Torino il suo libro *Così ho vissuto. Biografia di un secolo* (Bompiani, 2013), scritto con Tatiana Rojc.

25 Ivi, p. 44.

26 Ivi, p. 47.

27 Ivi, p. 73.

28 Ivi, p. 75.

29 Ivi, p. 77.

compagni di classe, lui compreso, abbia imparato l'italiano a scuola, quasi fosse una lingua straniera. E come sia stato lo stesso anche per Italo Svevo, uno dei maggiori romanzieri del Novecento, che apprese la lingua italiana dai libri, e al quale l'amico Joyce amava invece raccontare barzellette in triestino.<sup>30</sup>

Qualche pagina oltre, dopo averci accompagnato lungo le rive di Barcola e fino al bellissimo parco di Villa Revoltella, la guida ci raccomanda di proseguire ancora verso est, aprendoci le porte di un appartamento in Via Umago, dove vive la nonna materna di Mauro. Tutte le vie di Chiarbola portano nomi che riconducono alla Dalmazia o all'Istria, da cui viene Giovanna, nativa di Orsera. Insieme a molti altri esuli, la sua famiglia aveva abbandonato la propria terra nel 1949 e si era rifugiata in Italia, dapprima in un campo profughi di Brescia, poi in quello che è diventato il rione istriano di Trieste. Anche se con il passare del tempo sono arrivate persone provenienti da diverse altre zone, l'etimologia dei cognomi dei residenti non lascia dubbi sulla persistente omogeneità di questo quartiere.

Quasi interamente costituito da nomi è il capitolo con cui si conclude l'itinerario, proponendo come ultima tappa la visita al Cimitero Monumentale di Sant'Anna:

Nell'*Enciclopedia dei morti* Danilo Kiš s'immagina un archivio universale degli uomini vissuti su questa terra, come se in fondo in fondo l'unico modo possibile per catturare la verità degli esseri umani fosse quello di elencarne gli esemplari, di dirli tutti, lasciando ai nomi stessi la responsabilità di un ritratto insieme complessivo e perfetto. Ebbene, anche per catturare la verità di Trieste verrebbe la tentazione di pronunciare solo i nomi, tutti i nomi delle persone seppellite qui a Sant'Anna. Io non lo farò perché non sono abbastanza coraggioso. Mi limiterò a ripercorrere l'itinerario tra le tombe di quelli che sono finiti nel mio taccuino.<sup>31</sup>

---

30 Covacich riporta nel successivo *La città interiore* (2017) una lettera di Joyce a Svevo scritta interamente in triestino, che invia anche allo scrittore sudafricano John Maxwell Coetzee.

31 MAURO COVACICH, *Trieste sottosopra*, cit., p. 113. Qui Covacich fa riferimento alla raccolta di racconti *Enciclopedia dei morti*, pubblicata nel 1983 da Danilo Kiš, narratore e saggista serbo di minoranza ungherese, nato a Subotica e poi trasferitosi a Parigi.

E, attraversando i lunghi corridoi dei loculi di «ex uomini e ex donne coi nomi tra loro dissonanti, istoriati di lontane provenienze, esodi, imbastardimenti»,<sup>32</sup> Covacich cerca la tomba dell'altra nonna, Lisa, che qui ritroviamo idealmente accompagnata dalle grida festose dei ragazzi che giocano al di là del muro del cimitero, in un'ultima apparente contraddizione.

Dalla lunga passeggiata Trieste esce, dunque, visibilmente «spettinata»,<sup>33</sup> a dimostrazione del fatto che il suo tratto distintivo – come quello di quanti vi nascono, arrivano, passano, restano – consiste nel suo essere, sempre e comunque, “altra”. Una città fatta di convivenze e contrapposizioni, di corrispondenze e antinomie, di fronte alla quale il lettore-visitatore non può non sentirsi affascinato, e al contempo spaesato, deluso nel suo tentativo di assaporarne pienamente l'essenza. Un io pluriforme, quello triestino, che l'autore invita ad esplorare rinunciando alla pretesa di racchiuderlo entro parametri definiti. Ed egli stesso non sembra potersi sottrarre a tale invito nemmeno quando torna, undici anni dopo<sup>34</sup> la pubblicazione di *Trieste sottosopra*, nella sua città, facendone una specie di cartografia della sua vita, considerata come «un intreccio di storie, luoghi e persone che vengono da più lontano»: <sup>35</sup> da “sottosopra” ad “interiore”, da itinerario alla scoperta dei molteplici volti della sua terra, a labirinto di nessi affettivi e letterari che attraversano la sua storia personale. A testimonianza, ancora una volta, di come per Covacich la ricerca di un'identità, personale ma anche collettiva, non possa che ricondursi alle “prove di casa”: «La mia vita può essere interessante come metonimia di Trieste: un punto di osservazione per poter restituire la sua complessità». <sup>36</sup>

---

32 Ivi, p. 119.

33 Sulla volontà dell'autore di “spettinare” Trieste cfr. MARIA PANETTA, *Mille sfumature di triestinità: itinerari autobiografici di Mauro Covacich*, in *Fra Mediterraneo e Mitteleuropa: Trieste e la letteratura*, a cura di M. Panetta, Roma, Diacritica Edizioni, 2019, p. 73.

34 Ci si riferisce qui al 2017, anno di pubblicazione del romanzo *La città interiore* cit.

35 ELEONORA BARBIERI, *La mia Trieste divisa dove si specchia l'intero Novecento*, «IlGiornale.it», 3 febbraio 2017, <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/mia-trieste-divisa-dove-si-specchia-lintero-novecento-1359084.html>

36 *Ibid.*

“Chi sente il bisogno  
di scrivere deve  
assolutamente scrivere”  
– Il motivo dello scrivere  
in due romanzi  
di Elena Ferrante  
(*I giorni dell'abbandono*  
e *L'amica geniale*)<sup>1</sup>

BOGLÁRKA BAKAI

---

1 Supported by the ÚNKP-21-2-SZTE-140 New National Excellence Program of the Ministry for Innovation and Technology from the source of the National Research, Development and Innovation Fund.

## Introduzione

Il presente articolo, in un percorso ermeneutico, tenta di analizzare l'atto dello scrivere in due opere di Elena Ferrante, ponendo la questione nell'ottica della significazione, in cui essa si intreccia con il problema del rapporto tra lettura e scrittura o tra lettore, narratore e autore. La protagonista del romanzo *I giorni dell'abbandono*,<sup>2</sup> Olga, e quella della tetralogia *L'amica geniale* (*L'amica geniale*<sup>3</sup>, *La storia del nuovo cognome*<sup>4</sup>, *La storia di chi fugge e di chi resta*<sup>5</sup> e *La storia della bambina perduta*<sup>6</sup>), Elena, raccontano la storia della loro *smarginatura*. In realtà, scrivendo la loro storia, la loro personalità attraversa un percorso di scomposizione-composizione, alla fine del quale emergono i contorni della loro nuova identità. In altre parole, il loro sé deve prima distruggersi e poi ricrearsi per poter recuperare il nuovo sé, che si assume la responsabilità di agire in qualità di soggetto autonomo, ovvero come un individuo capace di prendere decisioni da solo, senza dipendere dall'altrui giudizio. L'avvio di questo processo, prima distruttivo e poi costruttivo del sé, è sempre legato ad una situazione di crisi.<sup>7</sup>

Ma, accanto alla loro storia, le protagoniste raccontano anche quella di un altro personaggio femminile, una donna la cui figura si proietta nel loro *io* svuotato. Sia la narrazione di Olga che quella di Elena sollevano la questione se siano davvero loro a scrivere queste storie. Infatti, secondo la mia ipotesi, nei romanzi analizzati, la vera autrice della fiction è quell'*Altra*, che viene creata proprio dalla protagonista-scrittrice dei romanzi. Non meno importante sembra essere il motivo del leggere, poiché le narratrici ritornano spesso a definirsi come lettrici appassionate: la loro scrittura viene formandosi attraverso le varie letture, quindi le protagoniste condensano in sé sia la figura di lettrice che quella di narratrice e autrice.

---

2 Il romanzo *I giorni dell'abbandono*, pubblicato nel 2002, è la storia delle lotte di Olga, madre di due figli, durante la notte, dopo che suo marito l'ha lasciata. ELENA FERRANTE, *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*, Roma, Edizioni E/O, 2018.

3 La tetralogia *L'amica geniale*, pubblicata tra il 2011 e il 2014, racconta la storia dell'amicizia di Elena e Lila dagli anni '50 ad oggi, dall'infanzia alla vecchiaia. ELENA FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni E/O, 2011.

4 ELENA FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni E/O, 2012.

5 ELENA FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni E/O, 2013.

6 ELENA FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni E/O, 2014.

7 Cfr. NÓRA SÉLLEI, *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, p. 58.

La prima cosa che i due romanzi hanno in comune è una situazione di vita traumatica che ispira le protagoniste a scrivere la loro storia. Ne *I giorni dell'abbandono* l'abbandono da parte del marito causa in Olga una profonda crisi spirituale:

Un pomeriggio d'aprile, subito dopo pranzo, mio marito mi annunciò che voleva lasciarmi. [...] Mi disse che era confuso, stava vivendo brutti momenti di stanchezza, di insoddisfazione, forse di viltà. [...] Passai la notte a riflettere, desolata nel grande letto coniugale.<sup>8</sup>

Quando si trova a dover affrontare il fatto che è rimasta sola con i due bambini, le viene in mente una misteriosa figura della sua infanzia, la *poverella* (la povera donna di Napoli), anche lei abbandonata dal marito. Incapace di elaborare il trauma del tradimento, alla fine la *poverella* si suicida annegandosi. Quando il marito la lascia, Olga identifica la propria situazione con quella della *poverella*, riconoscendo la sofferenza della donna come propria.

Nella tetralogia *L'amica geniale*, invece, la ormai sessantenne Elena deve affrontare la scomparsa della sua più cara amica Lila e, proprio per questo, decide di scrivere la storia della loro amicizia:

Voleva non solo sparire lei, adesso, a sessantasei anni, ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle. [...] Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente.<sup>9</sup>

A proposito della loro amicizia, la De Rogatis sottolinea il fatto che, nel romanzo, fin dall'inizio, il rapporto tra le due donne è caratterizzato da sentimenti contrastanti come amore e odio, onestà reciproca e segreti non rivelati.<sup>10</sup>

In entrambi i casi, le protagoniste risentono della scomparsa della persona a loro tanto cara e cercano di venire a patti con la loro perdita dedicandosi alla scrittura.

8 ELENA FERRANTE, *Cronache del mal d'amore*, cit., p. 179.

9 ELENA FERRANTE, *L'amica geniale*, cit., pp. 18-19.

10 Cfr. TIZIANA DE ROGATIS, *Elena Ferrante e il made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, a cura di D. Balicco, Palermo, Palumbo, 2015, p. 293.

## Le protagoniste come lettrici

Ne *I giorni dell'abbandono* vengono citati due libri che hanno avuto una grande influenza su Olga: *Una donna spezzata* di Simone de Beauvoir e *Anna Karenina* di Lev Tolstoj. In entrambe le opere, viene raffigurato un personaggio femminile la cui identità è frantumata, per una ragione o per l'altra. Sono, invero, donne che, come la *poverella*, non erano in grado di crearsi un ruolo alternativo in cui realizzare la loro personalità. Secondo la Alsop, Olga cerca di evitare sia il destino della vera *poverella* che quello di questi personaggi letterari, creando nel testo connessioni intertestuali tra le esperienze personali e quelle letterarie.<sup>11</sup>

Per Olga, infatti, le protagoniste dei romanzi rievocati e la figura della *poverella* prefigurano il suo destino, cioè una realtà senza prospettiva di vita, visto che l'alternativa di un'esistenza come soggetto autonomo ed indipendente dal marito, al momento, ancora non esiste per lei. Quando cerca di convincersi che, dopo la scomparsa del marito, il suo compito è quello di rimanere psicologicamente sana e provare a sopravvivere a quel periodo di crisi, dimostrando solo a se stessa che è in grado di guarire, cita il romanzo *Una donna spezzata*:

Lui è andato, tu resti. [...] Organizza le difese, conserva la tua incertezza, non farti rompere come un soprammobile, non sei un ninnolo, nessuna donna è un ninnolo. La femme rompue, ah rompue, rotta un cazzo [...] Se sono esposta ai ramarri, combatterò i ramarri. Se sono esposta alle formiche, combatterò le formiche. Se sono esposta ai ladri, combatterò i ladri. Se sono esposta a me stessa, mi combatterò.<sup>12</sup>

Alla fine della storia, quando Olga riesce a intraprendere il cammino dell'auto-costruzione, legge *Anna Karenina*, specificamente la parte in cui Anna va incontro alla morte e parla delle donne frantumate. Leggendo queste righe, Olga, che ha finalmente ritrovato la propria autonomia di soggetto, non sente più che la sua sorte possa essere quella delle donne dei libri letti e non le vede più come una voragine che la risucchia:

11 Cfr. ELIZABETH ALSOP, *Femmes Fatales: “La fascinazione di morte” in Elena Ferrante’s L'amore molesto and I giorni dell'abbandono*, in «Italice» (Journal of the American Association of Teachers of Italian), 91, vol. 3 (2014), p. 479.

12 Elena FERRANTE, *Cronache del mal d'amore*, cit., p. 232.

Mi accorsi che avevo persino sepolto da qualche parte la moglie abbandonata della mia infanzia napoletana, il mio cuore non le batteva più in petto, i tubi delle vene si erano spezzati. La poverella era ridiventata come una vecchia foto, passato impietrito, senza sangue.<sup>13</sup>

Una volta che Olga ha ritrovato la pace interiore ed è riuscita ad imboccare la strada della ricostruzione del suo nuovo *io*, non si allontana solo dalle donne amareggiate dei romanzi, ma anche dalla cupa memoria della *poverella*.

I libri hanno un ruolo importante anche nella vita di Elena e Lila. Durante la loro infanzia, con i soldi che hanno ricevuto come ricompensa per le loro bambole, le due amiche hanno comprato *Piccole donne* di Louisa May Alcott:

Appena diventammo proprietarie del libro cominciammo a vederlo in cortile per leggerlo o a mente, l'una vicina all'altra, o ad alta voce. Ce lo leggemmo per mesi, così tante volte che il libro diventò sudicio, sbrindellato, perse il dorso, cominció a cacciare fili, a sgangherare i quinterni. Ma era il nostro libro, lo amammo molto.<sup>14</sup>

Come sottolinea la Santovetti, il romanzo della Alcott assume un significato simbolico, poiché rappresenta la via d'uscita dal rione, dalla violenza, dalla povertà e dall'ignoranza.<sup>15</sup> Elena continua la strada intrapresa dalle protagoniste di *Piccole Donne* e, grazie ai suoi studi e alla continua esercitazione di scrittura, riesce ad uscire dal mondo del rione, diventa scrittrice e sperimenta il successo, il riconoscimento e la prosperità economica. Lila, invece, per decisione della sua famiglia, è costretta ad abbandonare la scuola e a sposarsi giovane. Nonostante avesse sempre avuto più talento di Elena, i loro destini si sono invertiti ed è stata proprio Elena a poter continuare gli studi, mentre Lila, che nutriva un alto giudizio del suo valore, è stata costretta a rinunciarvi. Secondo la Gambaro, le *Piccole donne* raffigurano per Lila un destino di dolorose frustrazioni e lotte frenetiche, mentre per Elena saranno il primo stimolo a scrivere.<sup>16</sup>

---

13 Ivi, p. 371.

14 ELENA FERRANTE, *L'amica geniale*, cit., p. 61.

15 OLIVIA SANTOVETTI, *Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de L'amica geniale di Elena Ferrante*, in «Allegoria» 73 (2016), p. 180.

16 ELISA GAMBARO, *Il fascino del regresso, Note su L'amica geniale di Elena Ferrante*, in «Enthymema» 11 (2014), p. 172.

## Le protagoniste come narratrici

All'interno della storia della propria *smarginatura*, Olga racconta la storia di un altro personaggio femminile, la *poverella*, che influenza la ricostruzione della sua personalità. Dopo l'adulterio del marito, Olga diventa una donna smarginata e si vede riflessa nella figura della *poverella*. Il “ricordo d'infanzia” le appare, addirittura, sotto forma di visione:

Il corpo di cartapesta della poverella di Napoli sedeva lì, saldatura artigianale dei miei due profili. Si teneva in vita con le mie vene, le vedevo rosse, scoperte, umide, pulsanti. Anche la gola, anche le corde vocali, anche il respiro per farle vibrare mi appartenevano. Dopo aver pronunciato quelle parole incongrue, era tornata a scrivere nel mio quaderno.<sup>17</sup>

Anche se è solo una visione, Olga percepisce la *poverella* come una sorta di figura in carne ed ossa, nutrita con le sue stesse forze, che non svolge un'azione qualsiasi, ma sta scrivendo sul quaderno di Olga, dunque, la protagonista le conferisce un ruolo che ha sempre desiderato per sé: quello di diventare scrittrice. Olga desidera scrivere da quando era giovane ma, a causa del lavoro del marito e della responsabilità della cura dei figli, ha sacrificato i suoi sogni. La donna, che esiste nella mente della protagonista, è una proiezione dei suoi desideri e delle sue paure, che danno origine a sentimenti complessi e contraddittori. La *poverella*, infatti, simboleggia due strade alternative per lei: può seguire il suo esempio e suicidarsi, o può ispirarsi alla stessa sua funzione finale di offrire guarigione e realizzarsi come scrittrice: «Pur restando ferma nella mia posizione, riuscii a vedere chiaramente cosa scriveva. Appunti suoi tra le mie pagine».<sup>18</sup> Nella storia di Olga, quindi, la *poverella* è quell'*Altra*, una figura fittizia che a volte la ostacola e a volte, invece, la fa progredire nello sviluppo del suo nuovo e sano sé, rappresentando, così, sia il demone della perfezione che quello della disillusione.

Il rapporto contraddittorio tra Olga e la *poverella* ritorna a caratterizzare anche il legame tra le protagoniste de *L'amica geniale*, ma in una forma lievemente diversa, poiché, nel loro caso, l'*Altra* non è la proiezione di una visione, bensì un essere reale. Una somiglianza con il romanzo precedente,

17 ELENA FERRANTE, *Cronache del mal d'amore*, cit., p. 307.

18 *Ibid.*

tuttavia, sta nel fatto che, accanto al punto di vista di Elena come narratrice in prima persona, è presente anche quello di Lila che, in questa luce, rappresenta l'*Altra*. La ragione per cui ritengo particolarmente interessante questa duplice prospettiva della narratrice è che Elena, da un lato narra eventi in cui lei, come personaggio, è stata coinvolta, e dall'altro, come sottolinea anche la Riccardi, si cala nel ruolo di narratore onnisciente.<sup>19</sup> Racconta eventi accaduti a Lila, di cui lei non poteva essere testimone e, in molti casi, descrive situazioni che lei non poteva realmente conoscere. L'*io-narratore* spiega questa circostanza al suo lettore facendo riferimento a certe lettere e quaderni ricevuti da Lila e al suo diario, in cui sono ampiamente illustrate sia le sue emozioni che le cose che le sono accadute e, infine, non mancano i riferimenti alle loro conversazioni e alle loro telefonate.

In realtà, però, si tratta del raddoppiamento della voce narrante di Elena: quella di Lila crea una sorta di voce parallela nel romanzo. Ciò è evidenziato anche dalle parole di Elena quando diceva che forse quella è l'ultima volta che riferisce le cose di Lila soffermandosi, come soleva fare, su tutte le minuzie della sua vita: «Voglio che lei ci sia, scrivo per questo. Voglio che cancelli, che aggiunga, che collabori alla nostra storia rovesciandoci dentro, secondo il suo estro, le cose che sa, che ha detto o che ha pensato».<sup>20</sup> Quindi, accanto alla voce narrante di Elena, c'è anche quella di Lila: la Cavarero definisce *narrazione a ragnatela* questa modalità di racconto, poiché la dualità della voce narrante rende entrambi i personaggi, per così dire, narrabili, cioè si raccontano a vicenda, l'una grazie all'altra:

Al centro della trama c'è una soggettività relazionale, continuamente in atto, continuamente narrata, che non solo viene narrata dall'autrice Ferrante, ma viene anche narrata dalle due protagoniste del libro, che si raccontano l'una l'altra la loro vita, le loro storie, le quali, a loro volta, sono storie delle loro relazioni.<sup>21</sup>

Inoltre, il raddoppiamento della voce narrante può dare al lettore la sensazione che Lila sia una proiezione demoniaca del sé di Elena, il suo alter ego che,

19 GIULIA RICCARDI, *Concepire l'altra, Analisi di L'amica geniale di Elena Ferrante*, tesi di laurea, Università di Monaco, 2017, p. 54.

20 ELENA FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, cit., p. 91.

21 A proposito della scrittura di Elena Ferrante, vedi l'intervista di Elisabetta Pinto con Adriana Cavarero. ISABELLA PINTO, *Intervista ad Adriana Cavarero. Filosofia della narrazione e scrittura del sé: primi appunti sulla scrittura di Elena Ferrante*, in «Testo & Senso» 17 (2016), p. 4. <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/359>

come la *poverella* nella storia di Olga, la spinge sulla sua strada, guidata da intenzioni buone e cattive allo stesso tempo.

## Le protagoniste come scrittrici

La definizione dell'atto dello scrivere e della vera narratrice della storia diventano questioni centrali in entrambi i romanzi. All'inizio del racconto, Olga comincia a scrivere lettere introspettive per capire dove ha sbagliato e perché suo marito l'ha lasciata. Inoltre, a scopo terapeutico, prende l'abitudine di scrivere fino all'alba il libro che sta cercando di mettere insieme da anni. Per di più, riflette sulla formazione della propria "scrittura". Da giovane aveva un'idea molto chiara sul *tipo* di donna che non avrebbe mai voluto come protagonista dei suoi romanzi e, a questo proposito, menziona un ricordo: nel 1978, quando lei diceva che, da grande, avrebbe voluto scrivere, la sua insegnante di francese le aveva dato un libro, ma lei considerava i personaggi di quel romanzo donne sciocche, donne che, sebbene istruite, si lasciavano facilmente schiacciare dagli uomini. Olga voleva essere diversa, e voleva dare voce ad un altro tipo di personaggio femminile: «[...] io volevo essere diversa, volevo scrivere storie di donne dalle molte risorse, donne di parole invincibili, non un manuale della moglie abbandonata con l'amore perduto in cima ai pensieri». <sup>22</sup> Tuttavia, nelle lettere scritte al marito, in cui analizza la propria responsabilità nel fallimento del matrimonio, quasi assumendosi tutte le colpe, *crea* precisamente quel tipo di donna, ossia la narratrice che aveva così duramente criticato in precedenza. Nelle lettere, esprime la sua speranza di poter riparare il matrimonio e ristabilire un buon rapporto con il marito, vale a dire che è disposta a subordinare il proprio essere di donna ad un uomo. Lo sconforto di Olga è espresso anche dal fatto che non ricordava che nel quaderno in cui teneva gli appunti per il suo libro si trovassero alcuni estratti da *La donna spezzata* e da *Anna Karenina*. Né ricordava di aver sottolineato con la penna rossa le domande che Anna si pone prima di gettarsi sotto un treno: «Dove sono? Cosa sto facendo? Perché?». <sup>23</sup> Le domande di Anna diventano le domande di Olga. Nel punto culminante della sua metamorfosi dovrà rispondere ad esse e, solo quando sarà riuscita a farlo, potrà prendere il

22 ELENA FERRANTE, *Cronache del mal d'amore*, cit., p. 192.

23 Ivi, p. 286.

controllo sul suo destino, oltreché fare i conti con la proiezione della propria esistenza, incarnata nella figura letteraria della *poverella*.

Elena stessa, la narratrice de *L'amica geniale*, è una scrittrice, i cui tre libri sono rievocati nella storia. Uno di essi tratta le vicende del rione e, facendolo, non omette le azioni della famiglia camorrista Solara. La finzione è costruita sulla vita reale: anche se dà ai suoi personaggi nomi diversi e la trama del romanzo si svolge in luoghi diversi, i lettori del suo libro riconoscono la realtà tra le righe. Nella memoria di Elena, la realtà si fonde con l'immaginazione e resta – in un certo senso – al limite. Lila, invece, esige una letteratura più robusta e più franca, in cui, magari, venga riprodotta, con maggior evidenza e fedeltà, la banalità scoordinata e brutta delle cose. Proprio per questo suo difetto, il libro sarà considerato brutto sia dall'una che dall'altra ragazza:

Mi resi conto in un lampo che la memoria era già la letteratura e che forse Lila aveva ragione: il mio libro [...] era davvero brutto, e lo era perché ben organizzato, perché scritto con una cura ossessiva, perché non aveva saputo mimare la banalità scoordinata, antiestetica, illogica, sformata delle cose.<sup>24</sup>

Un altro romanzo nel romanzo è *Un'amicizia*, che è una forma di commemorazione di Nina, la figlia scomparsa di Lila. Già l'argomento fa riflettere il lettore sul fatto che lo stesso titolo del quarto volume della tetralogia (*La storia della bambina perduta*) alluda alla scomparsa della bambina. Per questo motivo, la Santovetti ritiene che la narrazione romanzesca e il quarto volume della tetralogia della Ferrante siano identici.<sup>25</sup> Sorge, quindi, il dubbio se sia effettivamente Elena la vera autrice. I caratteri così differenti delle due amiche danno la sensazione che si tratti di due metà di un tutto che si palesa solo quando stanno insieme. A ponderare bene questo fatto dal punto di vista dello *scrivere*, possiamo concludere che, contrariamente alla narrazione ordinata e coerente di Elena, nel romanzo *Un'amicizia* si delinea anche un altro modello narrativo, frutto del talento naturale di Lila. Questo modello – come mette in evidenza la Micali – è centrato su un ideale di realismo tormentato,

---

24 ELENA FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, cit., p. 292.

25 OLIVIA SANTOVETTI, *Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de L'amica geniale di Elena Ferrante*, cit., p. 188.

coraggioso, onesto, modellato come una sorta di anti-romanzo.<sup>26</sup> Secondo la Riccardi, l'amicizia tra Elena e Lila sottolinea, non solo la relazionalità del sé e la necessità dell'altro, ma anche la conoscenza reciproca dell'io narratore e del soggetto della narrazione.<sup>27</sup>

La differenza tra le due amiche si manifesta nei loro diversi comportamenti e nelle diverse tendenze del loro pensiero: una crea ordine, l'altra crea caos. Lila, come dice la Micali, è come il romanzo: anche se Elena pensa di averla presa, in realtà le è già sfuggita di mano.<sup>28</sup> Di conseguenza, Lila può essere intesa come una forza modellante che può sia spostarsi nella narrazione che cancellarsi da essa. Questo fatto solleva l'ipotesi che sia Lila a creare Elena, la figura della scrittrice, per cui non è Elena a scrivere, bensì Lila. L'ipotesi, comunque, viene confermata dall'ulteriore fatto che Lila ha scritto un romanzo, *La fata blu*, quando era bambina, solo per dimostrare ad Elena che non era necessario andare a scuola per diventare scrittrice. Durante gli anni dell'università, anche Elena scrive un romanzo ma, quando lo rilegge, con sua grande sorpresa, si rende conto del fatto che il libro che tiene in mano non è altro che il romanzo che Lila ha scritto da bambina.

## Conclusioni

Dall'analisi delle due opere di Elena Ferrante ne consegue che, in entrambi i romanzi, c'è una figura che rappresenta l'*Altra*, una sorta di proiezione di una parte della personalità della protagonista: la *poverella* nel racconto di Olga e Lila in quello di Elena, che diventano il motore delle narrazioni delle protagoniste, ostacolando o facendole progredire. Insomma, senza Lila, Elena non sarebbe potuta diventare scrittrice, un'ipotesi che sembra confermata anche in un passo de *La frantumaglia*:

Conta che senza Lila, Elena non esisterebbe come scrittrice. Chiunque scriva ricava i propri testi da una scrittura ideale che ci resta sempre davanti,

26 SIMONA MICALI, *La scrittura e la vita*, in «L'Indice dei libri del mese» 12 (2014) <https://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/elena-ferrante-storia-della-bambina-perduta>

27 GIULIA RICCARDI, *Concepire l'altra*, cit., p. 75.

28 SIMONA MICALI, *La scrittura e la vita*, cit.

irraggiungibile. È un fantasma della mente, inafferrabile. Di conseguenza, l'unica traccia che resta di come scrive Lila è la scrittura di Lenù.<sup>29</sup>

La figura della *poverella*, invece, come una specie di “fantasma della mente” di Olga, ha il ruolo di offrire l'immagine della protagonista come autore. Ne *I giorni dell'abbandono*, come nelle opere precedenti della Ferrante, troviamo un personaggio femminile che sarà l'unica fonte della propria storia:

[...] Delia, Olga e Leda sono immaginate come donne che, per le vicende della loro vita, sono diventate corpo rigorosamente sigillato. [...] Soprattutto sono l'unica fonte del racconto. [...] E per di più pare che si siano spinte così vicine ai fatti della loro storia, da non averne una visione di insieme, da non conoscere davvero il senso del loro discorso. Io le ho volute così.<sup>30</sup>

A questo punto potremmo chiederci cosa c'entri tutto questo con il mondo letterario della Ferrante. L'autrice pubblica i suoi libri con un pseudonimo, quindi la relazione tra l'autore e l'opera letteraria, nonché la ricezione come processo condizionato o “condizionabile”, sono questioni che suscitano l'interesse della scrittrice. Nei diari di lavoro, come *La frantumaglia*, *L'invenzione occasionale*<sup>31</sup> e *I margini e il dettato*, ella esplicita la sua intenzione di realizzare una sorta di *doppia scrittura*. La prima è la *scrittura aggregante*, con la quale si crea una storia ordinata, un “mondo chiuso”, costruito sulle esperienze concrete dell'autore e sulla realtà che lo circonda. L'altra è la *scrittura disaggregante*, caratterizzata dal movimento tra gli opposti e dalla disintegrazione. Di conseguenza, i personaggi si percepiscono come proiezioni l'uno dell'altro, mentre il loro passato e presente coincidono nelle narrazioni. Il mondo letterario della Ferrante si basa sull'intreccio di ordine e caos, creazione e cancellazione, realtà e finzione, proprio come abbiamo visto nei romanzi analizzati in questa sede.

Nel suo ultimo *diario*, la Ferrante confessa che è stata proprio questa tecnica di scrittura che voleva perfezionare ne *L'amica geniale*. Con ciò, suggerisce che le due amiche incarnano il doppio aspetto della stessa tecnica: la scrittrice, secondo la finzione del libro, è Elena ma, in realtà, è Lila. Mentre Elena incarna l'ordine, Lila rappresenta il caos. Come vero autore dei romanzi

29 ELENA FERRANTE, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni E/O, 2016, p. 279.

30 ELENA FERRANTE, *I margini e il dettato*, Roma, Edizioni E/O, 2021, p. 66.

31 ELENA FERRANTE, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni E/O, 2019.

della Ferrante, crea la figura della scrittrice “Elena Ferrante”, incarnando quasi la figura dell’autore implicito e conferendole una personalità autonoma. Succede la stessa cosa all’interno del mondo inventato del libro: il rapporto tra Lila ed Elena replica quello tra l’autore reale ed “Elena Ferrante”, Lila inventa la figura di Elena per metterla al suo posto come autrice, investendola, allo stesso tempo, del potere sul testo e, con ciò, rimuovendo se stessa dalla storia ed eliminando il proprio ruolo nascosto di scrittrice. La storia dell’amicizia di Elena e Lila, combinando il motivo della creazione e della cancellazione, è un’*auto-narrazione*, una storia dell’*Altra*. Da qui, l’ultima deduzione che possiamo trarre: la stessa narrazione dell’*Altra* si specchia nel rapporto tra le due Elena, la scrittrice ‘Elena Ferrante’ e la protagonista ‘Elena Greco’, mischiando, in tal modo, letteratura e realtà:

Trovai meraviglioso che una donna, la donna che firmava in copertina, si definisse audacemente, per bocca della sua “altra necessaria”, come un genio [...] credo che da quel momento, dopo aver chiamato per un certo periodo il mio scartafaccio *L’amica necessaria*, io sia passata a chiamarlo *L’amica geniale*.<sup>32</sup>

È un gioco che si ripete tra finzione e realtà, tra sé narrante e sé narrabile ma, in questo gioco, ciò che conta davvero è la storia stessa, attraverso la quale la Ferrante mostra ai suoi lettori uno specchio in cui si riflette il suo mondo letterario.

---

32 ELENA FERRANTE, *I margini e il dettato*, Roma, Edizioni E/O, 2021, p. 79.



# Ogigia

## Filologia

Le origini delle laude  
nel *Libro di vita*  
di Gabriele da Perugia

DITTA SZEMERE

## Introduzione

Nel 1511 le clarisse del Monastero di Santa Maria di Monteluca a Perugia sentirono il bisogno di chiedere al loro padre confessore di organizzare la copiatura di un'opera di compilazione che comprendesse tutto ciò che occorreva sapere sulla vita di Cristo. Fu così che cinque monache copiarono il manoscritto per sei mesi e il monastero ebbe oltre 1000 fogli in due volumi contenenti il *Libro di vita* e un trattato sull'immacolata concezione della Vergine Maria. Questo evento ampiamente documentato – così comune per le suore in questione – ci fornisce la stimolante opportunità di studiare la vita di una delle comunità religiose più importanti del Centro Italia; e mostra non solo la loro vita devozionale, ma anche l'alfabetizzazione femminile e la collaborazione nel transfer culturale nel Basso Medioevo.

L'oggetto di questo studio è dunque la compilazione francescana chiamata *Libro di vita*, scritta tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento in Umbria da un frate francescano osservante. Gabriele da Perugia era un frate del monastero di Monteripido a Perugia, più volte confessore delle clarisse in diversi monasteri umbri.<sup>1</sup> Scrisse tre libri – il *Libro di vita* e due trattati – che furono copiati dalle clarisse dei due monasteri più importanti della regione: il già citato monastero di Perugia e il Monastero di Santa Lucia a Foligno. Della sua vita non si sa molto di più, ma la sua figura è interessante ai fini della ricerca sulla devozione moderna e sulla trasmissione culturale, soprattutto per i suoi libri e per l'ambiente in cui essi furono scritti e copiati. Mentre Gabriele da Perugia è poco conosciuto dalla storiografia, i monasteri delle clarisse sono oggetto di recenti ricerche grazie al grande numero di fonti e all'importante attività culturale svolta nello *scriptorium* delle suore.<sup>2</sup>

- 
- 1 Nelle fonti contemporanee frate Gabriele viene menzionato solo nelle cronache delle suore perugine e folignate: *Memoriale di Monteluca. Cronaca del monastero delle clarisse di Perugia dal 1448 al 1838*, a cura di C. A. Lainati con introduzione di U. Nicolini, S. Maria degli Angeli, 1983; *Ricordanze del monastero S. Lucia osc. in Foligno*, a cura di A. E. SCANDELLA, Santa Maria degli Angeli: Ed. Porziuncola, 1987.
  - 2 Si vedano principalmente tre atti di conferenze: *Cultura e desiderio di Dio. L'Umanesimo e le Clarisse dell'Osservanza. Atti della II giornata di studio sull'Osservanza francescana al femminile (Foligno, 10 novembre 2007)*, a cura di P. Messa, A. E. Scandella, M. Sensi, Assisi, Edizioni Porziuncola, 2008; *Non un grido, non un lamento. 12 maggio 1910: La soppressione del Monastero di Monteluca di Perugia. Atti della V giornata di studio sull'Osservanza Francescana al femminile (Perugia, Monastero Clarisse S. Maria di Monteluca in S. Erminio, 12 maggio 2010)*, a cura di P. Messa, M. B. Umiker, S. Maria degli Angeli-Assisi, Ed. Porziuncola, 2011; *Uno sguardo oltre: Donne, letterate e sante nel movimento dell'Osservanza; atti della 1. giornata di studio sull'Osservanza francescana al femminile, 11 novembre 2006, Monastero Clarisse S. Lucia, Foligno*, a cura di P. Messa, A. E. Scandella, S. Maria degli Angeli-Assisi, Porziuncola, 2007.

## I testimoni del *Libro di vita*

Contrariamente ad altri manoscritti di questi due importanti monasteri delle clarisse, il *Libro di vita* è stato studiato poco, probabilmente per la lunghezza del testo e anche perché il manoscritto folignate fino a poco tempo fa era considerato perso. I due testimoni ancora inediti si trovavano nelle biblioteche delle suore di Perugia e di Foligno, secondo la testimonianza delle cronache. Il primo manoscritto si trovava nello *scriptorium* del monastero di Santa Lucia di Foligno. Fino a qualche anno fa, l'ultima notizia di questo manoscritto era la descrizione di uno studioso francescano, frate Michele Faloci Pulignani, che trascrisse l'incipit nel 1886; dopodiché il manoscritto fu perso, probabilmente all'inizio del Novecento.<sup>3</sup> Fu Dávid Falvay a ritrovarlo nel catalogo della St. Bonaventure University (USA) nel ms. Holy Name 71, e la presente ricerca coglie la prima occasione di analizzare nei dettagli il testo.<sup>4</sup> Il secondo manoscritto, il *Libro di vita* perugino, si trova oggi nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia ed è molto più conosciuto ed accessibile del manoscritto folignate. Si compone di due codici: il BAP 1074 contiene la prima parte del libro, mentre il codice BAP 993 la seconda e la terza, oltre a un trattato sulla messa, anch'esso scritto da Gabriele da Perugia. Un altro trattato sull'immacolata concezione di Maria era originariamente legato al manoscritto del *Libro di vita* in modo tale che si potesse facilmente togliere secondo l'uso – il testo ora si trova nel ms. 3412 della Biblioteca Comunale di Perugia.<sup>5</sup> Questa seconda versione trasmette la versione più complessa e completa dell'opera.

L'opera è una rielaborazione di importanti testi francescani del tempo di cui segue la struttura e riporta anche brani interni, soprattutto delle *Meditationes Vitae Christi* e dell'*Arbor vitae* di Ubertino da Casale.<sup>6</sup> La compilazione riunisce

---

3 MICHELE FALOCI PULIGNANI, *Fra Gabriele da Perugia minore osservante, scrittore francescano del 1500*, in «Miscellanea francescana» 1 (1886), pp. 41-43.

4 Ringrazio di cuore Ann Tenglund per la digitalizzazione del manoscritto.

5 Sul trattato si veda l'analisi di sr. Umiker: MONICA BENEDETTA UMIKER, *Un trattato sulla Immacolata concezione della beatissima Vergine Maria di fra Gabriele da Perugia*, in «Frate Francesco» 74 (2008), pp. 479-491. Per la scheda del manoscritto scritta dalla dottoressa Francesca Garuso: [https://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=48875](https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=48875)

6 Anch'essi sono attualmente oggetto di numerose ricerche internazionali. Daniele Solvi sta lavorando sull'edizione critica dell'opera di Ubertino da Casale in volgare: DANIELE SOLVI, *Verso un'edizione critica dell'Arbor vite crucifixe Iesu di Ubertino da Casale*, in «Specula: Revista De Humanidades Y Espiritualidad» 1 (2022), pp. 59-85. [https://doi.org/10.46583/specula\\_2022.4.1080](https://doi.org/10.46583/specula_2022.4.1080); mentre sono uscite due edizioni critiche

la vita di Maria e quella di Cristo, dalla nascita alla passione e resurrezione, e aggiunge inoltre le osservazioni e i commenti teologici di santi e grandi dottori della Chiesa.

Il paragone tra i due testimoni del *Libro di vita* offre la possibilità di analizzare la collaborazione tra frati e suore nella copiatura e di capire meglio il ruolo delle clarisse nel transfer culturale. La presente relazione si focalizza sulle laude presenti nel *Libro di vita* che hanno un ruolo importante anche in uno dei testi di origine della compilazione, l'*Arbor vitae*, e che presentano una differenza ben visibile tra i due testimoni. In seguito, si propongono dunque tre importanti quesiti che investigano il ruolo delle suore copiatrici, l'origine delle laude e il processo del transfer culturale attraverso le differenze tra i testimoni.

Per poter svolgere un'analisi testuale, bisogna prima di tutto ricostruire la cronologia del lavoro di copiatura per comprendere il ruolo delle suore nel processo. L'*incipit* del *Libro di vita* perugino (BAP 1074) indica che Gabriele da Perugia cominciò a scrivere la sua opera nel 1496; dunque, probabilmente esisteva una "brutta copia", ovvero l'autografo di Gabriele stesso con la prima versione del testo. La prima copia sopravvissuta fu copiata per il monastero di Santa Lucia di Foligno da un copista ignoto; la data presente nel manoscritto è quella del 1503, quando frate Gabriele probabilmente completò la prima versione dell'opera. Considerate l'attività di scrittura e le capacità scritte delle suore di Foligno (sia in *littera textualis* che in scritture corsive), non è da escludere che la copiatura del HN 71 sia opera di una suora. Tuttavia, le suore di Foligno usavano una scrittura di *littera textualis* nei libri, e tra i manoscritti di tradizione libraria appartenenti alla biblioteca folignate non si trovano scritture corsive conosciute dalla ricerca. È anche possibile che il manoscritto sia stato copiato da un frate o da un copista di professione nel o dopo il 1503 e che poi il manoscritto sia arrivato alle suore con Gabriele da Perugia, che in quel periodo era il loro confessore. La scrittura del testo della prima mano del HN 71 venne completato da una seconda mano corsiva veloce che aggiunse ulteriori dettagli al testo principale, ma le aggiunzioni sono quasi sempre indicazioni ai capitoli della Bibbia oppure altre fonti.

---

sulla versione lunga in volgare delle *Meditationes Vitae Christi*: D. DOTTO, P. ERTL, E. KONRÁD, D. FALVAY, F. ROSSI, D. SZEMERE, *Edizione del testo*, in *Le meditationes vitae Christi secondo il codice Paris, BNF, It. 115.*, a cura di D. Dotto, D. Falvay, A. Montefusco, Venezia, ECF, 2021 <https://doi.org/10.30687/1978-88-6969-509-4>; *Prove di edizione critica del Testo maggiore A e Testo maggiore B delle Meditationes vitae Christi in volgare*, a cura di D. Falvay, D. Szemere, P. Ertl, E. Konrád, Budapest, ELTE BTK Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, 2021.

Nel 1512 fu organizzata la copiatura del *Libro di vita* con la direzione di Gabriele da Perugia che fu confessore delle suore perugine in quell'anno. La data non è presente nei manoscritti BAP 1074 e 993, ma a testimoniarla è la cronaca delle suore, il *Memoriale*, che menziona inoltre i nomi di quattro suore copiatrici.<sup>7</sup> Le mie comparazioni filologiche hanno dimostrato che le suore perugine usarono per la copiatura il HN 71 includendo le parti aggiunte dalla seconda mano del codice, anche se la versione perugina è ancora più ampia del testo folignate. Le differenze tra i testi sono significative e indicano che il testo folignate venne ulteriormente elaborato, a volte risistemando i capitoli e aggiungendo nuovi argomenti, usando fonti non utilizzate nel codice folignate. Nonostante ciò, la struttura contestuale e alcuni brani fedelmente copiati indicano che si tratta dello stesso testo di base. Le quattro suore perugine copiarono il testo fino al capitolo della Pentecoste, ultimo capitolo presente nella versione folignate. Poi una quinta mano aggiunse i capitoli presenti solo nella versione perugina, uno sull'Assunzione di Maria e un trattato sulla liturgia della messa.

## Le laude nel *Libro di vita*

Per quanto riguarda le laude presenti nell'opera, ce ne sono solo quattro che sono presenti in entrambi i testimoni.<sup>8</sup> Nella prima parte del testo si trovano solo due laude: la prima è inclusa nel prologo ed è una lauda in latino di San Bernardo; la seconda è stata composta per lodare la nascita di Gesù ed è un ringraziamento alla Vergine Maria in rima. Non ci sono differenze

---

7 «In questo tempo dello offitio della sopra dicta madre abbadesso sora Veronicha nel principio del primo anno [...] *diede ordine de fare copiare dalle sore lo devotissimo libro intitulado Libro de vita*, lo quale tracta sopra tucti li principali misteri del nostro Signore Iesu Christo, et della sua benedecta Madre Vergine Maria, *compilato dal venerabile padre frate Gabriello da Peroscia*, dell'Ordine delli frati minori della Observantia, lo quale allora era nostro padre confessore, et fu lo secondo anno del suo offitio. Et perché l'opera era grande ad ciò se havesse ad expedire più presto, essendo lo libro in quinterni sciolto esso nostro padre li parti in quatro parti che fussero quatro sore ad scriverlo, le quale furono sora Ursolina, sora Eustochia, sora Eufrasia et sora Maria, et in ultimo lo tractato della ascensione del Signore et quello dello Spiritu Sancto, et ancho quello della Conceptione della Vergine Maria, esso padre lo fece scrivere alla nostra madre sora Cherubina, *fu incomençato ad scrivere lo dicto libro a dì .xxv. de genaio, [...] et fu finito circha la uscita del mese de giugno*, lo quale essendo expedito, fu leghato in doi volume come appare.» *Memoriale*, cit., p. 107.

8 Le altre laude presenti solo nel manoscritto perugino qui non vengono esaminate, visto che il manoscritto folignate si interrompe prima della parte dell'Ascensione.

significative tra le due versioni. Nella seconda parte ci sono due versi che presentano un dialogo tra la Vergine Maria e la Croce, e di nuovo si trovano poche differenze tra di loro. Inoltre, la versione perugina contiene nella terza parte una lauda sulla Passione – è interessante notare che, nonostante quel capitolo sia presente anche nel testimone folignate, solo la versione perugina contiene la lauda.

Tra tutte le laude, solo in due viene indicata la fonte: si tratta della prima lauda di San Bernardo e di una delle laude dell'Ascensione nel manoscritto perugino che menziona il nome di Ubertino da Casale. Le altre sono precedute da introduzioni come «uno molto devoto de la passione la compuse in versi» o «diceva li infra scripti versi composti da uno suo devoto» oppure «unde uno devoto de la Madonna compuse li infra scripti versi». Si pone dunque la seconda questione, relativa all'autore delle laude, e bisogna quindi esaminare l'uso delle fonti di Gabriele da Perugia.

Ricerche precedenti di Giuliana Perini dimostrano che frate Gabriele usò due importanti testi francescani come fonte principale, ovvero l'*Arbor vitae* di Ubertino da Casale e le *Meditationes Vitae Christi*. L'analisi della Perini si concentra soprattutto sullo stile personale di Gabriele e lo trova più affettuoso e tenero delle fonti principali. Secondo lei, la grandezza di Gabriele come scrittore sta nel modo in cui trasmette testi teologici in una maniera comprensibile e adatta alla devozione personale e quotidiana delle suore. La Perini prova che i passaggi teologici tratti dall'*Arbor Vitae* sono stati copiati fedelmente, mentre nel caso delle parti prese dalle *Meditationes* il testo è frutto dell'elaborazione di Gabriele da Perugia.<sup>9</sup>

Si vede dal testo del *Libro di vita* che frate Gabriele ritiene molto importante indicare le fonti, perché è l'autorità dei santi padri che dà peso e credibilità alla sua opera. Il terzo capitolo elenca più di settanta fonti, prevalentemente opere di santi padri e dottori, che verranno usate come referenza nel *Libro di vita*. Anche se le citazioni sono soprattutto di seconda mano, copiate dall'*Arbor vitae* e dalle *Meditationes* come la Perini giustamente suppose, tale attenzione all'indicazione delle sue fonti sottolinea ancora di più i passaggi dove manca l'autore del testo originale. Inoltre, l'importanza delle fonti si vede anche dalla revisione del testo folignate: la maggior parte delle note della seconda mano contiene riferimenti alle fonti o a versi biblici, e la

9 GIULIANA PERINI, *Un «Libro di vita» di Gabriele da Perugia composto tra il 1496/1503, «Collectanea franciscana», XLI (1971), pp. 60-86.*

versione perugina ricopia fedelmente queste note. È molto tipica, per esempio, l'aggiunzione delle indicazioni alle opere di Niccolò da Lira, che doveva far parte di una revisione sistematica, fatta probabilmente da frate Gabriele.

Per indagare chi è l'autore delle laude sconosciute, l'esempio più adatto è rappresentato da una di esse, presente in entrambi i testimoni del *Libro di vita* e tematicamente appartenente al quarto libro dell'*Arbor vitae*. Questo esempio offre un'ulteriore possibilità di studiare il fenomeno del transfer culturale, visto che diversi studi mostrano che le suore – e dunque anche frate Gabriele – avevano a disposizione delle copie in volgare di entrambe le fonti, sia il volgarizzamento del quarto libro dell'*Arbor vitae* (MS BAP 1100) sia una versione breve delle *Meditationes* (Roma, Biblioteca Angelica, ms. 2213).<sup>10</sup>

La lauda in questione è di una «devota disputatione della Vergene inverso la Croce» che presenta la conversazione tra Maria e la Croce dopo la morte di Cristo.<sup>11</sup> Comparazioni filologiche provano che questa lauda (senza indicazioni alle fonti nel *Libro di vita*) viene copiata dall'*Arbor vitae* volgare di Ubertino da Casale. La maggior parte delle strofe viene copiata senza differenze significative e, anche per il resto, le differenze possono essere errori di copiatura. L'unica differenza significativa si trova nel manoscritto perugino, in cui a cominciare dalla quarta strofa viene aggiunta una riga in più. Questa modifica, non essendo presente né nella fonte originale né nel testo folignate, necessariamente fu aggiunta dopo il 1503, ma non si capisce se sia stata aggiunta da frate Gabriele o da una suora.

---

10 Si veda il lavoro di catalogazione di sr. Umiker: MONICA BENEDETTA UMIKER, *I codici di S. Maria di Monteluca e l'attività scriptoria delle monache*, in *Cultura e desiderio di Dio*, cit.; e in *Appendice* l'elenco dei manoscritti delle clarisse di Monteluca, pp. 103-107. Per un'analisi dettagliata del ms. 2213 si veda ALBERTO VACCARI, *Le Meditazioni della vita di Cristo in volgare*, in «Scritti di erudizione e di filologia» I (1952), pp. 341-378. Nel suo recente libro Dávid Falvay mette sia questa versione delle *Meditationes* sia il *Libro di vita* nella categoria di “rifacimenti tardomedievali” delle *Meditationes Vitae Christi*: DAVID FALVAY, *The Italian Manuscripts of Meditationes Vitae Christi*, in *Vernacular Hagiography and Meditation Literature in Late Medieval Italy: Essays*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2022. [https://doi.org/10.21862/Stud.Ital.2022\\_1.FD.507.7](https://doi.org/10.21862/Stud.Ital.2022_1.FD.507.7)

11 BAP 993, f. 132v; HN 71, f. 446r; BAP 1100, ff. 93r-93v.

<i>Arbor vitae</i> ms. BAP 1100	<i>Libro di vita</i> ms. BAP 993	<i>Libro di vita</i> ms. HN 71
O Croce dura que facesti molto grande ardire haversti Cristo Dio ricevesti factore d'omni creatura. (...)	O Croce dura que facesti molto grande ardire haversti Cristo Dio recevesti factore de omne creatura. (...)	O Croce dura que facesti molto grande ardire haversti Cristo Dio recevesti factore d'ogni creatura. (...)
Questa è legge naturale che omni huomo sia mortale grave giogo a <b>comportare</b> digustare la morte scura. (...)	Questa legge è naturale che ogni hom sia mortale grave giogo a <b>soportare</b> degustare la morte obscura <i>venuta per lo peccato.</i> (...)	Questa lege è naturale che ogne homo sia mortale grave iugo ad <b>sopportare</b> degustare la morte obscura. (...)
Non ç'è megior convenientia che Iesu somna sapientia levi da Adam l'aspra <b>sententia</b> et seco in cielo el venga a menare.	Non c'è magiore convenientia che Iesu somma sapientia levi da Adam l'aspera <b>suina</b> et seco in cielo el venga a menare <i>per merito de la sua passione.</i>	Non ce è maiore convenientia che Iesu summa sapientia levi da Adam l'aspra <b>suina</b> et seco in celo el venga ad menare.

Prima di conoscere la variante folignate si pensava che le suore perugine avessero preso le parti dell'*Arbor vitae* direttamente dal codice BAP 1100, copiato dalla stessa comunità. La riscoperta del *Libro di vita* folignate mette tuttavia in dubbio questa possibilità, visto che la versione perugina rimanda chiaramente alla versione folignate come base di copiatura. Riconsiderando l'uso della fonte, possiamo supporre che Gabriele da Perugia avesse a sua disposizione l'*Arbor vitae* volgare anche prima di arrivare nel monastero di Monteluca, dunque quando compose il suo testo tra il 1496 e il 1503. Un'altra possibilità è che, similmente al *Libro di vita* e alle *Meditationes* breve volgare, anche l'*Arbor vitae* appartenga alla categoria dei "codici gemelli", che apre una nuova questione nello studio dei libri delle clarisse.<sup>12</sup>

12 Il termine "codici gemelli" viene usato per indicare i codici copiati sia dalle clarisse di Monteluca sia da quelle di Foligno, dimostrando la frequente abitudine di scambiarsi libri tra le comunità.

## Conclusioni

Il risultato relativo alle laude nei due testimoni è semplice. Da una parte, la versione folignate risulta una copia fedele della fonte che non contiene laude che non esistevano già nella fonte stessa; dall'altra parte, la versione perugina non solo contiene più laude del testo di base, ma le laude vengono pure modificate. La domanda più importante che emerge da questa analisi riguarda dunque le suore perugine e il loro ruolo nella copiatura, visto che non possiamo escludere il loro intervento nel testo perugino.

Le suore di queste due comunità venivano dalle famiglie più prestigiose dell'Umbria, dove spesso ricevevano un'istruzione di tipo umanistico, e dunque, quando arrivavano al monastero, sapevano già leggere e scrivere in volgare e, a volte, anche in latino. In altri casi, imparavano a scrivere nel monastero, oppure perfezionavano e rendevano uniforme la loro scrittura. Inoltre, la loro educazione non era solo la conseguenza della mentalità umanistica delle loro famiglie, ma saper leggere e scrivere era considerata una necessità per la formazione religiosa degli osservanti e uno strumento di "perfezionamento spirituale".

Un esempio è il caso di sr. Battista Alfani (1438 - 1523), numerose volte badessa del monastero di Monteluca, che viene menzionata nel suo necrologio come donna «docta in sapere intendere e scrivere libri» e che scrisse «lo devoto librecto della passione et morte del nostro Signore Iesu Christo [...], la quale incomença: O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, etc. Et depo questa scripse quella altra operecta della santa passione in rima, la quale incomença: O increata Maiestà de Dio».<sup>13</sup> La cronaca delle suore riporta inoltre numerosi necrologi attraverso i quali veniamo a conoscenza anche delle suore meno famose e del loro lavoro nello *scriptorium* (suor Eufemia, per esempio, viene citata come volgarizzatrice di testi latini).

Un altro esempio per dimostrare le capacità scritte delle suore perugine e per sottolineare la forte probabilità che abbiano partecipato attivamente alla scrittura del *Libro di vita* è il versetto che si trova alla fine del manoscritto BAP 993 (f. 349v). Il *Libro di vita* perugino, essendo più organizzato di quello folignate, contiene anche un indice dei capitoli, al quale segue un riassunto dell'opera in rima. Questa poesia è unica nei manoscritti perugini conosciuti dalla ricerca e possiamo supporre che sia il lavoro di una suora copiatrice:

---

13 *Memoriale*, cit., pp. 107-108.

In questi breui versecti se contiene tucta la substantia  
de la presente opera ouero libro:

[N]ota gentil lector tucto il constructo  
de questo nobil libro attentamente  
che d'esso potrai cauar gran fructo.  
Nel qual tu trouerai apertamente  
uulgar descipta "la uita" de Cristo  
e de la madre sua Maria clemente.  
Chiamase il titol suo Libro de vita  
sopra delli euangelii tucto fundato  
e rendete ragion donne partita.  
E de doctores ciascheduno approbato  
le belle allegationi in epsa appare  
et è questo lo stile del suo tractato.  
Gli angeli creanse in celo e poi cascare  
e comme l'homo Idio hebbe aformarlo  
poi mandò il figliol suo ad incarnare.  
Et Cristo nato e pastor contemplarlo  
Maria che acircuncidere il portaua  
e come i magi vennero adorarlo.  
Comme a purificarse Maria andaua  
Cristo in Egipto fugire e tornato  
comme con li doctores quel disputaua.  
Poi come nel deserto fu tentato  
quando che degiunò giorni quaranta  
e poi nel monte anchor transfigurato.  
Intenderai de sua persona sancta  
omni facteça e poi del pouerello  
Francesco ch'ebbe da Dio gratia tanta.  
Suscitar Laçar de Martha fratello  
la Magdalena cun lacrime a Cristo  
i pie lauare e d'uguento onger quello |  
Su l'asina a causal d'angoscia misto  
con gram dolor Hierusalem intrare  
e del tempio cacciar quel popul tristo.  
La sua morte alla Madre palesare

e partirse da quella e con dolore  
 con li discipuli soi la cena fare.  
 Come suo corpo e sangue il Salvatore  
 ordinò in sacramento e poi nell'orto  
 orare, e preso poi con gran furore.  
 E quiui intenderai lectore a conto  
 tucta sua passione acerba e forte  
 e come fu per noi conficto e morto.  
 Spogliare il limbo e suscitare da morte  
 e apparire a molti, e in cielo andare  
 lo Spirito sancto venir de sua corte.  
 Maria poi asumpta al ciel montare  
 e della messa um tractato amplo e bello  
 potrai in questo libro anchor notare.  
 L'auctor del libro è frate Gabriello  
 che come il Gabriel se limbasciata  
 del descender de Cristo in terra quello.  
 Questo te manifesta a Dio l'intrata.

Delle tre domande poste in questa relazione possiamo dunque rispondere solo a due. Attraverso il paragone paleografico e la testimonianza delle cronache delle suore si può ricostruire il lavoro di copiatura e rilevare come le suore perugine partecipavano più attivamente delle suore di Foligno. Si vede anche che soltanto in due casi possiamo supporre che le laude aggiunte nel *Libro di vita* perugino siano opera delle suore: in una preghiera in rima e nel caso del riassunto in rima aggiunto alla fine dell'indice. La terza e più importante domanda, relativa al ruolo delle suore nella nascita del testo, rimane ancora aperta. Da una parte, possiamo ritenere che Gabriele stesso, essendo presente durante entrambe le coperture, abbia riscritto la sua opera e partecipato alla seconda redazione perugina. Dall'altra parte, non possiamo escludere neanche la possibilità che le suore di Monteluca abbiano avuto un ruolo attivo nelle modifiche, conoscendo le loro capacità letterarie. Nella mia tesi di dottorato intendo svolgere un'analisi testuale più dettagliata del *Libro di vita* che potrà rivelare i possibili collegamenti tra le due versioni e chiarire il ruolo delle suore nel transfer culturale.

Su un inedito di Luigi Illica  
conservato al Fondo Antico  
della Biblioteca Passerini-Landi  
di Piacenza

ANDREA MAFFEI

La mia ricerca di dottorato, tuttora in corso, condotta per l'università ELTE di Budapest sotto la assai preziosa supervisione della Professoressa Eszter Szegedi, verte su tre opere ungheresi del celebre librettista Luigi Illica<sup>1</sup>: i due libretti *Il vassallo di Szigeth* (rappresentato la prima volta all'Opera di Stato di Vienna il 4 ottobre 1889) e *Il principe Zilah* (rappresentato la prima volta al teatro Carlo Felice di Genova il 3 febbraio 1909), nonché la commedia – dramma in prima versione – *Herik Arpad Tekeli* (rappresentato la prima volta al teatro Manzoni di Milano l'1 novembre 1884).

Oggi intendiamo concentrarci su una scoperta estremamente notevole in cui siamo incorsi nelle ricerche relative al *Vassallo*. Presso il Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza – del quale è Conservatore il Dottor Massimo Baucia, che fornisce un appoggio insostituibile al nostro lavoro – si trova la quasi totalità dei materiali ad esso relativi. All'interno della cartella 52 del Fondo Illica è stata rinvenuta (con probabilità intera, ancorché non revisionata) la duplice copia di un testo completamente inedito: un prologo sinfonico che avrebbe presumibilmente dovuto anticipare il testo del libretto.

Se infatti il *Vassallo* in ultima versione si struttura in tre atti (senza prologo), sappiamo per certo che il suo primario progetto contemplava un prologo e quattro atti. Tre sono i personaggi implicati in questa vicenda: l'autore Luigi Illica, il compositore austro-ungarico Antonio Smareglia<sup>2</sup> e – sempre assente ma spesso evocato (sovente con riprovazione) – il librettista e giornalista Giovanni Pozza. All'interno della cartella 63 sono contenute centinaia di lettere (non ancora completamente visionate), per lo più di Smareglia a Illica. In quella dell'8 aprile 1888, da Pola, Smareglia scrive:

- 
- 1 Nato a Castell'Arquato, in provincia di Piacenza, nel 1857 e ivi morto nel 1919, è conosciuto, fra gli altri lavori, per *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Iris*, *Andrea Chénier*. I primi tre scritti insieme a Giuseppe Giacosa, furono com'è noto musicati da Giacomo Puccini. Per una recente biografia si veda N. Vetro, *Vissi d'arte. Luigi Illica librettista*, Roma, Aracne, 2013.
  - 2 Pienamente mitteleuropeo, istriano italiano di padre, croato di madre e tedesco di formazione, con un piede in Wagner e l'altro in Verdi, nel primo dopoguerra si ritrovò, come altri suoi antichi concittadini, spaesato nella nuova Europa di nazioni (nazionaliste) e finì isolato. Soltanto negli ultimi anni in Croazia s'è assistito a una sua riscoperta, in Italia peraltro ancora attesa. Nato a Pola nel 1854, morì a Grado nel 1929. Suo maggiore successo furono forse le *Nozze istriane*, ancora su libretto di Illica. Per una biografia si veda S. BENCO, *Ricordi di Antonio Smareglia*, Duino, Umans, 1968.

Intanto attendo il 1o e 4o atto. Ho scritto a Pozza per il prologo.<sup>3</sup> Oggi spero definire la combinazione d'una nuova ipotesi mediante la quale sarò in grado di pagarti se potevi aspettare sino ai primi di giugno che mia madre deve incassare circa 10 mila lire d'un'eredita sarebbe stato molto vantaggioso per me. In ogni modo domani o dopo ti spediro le lire 50.<sup>4</sup>

Mentre nella lettera del 16 maggio di quello stesso anno, ancora da Pola:

Caro Illica, non ho mai preteso che tu passi tutta la vita a farmi dei 4ti atti, ne vorrei uno solo purché sia quel tale. Devi considerare che da questo lavoro dipende la mia esistenza, e se la cosa andrà come credo anche tu avrai un interesse molto rilevante. Tu sei convinto di quella tela che io ho scartato, ebbene fa pure così potrà essere che io mi ricreda. In ogni modo fami anche la riduzione dell'opera in 3 atti cioè come tu mi scrivi aggiungi il finale al 3zo atto già fatto. Restiamo definitivamente fissi in questa decisione. Attendo dunque in breve il 4to atto come desideri tu, nonché il finale dell'atto 3zo eventualmente che l'opera fosse svolta in 3 atti.

Dallo stesso luogo in uno scritto datato soltanto 26/01 (cartella 63, lettera 141), Smareglia perfino scrive al suo librettista: «Una volta m'esprimesti l'idea che pregherai Carducci a collaborare nel prologo. Era quella un'idea eccellente e se fosse possibile effettuarla tornerebbe nostro grande vantaggio perché quel nome farebbe grande reclame al nostro lavoro.»

Sempre all'interno della cartella 52 si trova un documento, senza data, ancora una volta indirizzato da Smareglia a Illica. Esso è intitolato *Criteri più o meno ultimi del più o meno egregio Maestro Smareglia*. Ci si trova in una fase intermedia fra la prima versione del prologo e la sua definitiva scomparsa.

\*

3 Mentre in una lettera non datata (nella cartella 63 indicata col numero 167) Smareglia scriveva, in apprensione come gli era solito: «Una volta avevi l'idea di fare un prologo, (beninteso sulla scena) non so cosa intendevi procura di ricordarti e se mi hai capito pensaci e scrivimi ma per l'amor di Dio subito a farmi i cambiamenti nel minor tempo possibile ed io procurerò intanto di tirar fuori denaro.»

4 Gli errori ortografici sono dell'autore, figlio di un istro-italiano di Pola e di una istro-croata di Laurana, in quella straordinaria miscellanea di lingue e culture che era l'imperialregia doppia monarchia asburgica.

Certamente così sono conservati i versi migliori del tuo prologo originale. La lunghezza del medesimo mi sembra proporzionata. Anche per la forma musicale va bene così. Sono 4 parti caratteristiche. 1° il paesaggio e più precisamente nella giornata di S. Mattia, cioè in primavera; 2° la danza (modificata come in lettera). 3° Il dialogo amoroso e la canzone di Naia e d'Andor. 4° Il dramma. Queste quattro parti formano un insieme molto artistico ed efficace. Il di più ritengo inutile, perciò omisi: 1° La profezia perché aveva carattere fantastico troppo ed ingiustificato. 2° Il brano:

Or questa valle vide (e ne è lontano  
 assai lontano il dì) vide l'ebbrezza  
 di due cuor etc...

Non essendo questo che una ripetizione inutile e meno bella del dialogo d'amore che avviene dopo la danza. Ed infine 3° omisi la descrizione della persona di Naia e d'Andor perché mi sembra convenzionale. Giudica e condanna!

Eguualmente relativa a una fase intermedia sta anche la lettera (catalogata nella cartella 63 col numero 134) che Smareglia conclude (come post scriptum, oltre anche alla propria firma, all'evidenza aggiunto in seguito con diversa penna): «Mi pare che la Sinfonia sarà bene farla più breve e ridurla in versi sciolti (quello che è narazione) poiché bisognerebbe che riescisse d'una sovrana bellezza poetica per far capolino degnamente al tuo lavoro drammatico.»

Infine, in un'ulteriore missiva non datata (numero 119), ancora Smareglia: «[...] Minetti<sup>5</sup> mi ha spedito la 1ma parte della Sinfonia, la 2da Pozza deve averla perduta. Io però sono d'avviso di omettere questo Prologo non essendo più necessario al lavoro, su questo parleremo. [...]»

\*

Il prologo, definito da Illica sinfonico – forse riferendosi a quei poemi sinfonici, a quella musica a programma à la Liszt a cui è possibile in un primo tempo lo Smareglia si sia ispirato – è infatti stato poi radicalmente espunto per mezzo di una dinamica non ancora documentata. Ciò che è certo, tuttavia, è che ci si trova dinanzi a un testo quasi completamente autonomo e totalmente inedito. Ne esistono due versioni. La prima, che chiameremo A, è del compositore

---

5 Si riferisce all'amico e collaboratore Piero Minetti.

Smareglia (che sia di sua mano o dettato), il quale evidentemente rinvia al librettista il testo precedentemente ricevuto (B), commentandolo a margine. Esso esordisce con un'introduzione di commento, la quale però abbiamo acefala. La struttura del documento A è la seguente: pagina intitolata *Criteri più o meno ultimi del più o meno egregio Maestro Smareglia*, trascrizione del finale del II° atto – pagina mancante –, trascrizione prologo con commenti a lato. B è probabilmente scritta secondo le intenzioni dello stesso Illica, per mezzo d'una mano non identificata (quella dell'autore?), su tre bifogli. Parte consistente del testo è barrata con una croce, come a volere eliminarla (le parti espunte saranno di seguito indicate con parentesi graffa). B si suppone dunque precedente ad A. L'uno e l'altro documento mancano di data. A non è che la riproposizione di gran parte di B (giacché alcuni versi cassati in B in realtà compaiono egualmente in A). Qui, dunque, l'inedito di Luigi Illica. I versi sono per lo più ottonari ed endecasillabi.

...che ti sei preso con una abnegazione d'artista in vantaggio del vassallo di Szigeth. Caro Illica, ti prego, di spedirmi prontamente il saldo totale del libretto e ti do la mia parola d'onore che in poco tempo riavrà lire 200. Se da qualche tempo non ti scrivo causa unica si è che non possedevo, come ancora non possiedo il tuo indirizzo più volte chiesto a Pozza ed a Minetti. Pensa ad un nuovo libretto informato (come tempo fa mi scrivevi) ad un unico elevato concetto. Mi vengono offerti diversi libretti di autori tedeschi, ma francamente credo che solo tu sii capace d'immaginare un vero lavoro d'arte. Ti saluto, addio

Tuo A. Smareglia

Prologo  
(ridotto ad usum Smaregliae)

Là nell'ultimo confine  
d'una landa desolata,  
senza ardori, senza brine,  
d'alti monti coronata  
una verde valle ride  
adagiata sulla sponda

Prologo sinfonico

Là nell'ultimo confine  
d'una landa desolata,  
senza ardori, senza brine,  
d'alti monti coronata  
una verde valle ride  
adagiata sulla sponda

della Theiss che la divide  
 che la bagna e la feconda.  
 Se la Puszta grigia e muta  
 presso a lei torva si stende,  
 qui ogni giorno il fior saluta  
 il sol mite che vi splende.  
 Questa valle sì giuliva  
 detta vien “Valle d’amore”  
 perché amor vi uccide o avviva  
 con lo stesso bacio un cuore.<sup>6</sup>  
 Quando al monte è verde il prato  
 e la valle è profumata  
 il garzone innamorato  
 la fanciulla innamorata  
 quivi accorron desiosi,  
 quivi scendono alla danza  
 tratti e spinti baldanzosi  
 dell’amor nella speranza.

della Theiss che la divide  
 che la bagna e la feconda.<sup>7</sup>  
 Se la Puszta grigia e muta  
 presso a lei torva si stende,  
 qui ogni giorno il fior saluta  
 il sol mite che vi splende.  
 Questa valle sì giuliva  
 detta vien “Valle d’amore”  
 perché amor vi uccide o avviva  
 con lo stesso bacio un cuore.  
 Quando al monte è verde<sup>8</sup> il prato  
 e la valle è profumata  
 il garzone innamorato  
 la fanciulla innamorata  
 quivi accorron desiosi,  
 quivi scendono alla danza  
 tratti e spinti baldanzosi  
 dell’amor nella speranza.  
 Così, quando è tramontato  
 questo dì di San Mattia  
 sempre un nuovo fidanzato  
 dalla valle torna via!  
 Ah, più d’un ieri garzone  
 or marito torna via!  
 Così amor decreta e impone,  
 così vuol la profezia:  
 “Se al dolce tempo quando parla Amore,  
 vaghi donzelli fanciulle cortesi  
 nella danza abbracciati core a core  
 e d’amorosa disianza accesi,  
 tratti al soave et obbliviōso errore  
 nello incanto d’un bacio sono presi,  
 usanza vuole che i due innamorati  
 fien per malia del bacio fidanzati.”

6 Nota a lato: *questa quartina non mi par molto bella!*

7 Prima versione (cancellata): *e d’azzurro la feconda.*

8 Prima versione (cancellata): *inverda.*

{Or questa valle vide (e ne è lontano  
 assai lontano il dì) vide l'ebbrezza  
 di due cuor che amore e giovinezza  
 avvinti aveva d'un legame arcano.  
 Bella era dessa; Naia avea nome;  
 azzurro l'occhio, lo sguardo sereno  
 e del candor di neve avea il seno,  
 di rosa il labbro e dorate le chiome;  
 ed era Andor un forte cavaliere,  
 nella contea a Micklus succeduto,  
 nè mai più bel garzon s'era veduto  
 che più profondo avesse l'occhio nero.  
 Egli l'avea una sera incontrata  
 seduta presso a una fiorita sponda,  
 leggiere i piedi le baciava l'onda  
 in quella calma di notte stellata.  
 Or dimmi, amor, perché da quella sera  
 il riso sparve al bel labbro di rosa  
 e chiese invano l'anima affannosa  
 la pace a una mistica preghiera?  
 Perché se tardo il sonno alla agitata  
 fanciulla discendeva, ah, non l'oblio  
 l'ansie assopiva ardenti del desio  
 che angosciava la bella innamorata?  
 perché più volte, quando il dì moria,  
 Andor pensoso alla fiorita sponda,  
 per rivedervi la fanciulla bionda  
 dalla speranza tratto ne venia?  
 Pur uno sguardo sol tanto foco  
 seppe avvampar quell'anime gentili.  
 Così, ridendo, Amore con sottili  
 trame li trasse all'ingannevol gioco!}

È il dì di San Mattia – è primavera –<sup>9</sup>  
al monte, al prato, ai fior la vita torna –  
la valle dell'amor tutta s'adorna –  
sospiri umani ha la brezza leggiera  
d'augelli il canto e l'armonia dell'onda  
parlano un blando e mistico linguaggio  
e tripudiando bacia il forte Maggio  
la terra innamorata e la feconda.

Canta un segreto ritmo in fondo ai cuori  
l'inno di voluttà – dentro ai corsetti  
preludiano fremendo acri diletti  
che inaridiscon sovra il seno i fiori.

La danza

Taccion tutti. Ecco tremando  
da il segnale il mandolino<sup>10</sup>  
ed irrompono strisciando  
l'armonie del violino.)  
Nella corda tua sottile,  
o violin, ti sta celata  
certo l'anima gentile  
d'una donna innamorata  
che è tuttor nel sogno arcano  
di quand'era giovinetta  
e l'infido amante invano  
chiama ancora e ancora aspetta!

{È il dì di San Mattia – è primavera –  
al monte, al prato, ai fior la vita torna –  
la valle dell'amor tutta s'adorna –  
sospiri umani ha la brezza leggiera –  
d'augelli il canto e l'armonia dell'onda  
parlano un blando e mistico linguaggio  
e tripudiando bacia il forte Maggio  
la terra innamorata e la feconda.}

{Canta un segreto ritmo in fondo ai cuori  
l'inno di voluttà – dentro ai corsetti  
preludiano fremendo acri diletti  
che inaridiscon sovra il seno i fiori.}

La danza

Taccion tutti. Ecco tremando  
da il segnale il mandolino  
ed irrompono strisciando  
l'armonie del violino.  
Nella corda tua sottile,  
o violin, ti sta celata  
certo l'anima gentile  
d'una donna innamorata  
che è tuttor nel sogno arcano  
di quand'era giovinetta  
e l'infido amante invano  
chiama ancora e ancora aspetta!

9 Qui accanto è appuntato: *questi versi mi sembran troppo belli, per venir omessi come intendeva il Pozza!*

10 Note a lato illeggibili e in gran parte cancellate. Si legge solo: *vola lieta l'armonia*. Nella lettera 262 di Smareglia a Illica leggiamo: «Mi sono dunque permesso di ridurre il prologo secondo la mia opinione [scritto di seguito a: da me stesso cass.], e telo mando qui trascritto sottoponendolo al tuo placet. In ogni modo, anche così ridotto bisognerebbe rifare la danza. In primo luogo gli ungheresi non conoscono mandolini e poi questa danza dovrebbe essere descritta nel suo vero carattere ungherese corrispondente alla mia musica cioè incomincia leggiera, diventa in un gaia ed appassionata e finisce vertiginosa. Questo è il vero carattere nazionale [o forse musicale: *la lettura è parzialmente ostruita dal timbro della biblioteca*] ungherese.»

Balza e freme il sen di rosa  
 nel corsetto di velluto  
 e la bionda testa posa  
 sovra il petto conosciuto.

Andor a Naia.

“A una fiorita sponda, io lo rammento!  
 Una sera fanciulla t’ho veduta;  
 sovra l’eriche bianche eri seduta  
 e l’onda azzurra ti baciava e il vento.”

Ma tremando la smarrita  
 giovinetta non risponde  
 e sul petto l’arrossita  
 guancia china e la nasconde.

Andor a Naia.  
 Vuoi dirmi il nome tuo?

Naia.  
 Sono chiamata  
 Naia.”

Andor  
 Naja? Gentil, soave nome!  
 I tuoi capelli m’hanno il cor legato  
 né mai creduto avrei che sì gentili<sup>11</sup>

Balza e freme il sen di rosa  
 nel corsetto di velluto  
 e la bionda testa posa  
 sovra il petto conosciuto;  
 se le mamme stanno attente  
 quando danzan le figliole  
 vela il violin prudente  
 degli amanti le parole...

Andor e Naia danzano.  
 Andor a Naia

“A una fiorita sponda, io lo rammento!  
 Una sera fanciulla t’ho veduta;  
 sovra l’eriche bianche eri seduta  
 e l’onda azzurra ti baciava e il vento.”

Ma tremando la smarrita  
 giovinetta non risponde  
 e sul petto l’arrossita  
 guancia china e la nasconde.

Andor a Naia.  
 Vuoi dirmi il nome tuo?

Naia.  
 Sono chiamata  
 Naia.

(sussurra Andor:)  
 Andor. Naja? Gentil, soave nome!  
 Bella fanciulla dalle bionde chiome  
 vuoi dirmi il dolce loco ove sei nata?<sup>12</sup>

11 A lato: *Bella fanciulla dalle bionde chiome! Iddio del cielo che ora a me t’ha inviata.*

12 Prima versione (cancellata): *il dolce loco dimmi.*

leggiadre anella, morbide e sottili  
così forte catena avrian formato...  
ed Andor rapidamente  
quelle labbra umide tocca  
ed il bacio avidamente  
sugge a Naja dalla bocca.  
Nelle vene impetuoso  
corre il sangue... l'armonia  
batte un ritmo voluttuoso...,  
la divina poesia  
da quei petti erompe calda...,  
la ripete al cielo all'onde  
l'eco e va la strofe balda  
per le valli ampie e profonde.  
Del tuo riso, del tuo pianto  
è il tuo canto, o giovinezza;  
v'è di lagrime l'incanto,  
del sorriso v'è l'ebbrezza!

[Da qui in poi è tutto cancellato  
dall'autore come parentesi.]

{Naja.

Io m'ebbi vita sotto il caldo sole  
della Dalmazia – dell'adriaco mare  
io respirai l'aure leggiadre e care  
profumate di rose e viole.}

{E così vanno abbracciati  
petto a petto, cuore a cuore,  
incoscienti e trascinati  
dall'incanto<sup>13</sup> e dall'amore!}

{Andor.

I tuoi capelli m'hanno il cor legato  
né mai creduto avrei che sì gentili  
leggiadre anella, morbide e sottili  
così forte catena avrian formato...  
ed Andor rapidamente  
quelle labbra umide tocca  
ed il bacio avidamente  
sugge<sup>14</sup> a Naja dalla<sup>15</sup> bocca.  
Nelle vene impetuoso  
corre il sangue... l'armonia  
batte un ritmo voluttuoso...,  
la divina poesia  
da quei petti erompe calda...,  
la ripete al cielo all'onde  
l'eco e va la strofe balda  
per le valli ampie e profonde.  
Del tuo riso, del tuo pianto  
è il tuo canto, o giovinezza;  
v'è di lagrime l'incanto,  
del sorriso v'è l'ebbrezza!

13 Prima versione (cancellata): *dal desio*.

14 Prima versione (cancellata): *strappa*.

15 Prima versione (cancellata): *sulla*.

La canzone d'Andor e Naia

Amor schiude novelli orizzonti,  
lidi ignoti fra splendidi monti,  
onde azzurre di mari ignorati,  
fiori ignoti di prati odorati.  
Senza posa d'amor pellegrini  
nelle aurore d'eterni mattini,  
danzerem per gli spazi profondi  
bianche larve di sogni giocondi.

Il dramma

Dalla Puszta desolata<sup>16</sup>  
ecco s'avanza un giovin cavaliere;  
dietro lascia una nube il destriero  
per la landa abbandonata;  
dalla folla un vecchio scruta  
del giovin cavaliere il bianco viso,  
gli passa un tristo e livido sorriso  
sulla faccia scarna e muta.  
"Sei venuto troppo tardi!"  
Il vecchio dice: "La fanciulla amata,  
"Milos, d'un altro ormai è fidanzata"  
"Volgi laggiù gli sguardi.  
"Vedi là la desiata!  
"Del tuo bruno fratello s'è invaghita!!"  
Ed il vegliardo<sup>17</sup> sogghignando addita  
la fanciulla inebbriata.  
"Se mia fai la vaga creatura,  
(sussurra Milos) vo' di gemme e d'oro  
"colmar la tua capanna... d'un tesoro  
"che non serba ugual natura  
"nelle viscere del mare!"

La canzone di Andor e Naia.

Amor schiude novelli orizzonti,  
lidi ignoti fra splendidi monti,  
onde azzurre di mari ignorati,  
fiori ignoti di prati odorati.  
Senza posa d'amor pellegrini  
nelle aurore d'eterni mattini,  
danzerem per gli spazi profondi  
bianche larve di sogni giocondi.

{Il dramma.

Dalla Puszta desolata  
ecco s'avanza un giovin cavaliere;  
dietro lascia una nube il destriero  
per la landa abbandonata;  
dalla folla un vecchio scruta  
del giovin cavaliere il bianco viso,  
gli passa un tristo e livido sorriso  
sulla faccia scarna e muta.  
"Sei venuto troppo tardi!"  
Il vecchio dice: "La fanciulla amata,  
"Milos, d'un altro omai è fidanzata!"  
"Volgi laggiù gli sguardi.  
"Vedi là la desiata!  
"Del tuo bruno fratello s'è invaghita!!"  
E Marco Koutzias sogghignando addita  
la fanciulla inebbriata.  
"Se mia fai la vaga creatura,  
(sussurra Milos) vò di gemme e d'oro  
"colmar la tua capanna... d'un tesoro  
"che non serba ugual natura  
"nelle viscere del mare!"

16 A lato: *Non ti pare che tutto questo si possa ridurre in modo più conciso ed in una forma poetica più degna della prima parte? Se credi riduci!*

17 Ma in prima versione una parola difficilmente decifrabile.

Acconsente il vecchio e il patto accetta  
e già compiuta vede la vendetta  
che si fe' tanto aspettare!  
Triste dramma si prepara.  
O bugiarda d'amore profezia!  
O fallace e ingannevol armonia!  
La fanciulla intanto ignara  
si accompagna alla speranza  
che le schiude d'amor le nivee porte,  
ma dietro a lei cammina già la morte,  
e dietro a lei bieca s'avanza.

Acconsente il vecchio e il patto accetta  
e già compiuta vede la vendetta  
che si fè tanto aspettare!  
Triste dramma si prepara.  
O bugiarda d'amore profezia!  
O fallace e ingannevol armonia!  
La fanciulla intanto ignara  
si accompagna alla speranza  
che le schiude d'amor le nivee porte,  
ma dietro a lei cammina già la morte,  
e dietro a lei bieca s'avanza.

Sempre nella cartella 52 è stata rinvenuta una versione la quale, con ogni probabilità, è ancora precedente rispetto ad A e B. Essa comprende i documenti catalogati da 00000020 a 00000035. Decifrata di recente da Massimo Baucia, per lo più è costituita da appunti spuri, lacerti di versi per lo più cassati dall'autore (autografi di Illica). Tra i frammenti più completi, troviamo anche una redazione primitiva dell'inizio del prologo, così come di seguito:

Là nell'ultimo confine  
d'una terra desolata  
ride splendida una valle  
d'alti monti coronata;

Trasparente e bianca i fiori  
la Theiss bacia coll'onda,  
là cinguetta<sup>18</sup> l'usignolo  
la sua cantica<sup>19</sup> gioconda

Su pei monti oscure piante,  
su pei monti fredde<sup>20</sup> giogaie,  
ma le bionde giovinette  
nella valle danzan gaie.

18 Prima versione (cancellata): *vi canta*.

19 Prima versione (cancellata): *canzon sua*.

20 Prima versione (cancellata): *alte. Fredde* è aggiunto a matita.

Se la puszta grigia e muta  
lungo il fiume si distende,  
d'una luce dolce e mite  
nella valle il sol risplende.

La natura si compiace<sup>21</sup>  
in<sup>22</sup> siffatti paesaggi  
la tristezza ella accoppiare<sup>23</sup> [sic]  
agli splendidi miraggi.

e l'<sup>24</sup> antitesi bizzarra  
della Theiss giù ne l'onde  
tutti i dubbi de la vita<sup>25</sup>  
là, specchiandosi, confonde.

In 0000028, invece, è forse una versione preliminare della prima parte di B:

Ecco:

Andor figlio d'un principe  
cavalier saggio e cortese,  
d'una assai vaga fanciulla  
di profondo amor s'accese.  
Nel tornare dalla caccia  
ei l'aveva un dì veduta  
alla luce vespertina  
bella e bianca. Era seduta  
sola a un piccolo verone.  
Entro a un lungo e azzurro velo  
le ondeggiavano le trecce  
e guardava fisa in cielo.

---

21 Prima versione (cancellata): *Doviziosa è l'Ungheria.*

22 Prima versione (cancellata): *di.*

23 Prima versione (cancellata): *insieme accoppia.*

24 Prima versione (cancellata): *Là, un'.*

25 Qui nella prima versione è inserito un altro verso, incompleto: *vi si specchia e vi co.*

Quando il verno tornò al monte  
e di fior sorrise il prato,  
nella dolce valle scese  
il garzone innamorato;  
là fra quelle giovinette  
scorge Andor la sconosciuta  
bianca e bella e d'una quercia  
alla ombra alta star seduta.

Andor:

Vuoi tu danzar con me?  
Andor a lei s'appressa e dice.  
E siccome vuole usanza  
arrossendo egli l'invita  
e con lei muove alla danza.

Ecco infine, in 000029, una prima versione della stanza intitolata *La danza*:

Taccion tutti. Ecco il segnale  
dà tremando il mandolino  
ed irrompono frementi  
l'armonie del violino.

Andor:

Se hai bello il core come hai bello il viso  
no, tu non sei umana creatura.  
Sovra al tuo labbro nel tuo sorriso  
parla arcano il mister della natura.

Alle allegre melodie  
che si spandono gioconde  
in dolcissime cadenze  
giù nel fiume muovon l'onde

Andor: Dimmi chi sei

Naia: Son Naia

Andor, d'amor sorridente: Ove sei nata?

Naia: Dove la Theiss bagna trasparente  
una terra di fiori seminata,  
là dove il sole splende eternamente.

Un bisbiglio esce dal prato  
 un bisbiglio esce dal fiore  
 susurrano i violini  
 solamente amore amore.  
 Andor: Non odi tu, questa voce lontana<sup>26</sup>  
 che ne l'alma penetra e al cor ragiona?  
 Io t'amo<sup>27</sup> una potenza strana<sup>28</sup>  
 vibra e ti freme in tutta la persona.

[Questi ultimi due versi sono racchiusi da un segno a matita nell'angolo in basso a sinistra, in diagonale, si leggono inoltre i seguenti tre versi di incerta decifrazione:]

là dove la (?) sorridente (?)  
 Bagna le chiome di gigli ...  
 nell'adriaco mar fosforescente

Come minuscolo seme che, quasi per la gioia e la riconoscenza d'essere stato piantato, vivace e lesto germoglia e già spicca e s'apre in foglie smeraldine, così questo piccolo tema di ricerca, dapprincipio all'apparenza limitato, sviluppa insomma a vista d'occhio in nuove e inattese direzioni.

---

26 Vari rifacimenti, quasi illeggibili. Si riconosce: *accento lontano*.

27 Qui cassato il nome: *Naia*.

28 In prima versione: *arcana*.



ISBN 978-963-489-579-4



9 789634 895794



ELTE | BTK

ELTE  
EÖTVÖS  
KIADÓ