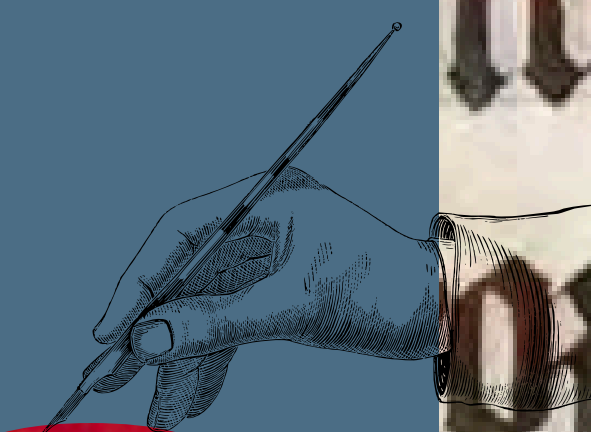


a cura di

IZABELA NAPIÓRKOWSKA e MARIA ZAŁĘSKA



Lingua



COME BENE CULTURALE

VOL. II

LINGUA, LETTERATURA, TRADUZIONE



TRILLO
L'INCHIESTA
L'INCHIESTA
L'INCHIESTA
L'INCHIESTA
L'INCHIESTA

COME BENE CULTURALE

VOL. II
LINGUA, LETTERATURA, TRADUZIONE



COME BENE CULTURALE

VOL. II

LINGUA, LETTERATURA, TRADUZIONE

a cura di

IZABELA NAPIÓRKOWSKA e MARIA ZAŁĘSKA

UNIwersytet Warszawski - KATEDRA ITALIANISTYKI
WARSZAWA 2025

Izabela Napiórkowska e Maria Załęska (a cura di)
Lingua come bene culturale, vol. II, *Lingua, letteratura, traduzione*

Edizione di Uniwersytet Warszawski – Katedra Italianistyki, Wydział Neofilologii,
ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa

Warszawa 2025

Il volume è recensito da
Constantina Evangelou (Università Aristotele di Salonicco)
Paola Italia (Università di Bologna)

Editing: Simone Guarnieri
Impaginazione del testo: Simone Guarnieri
Progetto grafico e copertina: Izabela Napiórkowska

Edizione digitale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 Poland.
The content of the license is available at
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>
ISBN 978-83-88377-17-4

INDICE

INTRODUZIONE

- La lingua come bene culturale o un bene della cultura? p. 6
Prospettiva degli studi letterari e traduttologici

LINGUA COME MATERIA DELLA LETTERATURA

1. Dall'elmo di Scipio e le tre corone agli spilli con Dante e la *Trivalliteratur* post-unitaria, ovvero come veniva costruita l'identità degli italiani p. 12
Izabela Napiórkowska
2. Parole d'ingiustizia: *Storia della Colonna infame*. Studi su una fonte manzoniana p. 29
Vittorio Capuzza
3. Romanzo italiano del passato e del presente come bene culturale p. 51
Joanna Janusz
4. *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*: lingua e stile di Elsa Morante saggista p. 63
Alessandra Zangrandi
5. Specificità linguistiche e caratteri stilistici dei saggi di Cristina Campo p. 78
Małgorzata Ślarzyńska
6. "... dove si sbuca non si sa": l'oralità tra realismo e immaginazione in *Lunario del paradiso* di Gianni Celati p. 95
Agnieszka Liszka-Drażkiewicz
7. Politica e sintassi nei saggi di Franco Fortini p. 112
Luca Mozzachiodi
8. Il peso della parola poetica. Milo De Angelis e la necessità di liberarsi dalla "lingua imprestata" p. 128
Patrycja Polanowska

LINGUA COME MATERIA DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

9. Italiano lingua di cultura. Il caso di ENTRADIT, *l'Edizione nazionale delle opere italiane tradotte nel mondo* p. 145
Federica Brachini e Giulia Staggini
10. Da poeta a poet(ess)a: Maria Konopnicka traduttrice di Angiolo Orvieto p. 164
Laura Pillon
11. Il plurilinguismo di Grazia Deledda in alcune traduzioni polacche dei suoi romanzi p. 181
Justyna Łukaszewicz
12. L'analisi comparativa di traduzioni polacche, inglesi e francesi del plurilinguismo gaddiano di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* p. 199
Piotr Kowalski

La lingua come bene culturale o un bene della cultura?

Prospettiva degli studi letterari e traduttologici

“La letteratura è la lingua che si ribella contro i tempi puri della grammatica, per rendere giustizia alla vita”, osserva Claudio Magris. Descrivere la complessità della vita nelle opere letterarie arricchisce la lingua comune con la sensibilità e l’immaginario individuale di ciascun scrittore o scrittrice. Di conseguenza, la lingua lavorata dalla letteratura diventa la lingua italiana, risalente alla comunicazione letteraria dai risultati pregiati, uno strumento sempre più flessibile e sempre più valorizzato.

L’espressione *lingua come bene culturale* in senso tecnico implica che la lingua è ritenuta parte della categoria dei beni culturali definiti precisamente dalla legge italiana. In quest’ottica, fa parte del patrimonio culturale da proteggere.

Tuttavia, l’espressione *lingua come bene culturale* è talvolta intesa anche in un senso più ampio che privilegia l’aspetto dinamico della lingua, il suo costante divenire. L’uso della lingua da parte di scrittori e poeti – deliberato o spontaneo, razionale o emotivo che sia – continua a co-creare e allo stesso tempo a riflettere la cultura. I processi di sperimentazione letteraria continua che mantengono vivo l’italiano sono valorizzati come un certo bene riconducibile all’ambito della cultura, dunque un *bene della cultura*.

Gli autori dei capitoli raccolti in questo volume privilegiano quest’ultima accezione, esplorando i rapporti tra lingua e cultura. Nel volume la lingua viene presa in esame nella sua veste letteraria diventandone materia; una sublime *materia prima* per chi la maneggia, plasma, porta ai livelli dell’arte, e al contempo una materia forte

ed efficace attraverso la quale comunica. Grazie alla sua dinamicità, sincronica e diacronica, la lingua instaura infatti una rete di relazioni, preserva e accoglie al suo interno un potenziale capace di risuonare a distanza di tempo e in altre realtà culturali.

La disposizione del materiale racchiuso nel volume segue due criteri. Una prima demarcazione viene tracciata tra la letteratura e le sue traduzioni. Il secondo criterio è cronologico: all'interno di ciascuna delle unità si adotta la sequenza temporale nel tentativo di delineare uno sviluppo diacronico.

La parte dedicata alla letteratura si apre con una panoramica di **Izabela Napiórkowska** (*Dall'elmo di Scipio e le Tre Corone agli spilli con Dante e la Trivialliteratur post-unitaria, ovvero come veniva costruita l'identità degli italiani*), nella quale viene tracciato un percorso atipico della lingua e della letteratura italiana con l'intento di mettere le basi alla costruzione dell'identità nazionale nel periodo del Risorgimento e nei primi anni dopo l'Unità d'Italia.

Nel suo articolo *Parole d'ingiustizia: Storia della Colonna infame. Studi su una fonte manzoniana* **Vittorio Capuzza** ripercorre dettagliatamente il lavoro preliminare che porta Manzoni alla stesura del *Fermo e Lucia* e infine dei *Promessi*. Capuzza prende in esame l'imprescindibile legame tra il mondo ricostruito nei romanzi e le varie fonti, tra cui un'edizione del 1839 degli atti difensivi di un processo avvenuto a Milano; inoltre, mette in risalto il binomio parola-potere dimostrando il nesso tra le parole del potere e il potere delle parole. A livello meta-linguistico, lo studio mostra come lo scrittore faccia della propria lingua un mezzo preciso per creare immagini letterarie espressive, tramandate nella memoria culturale degli italiani.

Joanna Janusz (*Romanzo italiano del passato e del presente come bene culturale*) offre un'interessante prospettiva nel considerare i romanzi di Michele Mari, Igiaba Scego, Silvia Ballestra e Mauro Covacich un luogo dove la lingua italiana, in quanto bene immateriale da tutelare, viene preservata nella sua armoniosa e polifonica diversità. Lo studio illustra l'evoluzione del potenziale semantico e culturale dell'italiano, trasformato individualmente da ciascuno degli autori discussi.

Il capitolo "Pro e contro la bomba atomica" e *altri scritti: lingua e stile di Elsa Morante saggista* di **Alessandra Zangrandi** prende in esame il linguaggio della critica militante di Elsa Morante e il suo modo di intervenire sui problemi del momento. Ripercorrendo e contestualizzando i tredici interventi morantiani, Zangrandi analizza alcuni aspetti dello stile di Elsa Morante, tra cui il suo peculiare

io-centrismo espresso attraverso il pronome personale *io* non sottinteso, nonché la sintassi e la retorica. Zangrandi evidenzia come la sensibilità individuale della scrittrice arricchisca la lingua italiana di giochi di significato inusuali.

Il capitolo successivo continua a sviluppare la tematica della critica militante, caratterizzata dalla forza delle parole e la potenza del messaggio. **Małgorzata Ślarzyńska** nel contributo *Specificità linguistiche e caratteri stilistici dei saggi di Cristina Campo* approfondisce il linguaggio della critica letteraria italiana facendo emergere alcune scelte stilistiche caratteristiche per la sensibilità linguistica di Campo che le adopera per opporsi fermamente alla cultura dei suoi tempi.

Agnieszka Liszka-Drażkiewicz nel “... dove si sbuca non si sa”: *l’oralità tra realismo e immaginazione in Lunario del paradiso di Gianni Celati* si sofferma ad analizzare il testo in questione mettendo in risalto la componente della lingua parlata all’interno di un testo letterario. L’autrice dimostra che, nel caso di Celati, l’oralità diventa un mezzo che permette allo scrittore di coinvolgere maggiormente il lettore; la stessa oralità si iscrive in una sua più ampia visione del romanzo, ben lontano da quello tradizionale.

Luca Mozzachiodi, nello studio intitolato *Politica e sintassi nei saggi di Franco Fortini*, riflette sulla lingua e sulla scrittura saggistica e il loro stare a pari passo con l’attualità politica e culturale. Mozzachiodi parte dallo studio di *Verifica dei poteri* per passare a un’approfondita analisi di altri scritti fortiniani che affrontano tutti il valore culturale dello scriver chiaro.

Patrycja Polanowska, nella ricerca dedicata a Milo De Angelis (*Il peso della parola poetica. Milo De Angelis e la necessità di liberarsi dalla “lingua imprestata”*), ricostruisce il panorama poetico nel periodo che inizia con l’antologia *I Novissimi* e finisce con l’apparire del testo *Pubblico della poesia*. Studiando il confrontarsi della poesia stessa con la società di massa, l’autrice ripercorre la riflessione metalinguistica di De Angelis, desideroso di liberarsi dalle parole-etichette superficiali in favore dell’autenticità della parola poetica, da intendersi come un prezioso valore culturale.

La seconda parte del volume raccoglie i contributi nei quali si studiano traduzioni letterarie dalla prospettiva delle relazioni complesse fra più lingue e culture. Di conseguenza, una prospettiva essenzialmente intraculturale della prima parte del volume viene sostituita nella seconda parte da una prospettiva interculturale: la traduzione, infatti, richiede la comprensione e l’interpretazione del

messaggio originale in modo che possa essere reso e recepito in un sistema linguistico e culturale diverso.

Questa parte inizia con i dettagli di un progetto volto a mostrare che l'italiano lingua di cultura è anche una lingua che propaga l'alta cultura. **Federica Bracchini e Giulia Staggini**, nel testo intitolato *Italiano lingua di cultura. Il caso di ENTRADIT*, l'Edizione nazionale delle opere italiane tradotte nel mondo, presentano la fase attuale di una banca dati che evidenzia la presenza delle traduzioni dei testi di Bernardino Telesio, Giordano Bruno, Tommaso Campanella e Niccolò Machiavelli nei cataloghi delle biblioteche nazionali e internazionali. Le informazioni raccolte hanno permesso alle autrici di eseguire un'analisi quantitativa al fine di tracciare le lingue e le opere più tradotte, evidenziando la diffusione della cultura italiana nel mondo in chiave diacronica e sincronica.

Laura Pillon, nel contributo intitolato *Da poeta a poet(ess)a: Maria Konopnicka traduttrice di Angiolo Orvieto*, si occupa dell'attività di traduzione di una nota poetessa e scrittrice polacca dell'Ottocento, Maria Konopnicka. Konopnicka, nelle sue traduzioni delle poesie di Angiolo Orvieto pubblicate sulle pagine del mensile "Krytyka" edito a Cracovia, si dimostra molto attenta e rispettosa nei confronti della cultura di partenza vedendo nelle poesie del fiorentino un bene culturale da importare nella poesia polacca e un modello prezioso da propagare.

Nello studio di **Justyna Łukaszewicz** (*Il plurilinguismo di Grazia Deledda in alcune traduzioni polacche dei suoi romanzi*), dedicato alla scrittrice sarda per eccellenza, vengono analizzate alcune serie traduttive di lavori svolti tra il 1904 e il 2022 di otto romanzi di Deledda. Łukaszewicz si sofferma sulla comparazione delle successive traduzioni nelle quali vengono resi termini come *zio*, *tanca* e *nuraghe*, notando le significative differenze nell'approccio alle parole culturospecifiche fra la prima traduzione e quelle più recenti.

Piotr Kowalski, nel contributo intitolato *L'analisi comparativa di traduzioni polacche, inglesi e francesi del plurilinguismo gaddiano di Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, affronta le stesse problematiche estendendo il suo campo di interesse alle traduzioni di un testo in più lingue. Lo studio delle rese del testo, in sé complesso per via del mistilinguismo tipico per Gadda, fa emergere somiglianze e differenze nelle soluzioni applicate dai traduttori nell'affrontare le parti dialettali con lo scopo di contestualizzarle in altre realtà culturali.

Riassumendo, nella prima parte del volume gli studiosi adottano la prospettiva intraculturale e monolingue, presentando la lingua italiana come materia di opere di alta cultura. Narrazioni suggestive e immagini poetiche studiate nei singoli capitoli fanno dialogare il passato, il presente e il futuro. Le scelte individuali di poeti e scrittori – il loro stile unico, le loro preferenze semantiche e semiotiche, la loro sensibilità per le questioni culturali rilevanti – convergono nel rendere l'italiano uno strumento sempre più raffinato di comunicazione, non solo letteraria.

Nella seconda parte del volume i ricercatori mostrano la diffusione della cultura italiana attraverso la traduzione di testi in altre lingue. Il processo di traduzione – per definizione interlinguistico, interculturale e internazionale – consiste anche nell'esplorare le possibilità della lingua d'arrivo e nell'arricchire la sensibilità culturale dei suoi utenti con sfumature di significato originariamente emerse all'interno della lingua e della cultura italiana.

Tutti i contributi raccolti nel volume dimostrano l'influenza reciproca tra lingua e cultura. Da un lato, la lingua fornisce mezzi per la creazione della letteratura; dall'altro, l'atto di creare letteratura sviluppa il potenziale espressivo della lingua. La comunicazione letteraria per definizione rinnova la lingua e questo processo di per sé costituisce un bene – o, più ampiamente, un valore – apprezzato nella cultura.

LINGUA

LETTERATURA

TRADUZIONE

Dall'elmo di Scipio e le Tre Corone agli spilli con Dante e la *Trivialliteratur* post-unitaria, ovvero come veniva costruita l'identità degli italiani

Riassunto: L'articolo delinea un percorso atipico della lingua e della letteratura italiana nel mettere le basi e nella costruzione dell'identità nazionale nel periodo del Risorgimento e nei primi anni dopo l'Unità d'Italia. Non è stato facile ritrovare *l'aurea mediocritas* fra tante identità locali; gli italiani si dovevano misurare anche con la tradizione classica e il retaggio dell'aureo Trecento che hanno generato una lingua sublime, ma troppo lontana dai parlanti e dalla vita stessa. Nel periodo postunitario si può osservare un'intensa ricerca dell'identità comune e condivisa proprio attraverso la lingua come portatrice di una cultura che appartiene a tutti e non più solo alle élite risorgimentali.

Parole chiave: lingua, identità, unità, Risorgimento, *Trivialliteratur*

Indice

1. Il punto di partenza: le Tre Corone e la maledetta grandezza
2. Una lingua straniera e morta per parlare di propri sentimenti vivi
 - 2.1 La schizofrenia e il toscanocentrismo
 - 2.2 La necrolalia: troppa passione per il passato
3. Forgiare gli italiani
 - 3.1. Il centenario dantesco, cioè come Dante viene rimesso sul piedistallo e reso pop
 - 3.2 Imparare l'italiano e l'Italia: verso la *Trivialliteratur*
4. La lingua degli italiani

1. Il punto di partenza: le Tre Corone e la maledetta grandezza

Di certo è che nell'Europa trecentesca erano pochi i paesi come l'Italia – ancora tutta da fare – a potersi vantare di una letteratura del livello di Dante, Petrarca o Boccaccio.

Il volgare fiorentino di quell'epoca era una lingua letteraria a tutti gli effetti, senza innaturali storpiature o goffi latinismi; si prestava bene sia per trattare dei concetti astratti che per parlare di cose concrete, della vita reale. Infatti Dante nella sua *Commedia*, in particolare nella prima cantica, quando necessario osa ricorrere al volgare – un po' più volgare rispetto all'ideale illustre, cardinale, aulico, curiale designato nel *De vulgari eloquentia* – e a parole “rozze e disonorate” (cfr. Trifone 2007: 19). “La discarica lessicale della *Commedia*”, come la chiama Trifone (2007: 32), accumula infatti diversi generi di immondizia: ingiurie, corporalia, menomazioni, metafore animalesche e tante altre ruvidezze espressive di varia natura. Nelle scelte lessicali Dante è fedele alla regola “ne la chiesa coi santi, e in taverna coi ghiottoni” (Inf. XXII, 13-15) e attinge a piene mani dalla lingua viva, sapendo che non si può fare a meno del reale, almeno per trattare la materia dell'*Inferno*, dove infatti troviamo numerosi esempi dell'immediatezza espressiva e del vigoroso realismo¹. Per esprimere l'inesprimibile del *Paradiso* più di volte ricorre invece a neologismi adoperando il tono pertinente alla materia trattata.

La genialità creativa di Dante seguita poi dalla raffinatezza di Petrarca e dalla freschezza della prosa boccacciana erano sì solide basi per una futura letteratura nazionale, ma la loro solidità col passare del tempo si è rivelata un insuperabile limite che porta a grosse fratture fra la prosa e la poesia, e fra lo scritto e il parlato (Brevini 2010: 17). A tutto questo nei secoli successivi si aggiungono la riverenza e il culto verso la tradizione classica, un continuo confrontarsi e misurarsi con i canoni dell'Antichità che si trasforma in una sorta di complesso di inferiorità, ma quell'armonioso e ideale elmo di Scipio, col passare del tempo, anch'esso comincia ad essere troppo stretto nel senso lato del termine.

La lingua italiana nasce subito grande e illustre, ma quasi immediatamente viene imprigionata e chiusa nella teca dalle norme prescrittive di Pietro Bembo con le sue *Prose della volgar lingua* del 1526 (cfr. Dardano 2011: 79-85), e dal Vocabolario della Crusca del 1612, i cui autori come riferimento scelgono non il fiorentino parlato, ma la lingua letteraria delle Tre Corone Dante, Petrarca e Boccaccio, “un modello di perfezione e di ricchezza da custodire e imitare, allo scopo di sanzionare una stabilità che avrebbe dovuto porre un freno alla variabilità” (Beccaria 2011: 21); modello in cui,

¹Alcuni esempi: guercio (Inf. VII, 40), unghie merdose, *tigna* (Inf. XV 111, XXII, 93), *gente nuova* (Inf. XVI, 73), *sùbiti guadagni* (Inf. XVI, 73). del cul fatto trombetta (Inf. XXI, 139), *Serva Italia [...]* | non donna di province, ma bordello (Purg. VI, 78), Aretini, botoli ringhiosi (Purg. XIV, 46-47) Romagnoli tornati bastardi (Purg. XIV, 99).

nei secoli a venire, si è riconosciuta la tradizione letteraria. Quella che era lingua viva per Dante, col passare del tempo ha perso il contatto con il mondo reale, perché è cambiato lo *Zeitgeist* dell'epoca, mentre la lingua doveva rimanere intatta, il che portò all'alienazione.

Per gli stranieri non è facile comprendere la singolarità della situazione italiana. Mentre infatti nel corso dei secoli nella maggior parte dei paesi europei tra il codice adottato dagli scrittori e quello utilizzato dalla gente correva solo una differenza di livelli, (...) in Italia interveniva un vero e proprio salto da una lingua e l'altra. Per lo scrittore italiano non si trattava insomma di un problema di stile, ma di un problema di lingua. Il toscano non era una varietà più alta, selettiva, stilizzata della lingua impiegata nell'uso quotidiano. Era a tutti gli effetti un'altra lingua in cui tradurre quanto si voleva dire e per di più era una lingua d'arte, cioè a esclusiva destinazione d'uso. (Brevini 2010: 18).

Franco Brevini fa notare la peculiarità linguistica dei letterati italiani, ma gli stessi problemi andavano superati anche dai destinatari nella ricezione delle loro opere, un particolare da non sottovalutare.

2. Una lingua straniera e morta per parlare di propri sentimenti vivi

La fossilizzazione della lingua in una teca lessicografica impedisce in certo senso lo sviluppo della lingua che in modo naturale avrebbe dovuto accompagnare lo sviluppo storico e culturale e il progresso tecnico. Di conseguenza, come abbiamo già fatto notare con le parole di Brevini (2010: 23), gli scrittori italiani si trovano a operare per secoli non solo con una lingua che diventa sempre più arcaica, ma che non è loro. Infatti, i due paradossi della tradizione letteraria italiana sono la sua schizofrenia e una singolare predilezione tanatologica, una sorta di necrolalia (cfr. Brevini 2010: 23-24).

2.1 La schizofrenia e il toscanocentrismo

Agli scrittori di lingua italiana toccava scrivere in una lingua che non era loro che dovevano acquisire in modo artificiale. È "una duplicità radicale, quasi schizofrenica, tra i piani comunicativi dello scritto e del parlato" (Trifone 2010: 84). Si tratterebbe di un disagio linguistico dei non toscani che dà inizio a soggiorni a Firenze al fine di limare la propria lingua letteraria.

Nel caso di Vittorio Alfieri la determinazione nello “spiemontezarsi”, accompagnata dal rifiuto della cultura illuminista, portano il letterato più volte a Firenze. La “conversione” avviene dopo il successo della mediocre tragedia *Antonio e Cleopatra* ed è proprio in quel momento che Alfieri decide di costruire da capo la propria cultura e la propria lingua: è proprio in Toscana che cerca e trova la sua nuova patria a tutti gli effetti. Passano alla storia i suoi vocabolarietti tascabili, ora alla Laurenziana (fondo Alfieri), nei quali, su tre colonne, annotava nella prima la parola francese, nella seconda il corrispondente in piemontese, per passare infine alla voce italiana.

Dopo la proposta toscanocentrica di Alessandro Manzoni del toscano vivo, che sembrava la più convincente perché mirante alla creazione di una lingua sostanzialmente unitaria, più popolare, più accettabile da una comunità nazionale, persino Pellegrino Artusi, l'autore de *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* (1891), dalla non tanto distante Forlimpopoli romagnola, cerca proprio a Firenze la spolveratina toscana delle voci gastronomiche da adoperare nel suo ricettario.

I tre veristi catanesi – Verga, Capuana e De Roberto – nonostante i lunghi soggiorni a Firenze e a Milano, sottopongono i loro testi a un lungo lavoro di riscrittura. Nella lettera del 7 dicembre 1895 De Roberto ammette:

Ho fatto il callo alla critica; quando anche tu avrai una decina di libri sulla coscienza vedrai che questa indifferenza s'acquista. Ciò non toglie che il signor Cabasino sia ingiusto, Quando mi rimprovera la lingua scorretta dell'Amore, ha torto, o non ha tanta ragione. I miei libri, sì, sono scritti in una lingua ostrogota, ma dai *Vicerè* in giù mi sono corretto. (Navarria 1974: 315)

A sciacquare i panni nell'Arno si recano anche numerosi scrittori giuliani e triestini come Slataper, i due fratelli Stuparich, Michaelstadter, ma anche Saba, formatisi tra il tedesco e i dialetti. Tutto questo pellegrinare perché l'italiano, per molti, non era lingua materna, materni erano soltanto i dialetti (cfr. Beccaria 2011: 25).

2.2 La necrolalia: troppa passione per il passato

Fino alla Scapigliatura generazioni dei poeti hanno parlato di sentimenti vivi attraverso una lingua morta: non solo ferma al repertorio trecentesco, ma anche affascinata dalla perfezione dei modelli antichi, il ché, a un certo momento, portò la letteratura italiana, e in particolare la poesia, a esercitare una sorta di arte combinatoria, sterile, che

produceva dei componimenti autoreferenziali, entità a sé dalla vita parallela a quella reale, lontane dai cambiamenti storici e dal progresso. Era come se gli scrittori avessero paura di parlare di cose di vita reale in modo diretto, o forse temevano di privare di poeticità solenne e sontuosa i loro versi dove si poteva leggere dell'*onor del mento* invece della barba; di *ferree canne* e non dei fucili; *del liquor di Bacco* come se la parola vino togliesse qualcosa al suo *bouquet* o *del biondo imperator della foresta* che sta per leone. Vincenzo Monti, anche quando scrive nel 1784 del primo volo dei fratelli Montgolfier – Joseph-Michel e Jacques-Étienne –, non fa a meno di presentarli in veste di argonauti. Anche Foscolo nell'ode *All'amica risanata* (1802) è ancora di gran lunga classicheggiante con *rugiadosi crini*, *dive membra* o *ergo talamo*. Infatti, mentre la società vive una catastrofica rivoluzione che abbatte l'Ancient Régime, Monti e Foscolo prendono a piene mani dalla tradizione classica immagini pronte e preconfezionate.

A grandi linee, fino ai primi dell'Ottocento nella poesia italiana possiamo ritrovare una fitta serie di richiami ad autori classici e italiani, consacrati dalla tradizione. A volte quell'intreccio è quasi impercettibile, non toglie nulla alla naturalezza e alla sincerità dell'espressione poetica. Bisogna però ricordarsi dell'esistenza di molteplici intertesti. *In morte del fratello Giovanni* foscoliano è intessuto sul carne CI di Catullo. Lo star seduto sulla tomba viene ripreso da Tibullo, le palme e i numi vengono dall'*Eneide* virgiliana (IV, v. 238; V, v. 466). Il saluto da lontano è in comune con *Gerusalemme Liberata* di Tasso (III, 4, vv. 5-6). Petrarca echeggia con i fior degli anni (CCLXVIII, v. 39), cotanta speme (CCLXVIII, v. 32). La densità dei richiami tuttavia non esclude né appiattisce la profondità e la naturale sincerità del dolore.

Ma il decrepito elmo di Scipio a un certo punto comincia a cingere troppo la testa della poesia italiana. Tra i primi a segnalare il problema è Madame de Staël nel suo articolo apparso sulle pagine della «Biblioteca Italiana», tradotto dallo stesso Pietro Giordani (1816), che a breve le risponderà in disaccordo. Di fronte alla produzione-riproduzione esercitata e praticata dagli italiani, de Staël si permette di esprimere il proprio parere sulla letteratura italiana, giudizio tanto mirato quanto spietato:

Quando i letterati di un paese si vedono cader tutti e sovente nelle ripetizioni delle stesse immagini, degli stessi concetti, de' modi medesimi; segno è manifesto che le fantasie impoveriscono, le lettere isteriliscono, a fornire non ci è migliore compenso che tradurre da poeti di altre nazioni. [...] Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre

diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia, né pensano che quelle favole da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimenticate. (de Staël 1816)

Pietro Giordani (Giordani, 1816) era invece del parere che i modelli classicisti sono perfetti e di conseguenza insuperabili, perché la perfezione l'hanno già raggiunta e quindi tale arte è destinata a rimanere immutabile. In quanto all'invito della baronessa a tradurre dalle letterature straniere, Giordani replica a de Staël avvalendosi del *genio nazionale* che rende inassimilabili opere concepite da altri popoli. Sempre sulle pagine della «Biblioteca Italiana» Giordani attacca anche la poesia dialettale in quanto limitata e incapace di rendere la realtà. Questa volta a rispondergli è il milanese Carlo Porta con aggressivi *Dodes sonitt* in difesa del suo dialetto.

Donca senza savè el lenguagg toscan
no ghe pò vess moral né ziviltàa? (Porta [1816] 1975: 167)

L'Italia, infatti, è rimasta avulsa nei confronti della cultura ottocentesca del resto d'Europa creando un suo Romanticismo scarsamente romantico; basti pensare a Foscolo, Manzoni e Leopardi, ben lontani dai vati e dalle correnti del Nord d'Europa. Galli della Loggia vede nella cultura classica e nel passato romano un "imprescindibile metro di definizione dello spessore storico-politico italiano" che pone "automaticamente l'intellettuale letterato nella condizione di interprete e del giudice privilegiato anche del presente" (Galli della Loggia 2010: 117).

Il problema diventa ancor più serio con l'avvento del verismo quando la letteratura deve far fronte al reale, parlare del quotidiano, delle cose di tutti i giorni. Effettivamente la letteratura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento aveva a disposizione "una stupenda lingua per parlare di un tramonto o di un amore perduto, ma non per parlare delle stringhe delle scarpe né del treno" (Beccaria 2011: 55-56). Carducci ne *Alla stazione in una mattina d'autunno* (Carducci [1877] 1986: 72) descrive fedelmente tutta la sequenza dei preparativi alla partenza del treno: l'affrettarsi dei passeggeri, il controllo dei freni da parte del personale ferroviario, la convalidazione dei biglietti, lo sbuffare della locomotiva, ma lo fa nel pieno rispetto della tradizione. La poesia doveva attendere Giovanni Pascoli, che nel *Fanciullino* scrive:

Ma noi italiani siamo, in fondo, troppo seri e furbi, per essere poeti. Noi imitiamo troppo. (...) Noi non gettiamo più il martello contro i blocchi di marmo: ci accontentiamo di pulire e lustrare belle e fatte. Al più al più, noi facciamo l'arte di Giovanni da Udine: eleganti stucchi (...). Ma gli italiani abbarbagliati per lo più dallo sflogorio dell'elmo di Scipio, non sogliono seguire i tremolii cangianti delle libellule (Pascoli [1897] 2019: 58-59).

La poesia infatti ancora per un bel po' "stentava ad accogliere non solo le parole della tecnica e della scienza, ma anche le parole concrete che designavano oggetti di recente invenzione o le parole troppo realistiche" (Beccaria 2011: 52). Solo con Pascoli arriva una poesia non meno poetica, una poesia delle piccole cose, del tasso barbasso, del viburno, della valeriana che cresce nelle crepe del muro, del croco nel vaso d'argilla, della bicicletta che fa *dlin dlin*, del fringuello cieco, di *poor Molly* e di tutto il mondo familiare, quotidiano e tangibile. Ed è stato proprio Pascoli a notare i limiti della tradizione letteraria italiana, a mettere in dubbio il *mazzolin di rose e di viole* che porta la donzelletta nel *Sabato del villaggio* di Giacomo Leopardi ([1835] 1974: 83):

Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era proprio di 'rose e di viole'! Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d'una villanella, mi pare che il Leopardi non le abbia potute vedere. A questa, viole di marzo, a quella, rose di maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il Poeta non doveva qui ricordarsi. Perché il Poeta qui rappresenta a noi le cose vedute e udite in un giorno, anzi in un'ora; e bene le rappresenta, come non solevano i poeti italiani del suo tempo e dei tempi addietro. (Pascoli 1980: 62)

e consiglia di "vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l'arpa che un soffio anima, è una lastra che un raggio dipinge" (Pascoli 1980: 63). Accusa Leopardi, e con lui tutta la tradizione poetica, di usare, per comodo, rose e viole per dire fiori variopinti, dell'*indeterminatezza* e del *false*, cioè della genericità e della convenzionalità.

[...] il Leopardi questo «mazzolin di rose e di viole» non lo vide quella sera: vide sì un mazzolino di fiori, ma non ci ha detto quali; e sarebbe stato bene farcelo sapere, e dire con ciò più precisamente che col cenno del fascio d'erba, quale stagione era quella dell'anno. No, non ci ha detto quali fiori erano quelli, perché io sospetto che quelle rose e viole non siano se non un *tropo*, e non valgano, sebbene speciali, se non a significare una cosa generica: fiori. [...] il Poeta cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli. (Pascoli 1980: 63)

Per Pascoli l'indeterminatezza è una forma di star lontano dalla vita e dal mondo, anzi, in alcuni casi sembra quasi insofferente per chi tradisce il mondo nella sua rappresentazione.

La discrepanza tra la lingua parlata viva e la lingua letteraria morta, fossilizzata, artificiale e lontana ha fatto ritardare anche lo sviluppo del genere legato strettamente alle cose reali, cioè del romanzo. E mentre altre tradizioni fondavano il romanzo moderno, l'Italia si può vantare delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e dei *Promessi sposi*. La scrittura per il teatro è stato l'unico spazio letterario che nel tempo è riuscito a restare a pari passo con il mondo e la lingua in sviluppo, essendo sì una scrittura, ma proiettata verso un parlato dal ciclo comunicativo tutto suo che si distingue per l'immediatezza.

3. Forgiare gli italiani

La situazione di partenza per una nuova Italia è piuttosto complicata per via di limiti e strascichi che derivano da una secolare tradizione. Tornando alle parole di Beccaria, secondo il quale “prima è venuta la lingua. Non c'era ancora la nazione, ma da secoli esisteva un'unità linguistico-letteraria nazionale. [...] Non è stata dunque una nazione a produrre una letteratura, ma una letteratura a prefigurare il progetto di una nazione” (Beccaria 2011: 4), possiamo concordare, anche se, osservando lo stesso 1861 dalla prospettiva dell'intera popolazione, non solo delle élite istruite, l'entusiasmo potrebbe venire meno.

Dal censimento del 1861 emergono dei dati che cambiano il quadro.

Diciassette milioni di italiani sono analfabeti. I due estremi: su mille abitanti, la Lombardia conta 599 analfabeti, la Sardegna 911. Gli italiani che sanno leggere e scrivere sono 3 milioni e 884mila, quelli che sanno solo leggere 893mila. Per l'anno scolastico 1861-62 gli iscritti alla scuola elementare sono 1 milione e 9mila (580mila maschi e 429mila femmine), alle scuole media e superiore 16mila, all'università 7mila. Le scuole elementari sono 28.490: 16.559 maschili e 11.931 femminili. Il maggior numero di bambini che tra i 5 e i 12 anni va a scuola è in Piemonte e Liguria (67.43%); il minore è in Sicilia (6,53%). Gli iscritti alle scuole media e superiore sono 16mila, all'università 7mila. (Lyons 1998: 371)

Il censimento del 1871 mostra un lieve miglioramento:

Il 57,7% degli uomini e il 76,7% delle donne non hanno sottoscritto l'atto di matrimonio perché non sapevano scrivere (in totale il 67,2%).

Per l'anno scolastico 1871-72 gli iscritti alla scuola elementare sono 1 milione e 723mila (960mila maschi e 762mila femmine), alle scuole media e superiore 24mila, all'università 12mila.

All'università. Il 35,6% è iscritto a un corso di laurea a indirizzo scientifico, il 31,9% giuridico, il 27,1% medico, il 3,1% agrario, l'1,4% letterario, lo 0,8% economico-statistico. (Lyons 1998: 371, vedi anche Trifone 2010: 94-95 e anche Censimento 1861, 1871)

Il quadro complessivo non era tra i più semplici. Il neo-stato cerca di provvedere al fin di migliorare la situazione con alcune mosse di politica culturale pronte a produrre una cultura nazionale. In primis, l'introduzione dell'obbligo scolastico, che in dieci anni porta già dei miglioramenti. In più, l'anno 1865 si presta bene a rinforzare l'identità italiana grazie al centenario della nascita di Dante, data che viene sfruttata per organizzare una prima, vera festa della nazione.

3.1 Il centenario dantesco, cioè come Dante viene rimesso sul piedistallo e reso pop

Il Risorgimento fa di Dante un uso cultural-politico e a lungo andare ne trae dei profitti. Per la felice coincidenza delle date finalmente *l'amor patriae* viene ricambiato con *l'amor Dantis*.

La festa dantesca viene ideata già nel 1859 dai torinesi sulla scia di quella di Schiller e nell'imminenza di quella di Shakespeare (1864). Giulio Solitro sulla «Rivista Contemporanea» che esce a Torino propone i festeggiamenti in grande e li vede come il compimento dell'unità:

Fra cinque anni sarà il sesto centenario della nascita di Dante; fra cinque anni sarà compiuta l'unità della patria. Italiani! Io propongo che la prima festa della nazionale della nostra rigenerazione sia un'ammenda onorevole, sia la Festa secolare di Dante Alighieri!. («Rivista Contemporanea», 1859: 437)

Sin dall'inizio delle pagine della «Rivista Contemporanea» emerge il carattere nazionale, unitario e unificante dei festeggiamenti a cui auspicano gli autori. I torinesi non potevano però prevedere lo spostamento della capitale a settembre del 1864 a

Firenze, alla quale passa anche la festa stessa, mantenendo però la fedeltà alla dimensione che va oltre i confini della città stessa.

Ma Dante appartiene alla nazione tutta; e tutta quindi, come fu ben giustamente osservato, non divisa in tanti piccoli centri, come pare si venga preparando, il che richiamerebbe quasi la dolorosa reminiscenza dell'età dei comuni; bensì unita e concorde in un grande dignitoso insieme. («Giornale del Centenario», n. 3, 29 febbraio 1864: 19)

Mentre *l'Associazione in Bari per un monumento a Dante* va oltre i confini italiani: “Dante è di mente troppo vasta per essere italiano soltanto” («Giornale del Centenario», n. 32, 20 dicembre 1864: 253).

E così il centenario dantesco si trasforma nella prima festa della nazione con tanto di auspicio irredentista nei confronti dei territori ancora da annettere. Dionisotti, nel suo ormai canonico saggio sulla ricezione di Dante, ammette che “nulla di simile a quella celebrazione si era mai visto prima in Italia, né si vide poi” (1967: 279). Si è potuto fare, in piccolo, una prova generale a Pisa nel 1864 per Galileo Galilei. Conti (2021: 48) fa riemergere un particolare, ma di significativa importanza: mentre per il centenario galileiano furono sì lo stato, l'università e il municipio gli enti *organizzativi*, ma in quanto al contributo *economico* si nota l'assoluta marginalità dello stato nel sostenere i costi. La situazione cambia radicalmente nel caso del centenario fiorentino.

Un documento di inestimabile importanza che in dettaglio registra tutte le fasi dei preparativi è senza dubbio il «Giornale del Centenario», che offre una visione completa di tutte le iniziative. Esce dal 10 febbraio 1864 (n. 1) al 31 dicembre 1865 (n. 50). Ne emerge un quadro dinamico sia di iniziative istituzionali che popolari e quello che colpisce è la presenza di interventi o di proposte firmate con “cittadino” o “dantofilo”, il che testimonia la sentita partecipazione e il vasto coinvolgimento degli italiani. Un altro particolare degno della nota è la centralità della *Divina Commedia* dalla quale prendono spunto una serie di oggetti concreti, tangibili; oggi li avremmo definiti popolari o *pop*, la cosa avrà il suo prosieguo negli anni a venire. Effettivamente, accanto al mito e alla venerazione di Dante, coltivati negli ambienti accademici attraverso le riedizioni commentate e l'istituzione delle cattedre dantesche, comincia a manifestarsi il fenomeno dell'oggettistica dantesca, e Dante con la sua *Commedia* diventa materia di divulgazione entrando a far parte della cultura di massa. Francesco de Sanctis presente al centenario fiorentino lo nota già, non privo di sdegno, nella lettera alla moglie scritta all'indomani della festa:

Io sono stato tre ore sotto la sferza del sole, in piedi, poi un'ora in processione; indi, ballottato dall'immensa folla in qua e in là; poi alle Cascine, poi al Battistero, e stracco e rifinito ho lasciato tutti, e me ne son venuto a casa. La processione è riuscita bellissima. C'erano rappresentanti di municipii, di università, del giornalismo, di operai ecc., più di tremila; bandiere ricchissime; la napoletana, secondo il solito, non era giunta ancora; e ci aggrupparammo intorno a uno straccio verde, su cui era scritto: Provincia di Napoli. [...] Sento cantar per via: spille di Dante a quattro soldi! Ne ho presa una, come curiosità e memoria. Hanno reso ridicolo Dante. Vendono perfino i confetti Dante! (De Sanctis, in Conti 2021: 61)

Le spille vengono seguite dalle scatole di fiammiferi. Mentre le edizioni della *Commedia* con le incisioni di Doré avevano un pubblico piuttosto ristretto per via del prezzo decisamente elevato, un pacchetto di fiammiferi della litografia torinese Doyen con le stesse incisioni e la terzina corrispondente era a portata di tutti. La cosa che sorprende è che queste immagini vengono portate oltreoceano dagli emigrati, conservate spesso nelle cornici, insieme alle figurine del Sacro Cuore e di Garibaldi (Pacini 2011: 168-169). A breve arriveranno anche il cacao Decri, le decalcomanie, il purgante San Pellegrino o il concentrato di bue Liebig, tutto effigiato con le scene della *Commedia* e le terzine. In questo modo Dante scende dal piedistallo per entrare nell'immaginario collettivo, dopo aver fatto da comune denominatore per i neo-italiani. Quello dell'unità italiana effettivamente si rivela un processo non solo politico, ma che per il compimento necessita, come abbiamo appena visto, di Dante e della sua parola poetica declinata dagli oggetti tangibili, dai monumenti, dai luoghi di culto o toponomastica, per non parlare dell'irredentismo dantesco.

3.2 Imparare l'italiano e l'Italia: verso la *Trivialliteratur*

Tornando alla questione dell'alfabetizzazione, il saper leggere e scrivere non è più dei nobili, degli ecclesiastici, degli artigiani e dei mercanti. L'alfabetizzazione e l'obbligo scolastico sono alla base della creazione del nuovo pubblico dei potenziali lettori, sempre più numeroso e sempre più disomogeneo. La nuova situazione porta anche all'affermazione dell'editore e dello scrittore come figure professionali. Col passare del tempo comincia a cambiare, infatti, anche l'ambiente degli uomini di lettere: mentre ancora Leopardi o Manzoni non scrivevano solo al fine di trarne dei profitti, per autori come Salgari scrivere era una professione che gli portava un guadagno. In breve, la risposta alla domanda espressa attraverso la serializzazione della narrativa a stampa

ha cambiato in modo irreversibile il mercato librario rendendo contenti i lettori sempre più a loro agio con la parola scritta e con l'oggetto libro (cfr. Lyons 1998: 373), dal formato piuttosto piccolo, con la copertina senza pretese, ma anzitutto dal prezzo modesto. A lungo termine la serialità di alcuni generi letterari di consumo dalla larga diffusione commerciale comincia a tradursi in stereotipia e medietà, che diventeranno il tratto distintivo della letteratura di consumo. Il meccanismo della letteratura di consumo ce lo spiega Eco:

[...] gli scrittori che lavoravano per i loro aristocratici mecenati, parlavano a costoro di cavalieri erranti che erano i loro antenati veri o presunti e che costituivano ancora i loro modelli, per quanto sublimati. La nuova letteratura parla ai mercanti dei mercanti, ai navigatori dei navigatori, alle donne di casa delle donne di casa. Sono essi che pagano, essi vanno soddisfatti con la proposta delle loro immagini. (Eco 1979: 7)

In Italia, nonostante l'arretratezza in quanto all'unità nazionale, allo sviluppo industriale, alle ferrovie e al romanzo (Eco 1979: 22), seppur lentamente, comincia però ad apparire una letteratura di consumo e/o di divulgazione che apporta dei cambiamenti alla società stessa. Il romanzo in Italia fino all'Ottocento era un genere piuttosto marginale. È completamente assente il romanzo gotico mentre quello storico di Manzoni nasce non a caso in Lombardia, zona economicamente più sviluppata (Eco 1979: 22). *I misteri di Parigi* di Sue escono tra il 1842-43, i *Misteri di Firenze* di Collodi nel 1857 e *I misteri di Napoli* di Mastroiani nel 1869 (il secondo volume nel 1970), ma i bestseller di quei tempi sono ben altri. Nell'Italia post-unitaria tengono il campo infatti due donne che scrivono sulle donne per altre donne: Carolina Invernizio e Matilde Serao.

Fra le tre cose straordinarie che caratterizzano la scrittura di Invernizio, Eco riconosce la peculiarità della sua lingua:

Non tenta di costruire un italiano letterario nuovo come aveva cercato di fare Manzoni, non tenta le vie impervie di una retorica classicheggiante come fece l'illeggibile Guerrazzi, non osa neppure buttarsi nell'italiano misto di umori realistici, di cascami scientifici, di dialettismo arditi in cui si muove, in modo disuguale, Mastroiani (ormai illeggibile anch'esso). Carolina usa un italiano che, letto oggi, sembra ancora (benché brutto) abbastanza moderno. È l'italiano della burocrazia, dei cancellieri, di tribunale, dei banchi del lotto, dei bandi militari, dei commissariati di pubblica sicurezza, di suo marito, direttore di un panificio militare. (Eco 1979: 23)

Matilde Serao, più consapevole del suo essere donna, giornalista e scrittrice, nell'intervista a Ugo Ojetti spiega il problema del romanzo in Italia e della lingua italiana dal suo punto di vista:

Voi mi domandate del romanzo italiano. Il romanzo *italiano* non può esistere, per ora; tutti i romanzi che noi facciamo sono parti, elementi coefficienti del futuro romanzo italiano integro e perfetto [...] una ragione tutta etnica si oppone alla formazione del romanzo *italiano*, e credo ciò sarà per molto tempo, perché manca il punto o il mezzo di concentrazione, di unificazione. [...] Ma un'altra ragione nega la formazione di un romanzo *italiano*, ed è la lingua. Guardate qui a Napoli: abbiamo tre lingue, una letteraria, aulica, sognata, non reale; una dialettale viva, chiara, pittorica, sgrammaticata, asintattica; una media che dirò *borghese*, che è scritta dai giornali, che ripulisce il dialetto sperdendone la vivacità e tenta imitare la lingua aulica senza ottenerne la limpidezza. [...] E vi dirò che non so scriver bene per due ragioni, una mia personale ossia gli studii cattivi e incompiuti [...], una di *ambiente* ed è l'esistenza di quelle tre lingue che notavo più su". (Ojetti 1895: 234-236)

I ventisei colloqui-interviste di Ojetti sono uno sguardo sincronico sulle condizioni della letteratura italiana. Da notare un particolare: Serao è l'unica donna ad essere intervistata.

Il 2011 è stato l'anno delle ristampe dei libri considerati fondamentali per la cimentazione dell'unità e dell'identità nazionale. Accanto agli immancabili *Promessi sposi* manzoniani vengono pubblicati anche diversi libri che alla pari, se non ancor di più, hanno contribuito alla costruzione dell'italianità condivisa degli italiani: *Il Bel Paese* dell'abate Antonio Stoppani e *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi o i numerosi libri di Emilio Salgari.

Fatta l'Italia bisognava farla vedere agli italiani. *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica d'Italia* viene pubblicato per la prima volta nel 1876. Di racconto in racconto nelle successive serate (I-XXIX, più quelle dell'appendice I-V) con i nipoti, tra cui Maria Montessori, Stoppani narra, in forma di relazione da lungo viaggio, le bellezze naturali del Paese, ma non solo in termini geografici. Nel 1897 esce la quarantesima ristampa del *Bel Paese* con la prefazione dell'autore, fiero di aver reso il libro ancor più economico e quindi maggiormente disponibile.

La prima è quella d'una tale riduzione di prezzo, da renderlo accessibile anche alle infime classi, così che anche per le scuole rurali non si possa trovare facilmente altro

libro che, a parità di mòle e bellezza d'edizione, si venda per sì pòca moneta. (Stoppani 1897: XIII)

Consapevole di un'unità linguistica ancora tutta da costruire promuove la *rètta pronúzia*:

La seconda novità consiste nell'introduzione degli accènti tònici sulle parole, secondo il sistèma già proposto e adottato dai migliori maèstri, allo scòpo di facilitare e universalizzare la rètta pronúzia della lingua italiana. (...) Dalla necessità che i síngoli pòssano comunicarsi, scrivèndo o parlando, le síngole idèe, se vògliono intèndersi, deriva la necessità di un único sistèma di segni per esprimerle. Prima base dell'unità della lingua è quindi l'unità del lèssico (...). Ma siccome in concrèto lingua viva non esiste se non è scritta e parlata, ne viène di conseguènza che l'unità di lingua non s'ottiène, se le síngole paròle non sono da tutti nell'eguál mòdo scritte e pronunziate. Non c'è dunque unità di lingua scritta, senza unità d'ortografia; né unità di lingua parlata, senza unità di pronúzia. (Stoppani 1897: XIII-XV)

Una volta acquisite le competenze di base, cioè la capacità di leggere, grazie a libri come *Il Bel Paese*, si può parlare in Italia di un pubblico nel senso moderno, al di fuori dell'élite intellettuale dei salotti aristocratici, ma inteso come una comunità di neolettori e neolettrici.

Un altro libro che ha fatto gli italiani, o meglio le italiane, è stato il trattato di Pellegrino Artusi. *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* del 1891, con 475 ricette che nella quindicesima edizione, postuma, arrivano a 790. Tra la prima e l'ultima edizione la differenza non sta solo nel numero crescente delle ricette. Il libro, sottoposto a diverse limature anche dal punto di vista linguistico, fa vedere come anche il forlimpopolese Artusi mirasse al modello della lingua della nazione, il modello toscano, e alla costruzione di una comunità di lettori della classe media.

Per viaggiare e far viaggiare i suoi lettori, a Emilio Salgari bastava la parola. Senza uscire di casa, una volta schedato il mondo, con la parola ricostruiva ambienti esotici e misteriosi così forti da stimolare l'immaginazione. Accusato dalla critica di uno stile frettoloso, fatto prevalentemente di dialoghi, riesce ad essere ugualmente potente tanto da appassionare generazioni di giovani.

4. La lingua degli italiani

Il percorso degli italiani verso la loro piena e completa italianità è stato piuttosto singolare perché non ridotto solo alla dimensione politica o geografica. Tra gli elementi

che hanno fatto da comune denominatore è stata in primis la lingua: all'inizio estranea e lontana dalle cose narrate e dalla vita stessa per via del retaggio del mondo classico e della produzione letteraria dell'aureo Trecento, entrambi grandiosi, ma di gran lunga limitanti; infine la stessa lingua viene rivisitata per diventare più vicina ai suoi parlanti. Lo stesso vale per la cultura di cui è portatrice: diventa sempre più inclusiva e fruibile da un pubblico sempre più numeroso e disomogeneo in più di entrambi i sessi. In quel determinato momento nella storia d'Italia la lingua comune fa nascere una cultura comune.

Fonti letterarie

Alfieri, V. (1814). *Antonio e Cleopatra*. Milano: Giovanni Silvestri.

Alighieri, D. (2016). *De vulgari eloquentia* [a cura di Tavoni, M.]. Milano: Mondadori.

Alighieri, D. (2016). *Divina Commedia* [a cura di Chiavacci Leonardi, A. M.]. Milano: Mondadori.

Artusi, P. (1891). *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*. Firenze: Salvatore Landi.

Carducci, G. ([1875] 1986). *Odi barbare*. Torino: Einaudi.

de Staël, Madame [Anne-Louise Germaine Necker] (gennaio 1816). Sulla maniera e utilità delle traduzioni. In *Biblioteca Italiana*. Milano: Antonio Fortunato Stella.

Foscolo, U. ([1802] 1970). *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Firenze: F. Le Monnier.

Foscolo, U. (2019). *Sepolcri-Odi-Sonetti* [a cura di Martinelli, D.]. Milano: Mondadori.

Giordani, P. (aprile 1816). Sul discorso di madama de Staël. *Biblioteca Italiana*. Milano: Antonio Fortunato Stella.

Leopardi, G. ([1835] 1974). *Canti*. Milano: Rizzoli.

Monti, V. ([1897-1803] 1953). *Poesie*. Milano: R. Ricciardi.

Ojetti, U. (1895). *Alla scoperta dei letterati*. Milano: Fratelli Dumolard Editori.

Pascoli, G. ([1897] 2019). *Il fanciullino* [a cura di Agamben, G.]. Milano: Feltrinelli.

Pascoli, G. (1980). *Saggi di critica e di estetica* [a cura di Cerisola, P. L.]. Milano: Vita e pensiero.

Petrarca, F. (2018). *Canzoniere* [a cura di Santagata, M.]. Milano: Mondadori.

Porta, C. ([1816] 1975) Dodes sonitt all'abaa don giavan sora la soa dissertazion di poesij meneghinn stampada sul segond numer del giornal intitolaa Biblioteca italiana. In *Biblioteca Italiana*. Milano: Antonio Fortunato Stella; anche in *Poesie* [a cura di Isella, D.] Milano: Mondadori.

Stoppani, A. (1897). *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica d'Italia*. Milano: Casa Editrice L.F. Cogliati.

Tasso, T. ([1590] 1988). *Gerusalemme liberata* [a cura di Caretti, G.]. Milano: Mondadori.

Virgilio, P.M. (2017). *Eneide* [trad. di Canali, L., introduzione e commento di Paratore, E.]. Milano: Mondadori.

Altre fonti

Censimento generale del 31 dicembre 1861 (1864). Torino: Tipografia Letteraria.

Censimento del 31 dicembre 1871 (1874). Roma: Stamperia Reale.

Giornale del Centenario di Dante Alighieri celebrato in Firenze nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 (1864-1865). Firenze: M. Cellini E C.

Rivista Contemporanea, vol. decimottavo, anno settimo, (1859). Torino: Società Unione TIP Editrice.

Riferimenti bibliografici

Beccaria, G.L. (2011). *Mia lingua italiana*. Torino: Einaudi.

Brevini, F. (2010). *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*. Milano: Feltrinelli.

Conti, F. (2021). *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*. Roma: Carocci.

Dardano, M. (2011). *La lingua della nazione*. Roma-Bari: Laterza.

Dionisotti, C. (1967). *Geografia storica della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.

Eco, U. (1979). Tre donne intorno al cor... In AA. VV., *Carolina Invernizio. Matilde Serao. Liala*. Firenze: La Nuova Italia.

Galli della Loggia, E. (2010). *L'identità italiana*. Bologna: Il Mulino.

Lyons, M. (1998). I nuovi Lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai. In Cavallo G., Chartier R. [a cura di] *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Laterza.

Navarria, A. (1974). *Federico De Roberto. La vita e l'opera*. Catania: Giannotta.

Pacini, P. (2011). La fortuna di Dante nelle carte povere. In Querci E. [a cura di] *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*. Torino-Londra-Venezia-New York: Allemandi & C.

Trifone, P. (2007). *La mala lingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*. Bologna: Il Mulino.

Trifone, P. (2010). *Storia linguistica dell'Italia disunita*. Bologna: Il Mulino.

IZABELA NAPIÓRKOWSKA (Università di Varsavia) è dottore di ricerca in letteratura italiana. Si occupa della ricezione di Dante nell'Ottocento e della nascita dell'identità italiana. Insegna letteratura e lingua italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Varsavia. Insieme a Joanna Szymanowska presso LoGisma ha pubblicato ... *Centomila Pirandello* (2014) e *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi* (2017) e altri testi di tematica dantesca. Ha tradotto Pasolini per *Po Ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie* (Biblioteka Kwartalnika Kronos, 2012) e Iwaszkiewicz per i paratesti di J. Iwaszkiewicz, *Canzoniere italiano* trad. J. Szymanowska (LoGisma, 2019).
ORCID: 0000-0003-2957-2937, e-mail: ignapiorkowska@uw.edu.pl

Parole d'ingiustizia: *Storia della Colonna infame.*

Studi su una fonte manzoniana

Riassunto: L'applicazione della legge può determinare concreta ingiustizia mediante l'uso iniquo delle parole, capaci anche di condannare a morte pur basandosi su supposizioni, superstizioni, paure e passioni. L'immagine espressiva di questa patologia nell'uso delle parole, che cessano così di essere un bene culturale, è quella di un monumento infame e infamante; intorno alla storia di quella "colonna" Manzoni lavora con particolare intensità ricostruendo i fatti di un atroce processo avvenuto mentre a Milano nel 1630 infuriava la peste. Studia con attenzione manoscritti e varie fonti, fra le quali un'edizione del 1839 degli atti difensivi di un imputato in quel processo. Aveva comunicato un'operetta di tal genere già nel *Fermo e Lucia*; mantenne la promessa nel 1842.

Parole chiave: giudizio, peste, manoscritti, untori, legge

Indice

1. Le formule della legge e la loro interpretazione nell'età moderna: le storie di peste
2. Manoscritti autografi sulla *Storia della colonna infame*
3. Copie degli atti del processo agli untori: le due versioni passate dal Verri al Manzoni
4. Una nuova edizione degli atti del processo nel 1839: irritazione o curiosità del Manzoni?
5. Conclusioni

1. Le formule della legge e la loro interpretazione nell'età moderna: le storie di peste

L'applicazione della legge risponde sempre a un'alternativa: può assolvere alla funzione di rimedio e di riappacificazione ovvero può divenire essa stessa uno strumento di aggravio e d'iniquità; quando è l'utilità a dirigere la giustizia, allora le passioni hanno già preso il sopravvento, e siccome le passioni sono un fatto d'interiorità, portano con sé la fragilità naturale dell'uomo, comunque mai innocua

anche se filtrata dagli schemi razionali che finiscono spesso per irrobustirla, rendendola capace di ferire meglio. E la giustizia rimane così irretita nelle maglie della logica elaborate o applicate dalla forza, che assomiglia in questi casi, non rari nella storia del mondo, a un dio maligno onnipresente in ogni rapporto sociale e dal quale non c'è scampo: insomma, in questa prospettiva sorgerebbe una sorta di *panteismo del male*, alimentato proprio dalle parole. La lingua delle norme, se proiettata nella vita da suoi interpreti infedeli, invece di salvare l'uomo e formare un bene comune ancorato su solide tradizioni capaci di costituire una sorta di 'minimo' etico, può anche percuoterlo o addirittura condannarlo a morte esemplare, come avvenne per Guglielmo Piazza e Gian Giacomo Mora il 2 agosto del 1630, a Milano: dopo essere stati atrocemente tormentati nei luoghi in cui asseritamente peccarono unguendo con veleni, barbaramente uccisi al patibolo e sparse le loro ceneri nel fiume, la casa del Mora, barbiere, venne rasa al suolo e sulla sua area fu innalzata una colonna (chiamata perciò *infame*) con un'iscrizione del fatto¹. In un certo senso, quelle parole d'ingiustizia sono rappresentate in un monumento intrinsecamente *infame* e funzionalmente *infamante*. Per converso, il monito che dal lavoro manzoniano giunge fino ai nostri giorni è che la lingua, prima di tutto, deve essere presa sul serio perché essa stessa è un *bene culturale*; ciò che di buono può derivare dall'uso delle parole è conseguenza diretta di questa natura di *bene* riconosciuto alla lingua. Solo in epoca postmoderna, anche il diritto ha affermato che l'italiano è "bene culturale in sé": così la sentenza della Corte costituzionale, n. 42 del 21 febbraio 2017 (§ 3.1.); ai tempi della storia degli untori la legge, invece, era divenuta lo strumento velenoso capace d'uccidere innocenti, per di più infamandone la memoria. La colonna 'infame' fu tolta nel 1778 e venne demolito anche il cavalcavia dal quale Caterina Rosa, la prima testimone che diede avvio a quella pazza vicenda processuale, vide Piazza unguere le pareti della via Vetra e ne riferì. Parole quelle che, invece di assolvere alla funzione della ragione, finirono per far compiere un'atroce ingiustizia, posta addirittura a modello di difesa etica per la società milanese nei mesi successivi alla peste del 1630.

¹ Il testo latino dell'iscrizione è riportato da Cantù [1832: 176, 177], il quale ne offre anche la traduzione: "Dov'è questa piazza sorgeva la barberia di Gian Giacomo Mora, che congiunto con Guglielmo Piazza commissario della pubblica sanità e con altri, quando la peste era più atroce, sparsi mortali unguenti, molti a cruda morte trasse. Questi due adunque giudicati nemici della patria, sovra alto carro, martirati prima con tenaglie roventi, recisa la destra, il Senato li fece frantumare dalla ruota, e alla ruota intrecciati, dopo sei ore scannare e bruciare; e perché nulla rimanga d'uomini sì scellerati, confiscatine i beni, fe gettarne le ceneri nel fiume, e ad eterna memoria spianò questa casa officina del delitto, e che mai più non si rifacesse, ma si alzasse una colonna detta infame. Lungi di qui, lungi buoni cittadini chè non vi contaminini l'infelice infame suolo. 1° agosto 1630". Quella peste venne perciò chiamata 'degli untori'.

Finiva per presentarsi proprio con questi caratteri il complesso quadro legale del Seicento italiano, nel quale il modernismo giuridico, sorto dai miti dello stato di natura e del contratto sociale (Grossi 2005), indirizzava la sua corsa a favore solo dei ceti nobili e postulava un modello di individuo e una società astratta, fuori dalla carnalità della storia. Dunque, da un lato le “leggi composte con un intento generale, che gl’interpreti si facessero legislatori”, “Moltiplicavan le leggi con l’interpretarle” (Manzoni 1984: 17 e 18), dall’altro comunque e sempre la povera gente, destinataria potenziale d’ogni ingiustizia. Si pensi agli sposi promessi Renzo e Lucia, posti, loro malgrado, di fronte alla forza politico-sociale di don Rodrigo, oppresso egli stesso dalle passioni, tuttavia, in grado di piegare a suo favore, anche per il tramite del perito avvocato Azecca-garbugli e del leguleio Podestà, l’efficacia e l’esecutività della legge. Ai deboli non rimane che fuggire e separarsi. È facile immaginare un diverso epilogo della storia manzoniana: se non fosse stato per l’evento imprevedibile della peste, i due non avrebbero avuto dall’interpretazione della legge alcuna tutela e sarebbero rimasti esuli, lontani dai propri legittimi sogni. Ma se per i due promessi la peste fu strumento indiretto perché le loro vicende personali riassumessero equilibrio, per molti fu causa di ulteriore ingiustizia: le norme legali e soprattutto il loro uso spinto dalla passione (specie dalla paura del contagio e dell’incapacità di far fronte al morbo) s’indirizzarono verso un’utilità *verosimile*, “terribile parola” (Manzoni 1984: 16). In questa proiezione fantasiosa ci rimisero la vita, quale effetto provvedimento generato all’interno del prisma giuridico, non pochi individui, appellati ‘untori’². Il Manzoni si

² Influssi celesti e unguenti venefici erano considerati dai medici dell’epoca tra le cause di diffusione del morbo. Quanto al primo aspetto astrologico, al Cap. XXXVII dei *Promessi Sposi*, Manzoni disegna la celebre figura di Don Ferrante, il dotto che al parlar che si fece di peste, “fu uno de’ più risoluti a negarla, e che sostenne costantemente fino all’ultimo, quell’opinione; non già con ischiamazzi, come il popolo; ma con ragionamenti, ai quali nessuno potrà dire almeno che mancasse la concatenazione”. Il polo antitetico nella sua dialettica non era tanto e solo negare il morbo, ma soprattutto di sfatare le cause della propagazione riconosciute dalla medicina anche negli influssi astrali: “Fin che non faceva che dare addosso all’opinione del contagio, trovava per tutto orecchi attenti e ben disposti: perché non si può spiegare quanto sia grande l’autorità d’un dotto di professione, allorché vuol dimostrare agli altri le cose di cui sono già persuasi. Ma quando veniva a brucerete Giove, e a voler dimostrare che l’errore di que’ medici non consisteva già nell’affermare che ci fosse un male terribile e generale; ma nell’assegnarne la cagione; allora (parlo de’ primi tempi, in cui non si voleva sentir discorrere di peste), allora, in vece d’orecchi, trovava lingue ribelli, intrattabili; allora, di predicare a distesa era finita; e la sua dottrina non poteva più metterla fuori, che a pezzi e bocconi [...] Ma quel che non mi può entrare, è di questi signori medici; confessare che ci troviamo sotto una congiunzione così maligna, e poi venirci a dire, con faccia tosta: non toccate qui, non toccate là, e sarete sicuri! Come se questo schivare il contatto materiale de’ corpi terreni, potesse impedir l’effetto virtuale de’ corpi celesti! E tanto affannarsi a bruciar de’ cenci! Povera gente! Brucerete Giove? brucerete Saturno?”. Tuttavia, non gli bastò l’aver studiato su tanti libri quelle nozioni che poi strutturò in una sorta di personale contrappunto, ovvero che annodò lungo sillogismi e conseguenze di logica formale; infatti: “*His fretus*, vale a dire su questi bei fondamenti, non prese nessuna precauzione contro la peste; gli s’attaccò; andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle. E quella sua famosa libreria? È forse ancora dispersa su per i muriccioli”. Al di là del triste e malinconico epilogo della storia personale di Don Ferrante, comunque era vero il fatto che la medicina sosteneva un certo influsso dei corpi celesti nella diffusione della peste, negate entrambe dal personaggio manzoniano, il quale troppo tardi sperimenta su di sé l’esistenza del morbo che lo condanna irreversibilmente... e se la prende solo allora con gli astri. La medicina del Seicento ammetteva, quindi, l’influenza causale del cielo: ad

dedicò molto anche alla storia del famoso processo milanese, svolto per i due arrotati (Piazza e Mora) tra giugno e agosto del 1630 (il cui triste epilogo venne confermato a memoria dei posteri almeno fino al 1778), con l'intento di mostrare, suffragato da ricerche personali e considerazioni di vari altri autori, come quell'atroce giudizio fosse stato "orrenda vittoria dell'errore contro la verità", "del furore potente contro l'innocenza disarmata" e quindi di come "quelle parole in conferma e in esaltazione dell'errore, quell'affermar così sicuro" venissero a qualificare una "indignazione alla rovescia" (Manzoni 1984: 8).

Su quel terribile processo, al quale seguirono orrende condanne, diverse fonti seicentesche riportano notizie (Settala 1630; Cesati 1630; Mugino 1630; Lampugnano 1634; Tadino 1648) più o meno approfondite e precise (poi ci fu l'oblio della vicenda fino alla prima metà dell'Ottocento quando le fu data luce soprattutto dal Manzoni, poi dal Cantù e dal Cusani); fra le opere immediatamente successive al 1630, il trattato di Giuseppe Ripamonti *De peste quae fuit anno 1630. Libri V* (Malatesta, Milano 1641) costituisce indubbiamente il documento più conosciuto, anche dal Manzoni, che più volte riporta brani o rinvia a parti di quell'opera. Famosa divenne anche la sua traduzione in lingua italiana curata da Francesco Cusani nel 1841 (Pirota, Milano): *La peste di Milano del 1630*, fonte anch'essa conosciuta dal Nostro. Nel trattato composto dal canonico Ripamonti (1577-1643), figura complessa soprattutto per il suo carattere irrequieto che gli costò cinque anni di carcere, sono riportati anche diversi episodi tratti dal manoscritto del Cardinale Federico Borromeo, *De pestilentia quae Mediolani, anno 1630, magnam stragem edidit* (da ultimo, Torino 1998). Quel manoscritto, conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (Codice Ambrosiano F 20 inf., di cui occupa i primi 56 fogli), viene espressamente indicato dal Manzoni nel Cap. XXXII dei *Promessi Sposi*: "Nella biblioteca ambrosiana si conserva un'operetta scritta di sua mano intorno

esempio, nel trattato di medicina scritto da Daniel Sennertus (*Opera omnia in quinque Tomos divisa*, edizione Lugduni del 1666, T. II, *De Febris* Lib. IV, Cap. II *De Pestilentiae Causis*: 796 e 797), dottore presso l'Accademia di Wittemberg, fra le cause della propagazione della peste è affrontato ancora l'influsso delle stelle, declinando gli argomenti intorno al tema "quomodo stella pestem excitent". L'analisi che segue si sviluppa nel convincimento "Et pestilentem constitutionem induci a coelo, non solum, dum intemperiam manifestarum qualitatem in aerem inducit, sed imprimis per peculiare et occultas influentias. [...] Verum praeter coelum aliae etiam plures causae dantur, a quibus aeri pestilentia communicatur, atque ipse inde pestilens redditur". Ma il Sennertus riconosceva anche l'efficacia venefica e contagiosa degli unguenti, finendo anch'egli per confermarne scientificamente il loro ruolo nelle storie di peste e nei fatti asseriti a fondamento dei giudizi legali sulle responsabilità degli 'untori': "Cognata sunt contagio unguenta et pulveres venenati sparsi. Historiae enim testantur, malitiam et perfidiam quorundam sceleratorum hominum eo usque progressam fuisse, ut per unguenta et pulveres sparsos pestem disseminarint". Il Cantù (1832: 133-181), negando ormai come superstizione il fondamento di una tale ottusa credenza, ripercorre le principali testimonianze storiche sull'asserito ruolo degli untori: "Quando la ragione sonnecchiava serva della superstizione e dell'autorità, o delirava ebbriata dal fanatismo rinacque e si saldò una tale credenza: Cardano, Martino Delrio, Wieiro trattatisti di diavolerie, assicurano che nel 1536 nel Marchesato di Saluzzo fu propagata la peste cogli untori: v'è un trattato de *peste manufacta* [...] Nella peste del 1576 si ragionò anche allora di Untori".

a quella peste”, riportandone poi un passo tratto direttamente dal Capitolo V dell'autografo: “Era opinion comune, – dice a un di presso, – che di questi unguenti se ne componesse in vari luoghi, e che molte erano l'arti di metterlo in opera: delle quali alcune ci paion vere, altre inventate”³.

Sia lo scritto del Card. Borromeo, sia l'edizione del Ripamonti che ne riporta molti narrati (soprattutto nel libro III. 9), costituirono le fonti più significative per il Manzoni: basti pensare al celebre episodio di Cecilia tratto direttamente da una testimonianza del Borromeo, che così tratteggia la scena veramente accaduta: “Una madre, a cui era morta sotto gli occhi la figlia di nove anni, non volle che fossero i monatti a prenderla e depose personalmente il cadavere sul carro; quindi, rivoltasi ai monatti, disse: «Questa sera passerete a prendere me», e dopo aver fatto ritorno nella sua camera e aver assistito dalla finestra alle esequie della figlia, in breve si spense”⁴.

2. Manoscritti autografi sulla *Storia della colonna infame*

Veniamo ora ai documenti sui quali è possibile ancora glossare a margine qualche constatazione, delimitando il campo dell'indagine su alcuni aspetti e caratteri che emergono dagli autografi manzoniani della *Storia*, a partire dall'*Introduzione*

Esistono cinque manoscritti autografi che contengono il testo dell'operetta sulla “Colonna infame” (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense),⁵: i primi due testimoni cartacei riguardano la prima stesura della “Appendice storica su la Colonna Infame” (Manz. B.X.3; Manz. B.X.4), il terzo reca l'ultima stesura autografa (Manz.B.X.5), il quarto ne è la versione stampata con correzioni autografe del Manzoni (Manz.B.XXX.14), l'ultimo consta di cinque fogli stralciati dalla prima stesura e dedicato al giudizio dei posteri (Manz. B.XXXIV.2).

³ Prosegue Manzoni: “Ecco le sue parole: Unguenta uero haec aiebant componi conficique multifariam, fraudisque uias fuisse complures; quarum sane fraudum, et artium aliis quidem assentimur, alias uero fictas fuisse comentitiasque arbitramur. *De pestilentia quae Mediolani anno 1630 magnam stragem edidit*”.

⁴ *La peste di Milano del 1630*, op. cit., Capitolo VIII – *Casi degni di pietà*, p. 97. Il fatto è riportato anche da Cantù (1832: 117), che nella sua *Storia lombarda* dedica il capitolo IX alla peste: richiamando le testimonianze del Card. Borromeo e confondendole pure con la narrazione manzoniana, riprende il caso delle madri che “pagavano i becchini perché non ponessero addosso le sozze lor mani ai cari bambini neppur dopo morti: ed una, perduta una fanciulletta sua di nove anni, volle collocarla ella stessa sul carro funereo, poi fattasi alla finestra a riguardare fin che potesse il carro, diceva ai becchini: oggi tornate a prendere me pure”.

⁵ Cfr. le relative schede di G. Raboni, A. M. Orlandi, M. V. Re, M. Centenari, D. Martinelli, in *Manzoni Online*: <https://www.alessandromanzoni.org/manoscritti>

L'autografo che reca il primo abbozzo dell'operetta (Manz. B.X.3)⁶ presenta sia fogli scritti in continuità con la stesura del *Fermo e Lucia* (del progettato capitolo V del tomo IV), sia fogli del tutto nuovi e immaginati come struttura di un lavoro sviato in un'altra prospettiva, quella cioè di una propria autonomia rispetto al romanzo. Circa la loro datazione, nel presupposto accertato (soprattutto grazie alla grafia e all'inchiostro usato) della sussistenza di due fasi (α = testo base; β = scrittura grafica più attenta e soprattutto presente sulla colonna di sinistra dei fogli interessati), per la prima fase l'inizio è inquadrabile nell'arco temporale tra il 23 marzo e il 17 settembre del 1823, mentre per la fase β di revisione si ipotizza il lavoro svolto fra il 1826 e il 1827 (Riccardi 2002: 315-318); oppure, per altra e più accreditata tesi, risalirebbe al periodo compreso tra ottobre e novembre del 1823, quindi in continuità con la scrittura dell'intera operetta interrotta nel periodo trascorso a Brusuglio, in cui soggiornò anche Claude Fauriel (Raboni 2015: 125).

Concentrando l'analisi all'*Introduzione* della *Storia* che inquadra la prospettiva del lavoro manzoniano, il testo emergente dopo la rivisitazione autunnale, e che anticipa la revisione del *Fermo e Lucia*, nella sua brevità presenta alcuni periodi poi cancellati dal Manzoni (secondo Riccardi nel 1832 o, per Raboni, a ridosso della fase β e quindi in contemporanea alla revisione del romanzo dall'inverno 1823) direttamente nella copia preparata per la Censura (a giudizio del Riccardi nel 1829) e mai consegnata a quegli uffici (Manz. B.X.4).

Nella prima stesura, al *recto* e al *verso* del primo foglio, compare il seguente testo:

Fra i molti giudizi legali che nel 1630 e al di là, furono portati in Milano, per persone accusate d'aver propagata la peste con unzioni, uno parve ai giudici così degno di memoria, che decretarono un pubblico documento a mostrargliele; e fu quella colonna nominata infame, che stette in piedi cento quarantott'anni. E in questo eglino l'apponevano: il giudizio fu veramente memorabile. Ma un monumento non è una storia: anzi talvolta è, non solo molto meno, ma qualche cosa di contrario alla storia. Se quei giudici non ci avessero dunque lasciato altro, ci avrebbero dati per verità ben pochi saggi per conoscere ciò di che volevano farci ricordare. Ma, senza volerlo, e probabilmente senza prepararvi, essi furono occasione che altri, probabilmente ancora [senza]⁷ averne l'intenzione, conservasse al pubblico i materiali bastanti per la storia di quel giudizio. In mezzo a quei tapini accusati si trovò, per le singolari circostanze che

⁶ Composto da 121 cc., in 59 bifogli con filigrana "M", a cominciare da c. 1r, fino a c.120v: Riccardi 2002 e Raboni 2015: 121-141.

⁷ La preposizione impropria è stata aggiunta da Manzoni nell'esemplare di copista della prima stesura (Manz. B.X.3).

racconteremo, un uomo di gran condizione⁸. Quest'uomo, potendo per la sua giustificazione ricorrere a mezzi dei quali gli altri non avevano per avventura nemmeno l'idea, e che non sarebbero stati in poter loro quand'anche i difensori gli avessero loro suggeriti, quest'uomo, dico, pubblicò con le sue difese, e in appoggio di quelle un grande estratto del processo che, come a reo costituito, gli fu comunicato. Su⁹ quel volume che non debb'essere mai stato comune, ed ora è singolarmente raro¹⁰, si è principalmente compilata la seguente storia. Il soggetto¹¹ di essa è il giudizio dei due condannati il nome dei quali fu iscritto nel monumento, e quello dell'uomo di condizione che fu assolto. Degli altri avviluppati in quello sciauratissimo affare si citerà ciò che serve ad integrare la storia principale, o anche quei tratti che per la singolarità e importanza loro possono parere sempre opportuni, e che uno non saprebbe risolversi ad ammettere e quando vi sia un appiglio per fargli conoscere.

Manzoni nella copia della prima redazione interviene con la cancellazione del primo periodo, sostituito con ben più lungo e dettagliato richiamo ai processi e agli untori; inoltre, nel verso del foglio, il richiamo al volume preparato dalla difesa del Padilla, come era d'uso all'epoca per coloro che se lo potevano permettere, è ampliato nella revisione, che specifica: "Per altrui cortesia, noi abbiamo potuto esaminare a bell'agio; e fare sfoglio di quel volume, che non debba essere mai stato molto comune, ed ora è singolarmente raro; e su quello è compilata la storia seguente".

Dunque, anni prima che Francesco Rossi, bibliotecario di Brera, gli scrivesse il 10 luglio 1840 comunicando l'esistenza di un esemplare delle *Difese del cav. Padilla*, il Manzoni aveva avuto già a disposizione il manoscritto (del Verri), servito proprio a quella difesa in giudizio.

3. Copie degli atti del processo agli untori: le due versioni passate dal Verri al Manzoni

Manzoni si dice persuaso «sempre più che sia assolutamente perduto» il verbale originale del processo agli untori del 1630 (Manzoni 1984: 7); più penetranti e recenti ricerche hanno confermato l'esito negativo (Farinelli, Paccagnini 1988: 151). Tuttavia, pur non esistendo delle copie conformi al verbale originale, sono presenti due versioni

⁸ >una persona qualificata, il quale potendo ricorrere a mezzi di giustificazione dei quali gli altri non avevano probabilmente per avventura nemmeno l'idea. Infatti,<

⁹ >Da<

¹⁰ >noi abbiamo<

¹¹ >principale<

manoscritte che rappresentano una sintesi e un estratto di quel processo, entrambe conservate nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano¹².

La prima (Manz. XII. A. 36), composta da 499 pagine, costituisce il *Summarium offensivi contra Don Ioannem Caietanum de Padilla* ed è strutturata cronologicamente: non pare essere stata usata dalla difesa del Padilla e, secondo Pietro Verri (che l'aveva avuta dal Grassini, come attestato da una missiva ad Alessandro Verri dell'aprile del 1777 e infine passata al Manzoni dal figlio di Pietro, Gabriele; Farinelli 1988: 153), i caratteri della scrittura non sembrano affatto seicenteschi. La seconda versione manoscritta (Manz. XIII. 105), composta da 516 pagine (più un indice), è molto simile al manoscritto sopra indicato: si tratta anche qui del *Summarium offensivi contra Don Ioannem Caietanum de Padilla* ed è un estratto, così come appare dal titolo impresso nel dorso della rilegatura, color marroncino. La stessa rilegatura compare per il manoscritto (Manz. XII. 65-66) strutturato in due volumi (I. estratto del processo, II. difese del Padilla) del processo contro gli untori, che corrisponde a sua volta al testo della copia a stampa del 1633 (A.B. XIII.32) dello stesso processo per la peste *manufacta* del 1630. È stato perciò giustamente ipotizzato (Farinelli, 1988: 155: "La faccenda va collegata a una commissione eseguita per una stessa persona"; Barbarisi 1985: 172) che sia il manoscritto Manz. XIII. 105, sia quello contenente la copia dell'edizione del 1633, siano state fatte eseguire da Pietro Verri, come attestato fra l'altro da sue postille presenti nei testi e che si tratti delle versioni poi finite nella biblioteca del Manzoni, sulle quali quest'ultimo lavorò.

Dalla copia a stampa del 1633, presente oltre che nella Braidense anche nella Biblioteca Trivulziana di Milano, deriva anche l'edizione che nel 1839 venne edita per i torchi di Gaspare Truffi, senza però la riproduzione delle *Defensiones* del Padilla e di Carlo Vedano; questa versione curata da Cesare Cantù presenta, dopo i testi giudiziari, dei brani tratti dai suoi *Ragionamenti* (pp. 9-24, 449-461). Lo stesso Cantù nel 1832 aveva già dedicato nella *Storia longobarda. Ragionamenti* l'intero capitolo X agli untori e, nel trattare anticipatamente rispetto a Manzoni qualche vicenda del processo del 1630, precisa che "Le parole da qui innanzi in corsivo sono le proprie del

¹² La descrizione completa e analitica dei vari documenti conservati nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (Manz. XII. A. 36; Manz. XIII. 105; A.B. XIII.32; Manz. XII, 65-66; Manz. XIII. 28), nella Biblioteca Trivulziana di Milano (Tri. C. 448) e nell'Archivio di Stato di Milano (ACQ. 3) è stata compiuta da G. Farinelli, *Atti del processo agli untori. Ricostruzione e trascrizione integrale, cronologia, note esplicative e filologiche*, in Farinelli, Paccagnini 1988: 150-156. Dal manoscritto Manz. XII. A. 36 e dalla copia a stampa del 1633 (A. B. XIII. 32), deriva la versione del processo curata da Farinelli (156-585). Una più recente ricostruzione critico-filologica dell'operetta si deve a Paccagnini (LXI-LXXXV); si vedano anche Riccardi 1990: 42-118 e Raboni 2017: 112-117.

processo degli untori, del quale una parte fu stampata allora per uso del processo del Padilla; molti brani vennero pubblicati dal Verri; ed intero lo si trova in questo archivio criminale”, (Cantù 1832: 149).

4. Una nuova edizione degli atti del processo nel 1839: irritazione o curiosità del Manzoni?

Spostiamo lo sguardo ancora un poco in avanti, sempre in relazione alle fonti: per il testo dell'*Introduzione* riscritto tra il 1841 e il 1842 (Manz. B.X.5, composto da 164 cc., ossia da 81 bifogli) e che, in generale, costituisce l'ultima redazione della *Storia della colonna infame*, a disposizione del Manzoni ci sono più documenti e nuovi avvenimenti finiscono per alimentare quello scritto. Infatti, nel frattempo, più precisamente nell'aprile del 1839, per i tipi di Perelli-Mariani e con il titolo *Processo originale degli untori nella peste del M.DC.XXX* (Milano), vengono pubblicate le risultanze processuali che la difesa di don Giovanni de Padilla, figlio del comandante del castello di Milano e capitano di cavalleria – questo il nome della 'persona qualificata' –, aveva riprodotto e fatta stampare per gli usi giudiziari; come s'è appena detto, Cesare Cantù arricchì dei passi con brani tratti dai suoi *Ragionamenti sulla storia longobarda*. Né la dedica degli stampatori autografata nella copia del libro inviata al Manzoni (“Al Chiarissimo / Alessandro Manzoni / in attestato di profonda venerazione / Gli Editori / Perelli e Mariani”), né le parole fatte stampare in *Premessa* dagli stessi tese a esaltare il fatto che il pubblico attendesse l'operetta promessa nel *Fermo e Lucia* dodici anni prima¹³, riuscirono a giustificare quella mossa azzardata che sembra fece adirare Manzoni

¹³ Nel *Fermo e Lucia* (concluso il 17 settembre 1923) aveva annunciato l'operetta al termine del Cap. IV del Tomo IV (il primo foglio del manoscritto Manz. B.X 3 sulla storia [f.° 53] indicava 'Capitolo V'): “I magistrati, i quali avrebbero dovuto reprimere e punire quell'iniquo furore, lo imitarono e lo sorpassarono con giudizj motivati e ponderati al pari di quei popolari che abbiám riferiti, con carneficine più lente, più studiate, più infernali. Passare questi giudizj sotto silenzio sarebbe omettere una parte troppo essenziale della storia di quel tempo disastroso; il raccontarli ci condurrebbe o ci trarrebbe troppo fuori al nostro sentiero. Gli abbiamo dunque riserbati ad un'appendice, che terrà dietro a questa storia, alla quale ritorniamo ora; e davvero”. Simile chiusa compare anche nel Cap. XXXII della 'quarantana' (“c'è parso che la storia potesse esser materia d'un nuovo lavoro. Ma non è cosa da uscirne con poche parole”). Il Cantù nella *Storia lombarda. Ragionamenti* (1832: 132) aveva già espresso l'enorme attesa dell'annunciata e non ancora uscita operetta manzoniana: “Disastri a disastri, angustie ad angustie crebbero in quel gran travaglio le superstizioni, e principalmente la credenza che alcuni avessero congiurato a propagar il male per mettere Milano affatto nel nulla. Di costoro toccò il Manzoni, e promise trattarne a pieno altrove. Però chi sa quanto ancora negherà al desiderio comune per la sua *Storia della Colonna Infame*”. Precisa poi: “E frattanto importando a molti il conoscerne alcun che, io raccolsi da parecchi libri alcune cose, che esibisco informi ai lettori; i quali oh come avranno a stupire ad imparare quando sotto la penna del nipote di Beccaria vedranno queste tradizioni diverse, morte, contraddittorie, staccate, avvivarsi e dirigersi al fine d'educare la popolar opinione alla ragione, alla giustizia!”. Cantù non seppe attendere e nel 1839 patrocinò l'edizione degli atti del processo agli untori; inoltre, nelle *Reminiscenze* (1882: 170) ribadirà che Manzoni “fece aspettare fino al 1844” e che, dopo il Verri, “io avevo raccontato il processo, e ripublicatone i documenti”.

(Arieti 1970: I 937, 938; in nota alla lettera n. 292, scritta dal Manzoni il 13 maggio 1828 a Cesare Cantù, che trovavasi a Como), tanto da voler egli interrompere la frequentazione con il Cantù. Lo riferiscono il figlio Enrico (D'Ovidio 1928: 297) e Stefano Stampa (S.[tampa] 1889: I, 66).

Nella terza redazione dell'*Introduzione* (che non fu quella sulla quale s'era già espresso il Censore Mauro Colonnetti il 16 luglio 1840 (Parenti 1973: 168-171), ma una successiva copia) Manzoni declina (più nel particolare rispetto a diciassette anni prima) le fonti e i materiali di cui s'è servito per compilare la breve storia: nella versione dell'operetta compiuta finalmente nell'autunno del '42 (a novembre vien pubblicato l'ultimo fascicolo per i tipi di Guglielmini e Redaelli; Manzoni 1984: LIX-LXIII)¹⁴ riferisce

¹⁴ La *Storia* ebbe anche una propria 'storia' editoriale parallela: il 19 gennaio 1841 Manzoni è costretto a scendere di nuovo in campo per difendersi da un'ennesima contraffazione del romanzo. Era stato annunciato in Napoli "con pubblico manifesto" il progetto per la stampa dei *Promessi Sposi* secondo l'ultimo intendimento dell'autore e nella versione che intanto a Milano stava uscendo, dall'anno precedente, in fascicoli quindicinali illustrati, giusto per rendere l'attività di contraffazione più difficoltosa. Il tipografo napoletano, ideatore della ristampa non autorizzata dall'autore, era Gaetano Nobile. Anche gli autori dei disegni, citati nell'annuncio editoriale uscito nel Regno delle Due Sicilie, avrebbero voluto «farne protesta da inserirsi nei giornali», ma avevano soprasseduto sapendo che lo stesso Manzoni stava concretamente per agire. Infatti, quest'ultimo decise di procedere su più fronti (Bianchi 1983: 324): rappresentando il caso a Giacomo Beccaria, il cugino che rivestiva carica di Consigliere del Governo a Napoli; presentando ricorso al Ministro dell'Interno del Regno delle Due Sicilie, il futuro marchese Nicola Santangelo (1785-1851); scrivendo direttamente al marchese Francesco Saverio Del Carretto (1777-1861), Ministro di Polizia presso i Borboni e che rimase a capo della gendarmeria per circa diciassette anni. Al Ministro di Polizia in Napoli invia una lunga missiva il 19 gennaio del '41, articolando le ragioni dei pregiudizi particolari che quell'annunciata contraffazione avrebbe determinato: nei tredici anni intercorsi dalla prima pubblicazione del romanzo, le stampe non autorizzate si erano succedute senza interruzioni (su quelle napoletane si veda Bianchi 1983: 321 e 322), costringendo l'autore a non pubblicare, come avrebbe voluto, la seconda edizione rivista e corretta, comprensiva di "un altro inedito" (la *Storia*, appunto); dopo aver organizzato l'uscita del nuovo lavoro diviso in fascicoli illustrati, Manzoni aveva incontrato la spesa di ottantamila lire milanesi (circa cinquemila cinquecento zecchini) per i soli disegni e intagli: le spese ingenti, già sostenute nel primo anno di lavoro (1840-41) avrebbero avuto senso solo a fronte di "un copiosissimo smercio", il quale sarebbe stato assicurato solo se l'edizione del Manzoni fosse rimasta l'unica. Infatti, al solo annuncio della progettata ristampa nel napoletano, Luigi Conty, incaricato per lo smercio nel Regno delle Due Sicilie dell'edizione milanese del Manzoni, aveva ridotto l'ordine delle copie dalle duemila iniziali a cento. Concludeva il Manzoni: "Senza assoggettarmi a un così grave sacrificio, potrei, è vero, sospendere l'edizione, esponendo le mie ragioni al pubblico, e dichiarandomi pronto a riprender la mia impresa, quando altri si ritiri dalla sua [...]. Essa non vorrà permettere questo, non esito a dire, scandalo, che un lavoro letterario, già defraudato del più giusto guadagno, torni anche in danno; che una legittima impresa sia rovinata coi suoi mezzi medesimi; che una speculazione arbitraria punisca la fatica", (*Lettere*, a cura di Arieti, op. cit., lettera n. 592, vol. II, pp. 168-171 e note nelle pp. 765-766). Il marchese Del Carretto risponde al Manzoni assicurandogli di essere opportunamente intervenuto presso il libraio Nobile, pur in assenza di previsioni normative a protezione della proprietà letteraria ad autori fuori del Regno delle Due Sicilie ("onde nulla per diritto finora era da farsi circa la sua impresa"), (Parenti 1958: 58 e 59); esprime poi il proprio compiacimento per la prossima uscita della *Storia della Colonna Infame*, "già da quale tempo desiderata, e che verrà in luce nella nuova edizione". Il 15 aprile 1841 Manzoni ringrazia il marchese sia per l'intervento ispirato a equità nell'affare dell'annunciata stampa del Nobile, sia per l'interesse mostrato alla *Storia* e precisa che "Esso non è altro, che una semplice e breve storia d'un processo formato qui, nell'anno 1630, contro supposti propagatori della peste. Qualche giornale, seguendo non so qual falso rumore, ne ha parlato come di lavoro di lungo studio, e di qualche importanza; ma in fatto è pochissima cosa per ogni verso, e certamente il pubblico, alla lettura, anzi alla semplice vista di esso farà scontar questo vanto anticipato all'autore, che non ci ha colpa", (Arieti 1970: 190-191 e note 775. La minuta della lettera è conservata nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, Manz.B.I.103/a, cc. 2rv; è consultabile in *Manzoni Online*, www.alessandromanzoni.org/manoscritti/570). L'edizione milanese della *Storia* presso Guglielmini-Radaelli termina a novembre del 1842: a Napoli nel 1843, quindi a breve distanza dall'uscita dell'ultimo fascicolo milanese, Gaetano Nobile dà comunque alle stampe l'edizione della *Storia della Colonna Infame* (Berengo 1980: 311; Bianchi 1983: 325), uscita presso i suoi torchi di *Via Concezione a Toledo n. 2*. Si tratta di un libretto in 16.mo cartonato muto, pp. 172-(2) con un ritratto di Manzoni in antiporta e una vignetta xilografica al frontespizio. In nota all'*Introduzione* della *Storia*, lì dove Manzoni fa rinvio a "una parte dello scritto antecedente", il Nobile precisa: "I promessi sposi, a cui, nell'edizione milanese, la presente storia fa seguito" e nell'ultimo foglio del libro pubblica il

che “le ricerche fatte da noi per iscoprire il processo originale, benchè agevolate, anzi aiutata dalla più gentile e attiva compiacenza (vien da pensare a Pietro Verri e a Francesco Rossi), non hanno giovato che a persuaderci sempre più che sia assolutamente perduto. D’una buona parte però è rimasta la copia» e aggiunge le indicazioni già in parte espresse nelle precedenti versioni relativamente alla difesa del Padilla; sottolinea che “Di quest’estratto, c’è di più un’altra copia manoscritta”: si riferisce alla copia appartenuta a Pietro Verri e che il figlio di questi, Gabriele, mise a disposizione del Manzoni. Da due missive spedite il 15 e il 22 maggio 1776 al fratello Alessandro Verri si sa che il conte Pietro aveva a disposizione le carte amanuensi dell’avvocato di Padilla, resesi utili per le sue *Osservazioni sulla tortura* (edite solo nel 1804 da Pietro Custodi. Su questi aspetti, Cordero 1985: 137 e ss.).

Ora, è da notare come in prima stesura di questa terza copia dell’*Introduzione*, Manzoni, nonostante la propria irritazione per la mossa degli editori e del Cantù – solo per quest’ultimi, in effetti, fu utilmente anticipatoria –, vergò comunque una doppia citazione dell’edizione del 1839: aveva scritto dapprima >ristampate in Milano, nel 1839<; poi, operata la cancellazione, nella rilettura tornava a citare nel margine sinistro del foglio quella stessa edizione. Così, infatti, si legge nel manoscritto (c. 10 v): “Da quest’estratto, altre volte rarissimo, (e che fu poi ristampato in Milano, nel 1839) abbiám ricavato il più. Qualche nuova e importante circostanza però abbiám ricavata da un altro estratto manoscritto, e in alcuni luoghi più scarso, ma in altri più copioso”, cioè dalla versione posseduta dal Verri (*Summarium offensivi contra Don Johannem Cajetanum de Padilla*). La versione dell’*Introduzione* data poi alle stampe toglie definitivamente il riferimento all’edizione Perelli-Mariani, forse a dimostrazione della disapprovazione ancora avvertita dal Manzoni per quella sprovvista anticipazione. Tuttavia, a parte la scelta finale compiuta dall’autore, il fatto che per due volte egli abbia ipotizzato di citarla, e l’ulteriore testimonianza offerta dalle note manoscritte di

seguito “Avviso – La presente edizione è fatta su quella recentissimamente pubblicata per la prima volta in Milano, e si dichiara dall’editore di averne eseguita la ristampa nella stessa integrità di quella fatta dall’Autore. Gaetano Nobile”. Sta di fatto, quindi, che l’intervento del marchese Del Carretto avrebbe solo ritardato e ridimensionato il progetto del Nobile, il quale, atteso il completamento dell’edizione di Milano e forte, comunque, dell’assenza di divieti normativi specifici nel Regno delle Due Sicilie, si sarebbe poi accontentato di ristampare la *Storia della Colonna* che in molti attendevano, anche a Napoli come testimonia la risposta inviata dello stesso Ministro della Polizia al Manzoni. Più che un’ottemperanza al mero divieto prescritto *di fatto* dal Ministro, per l’editore napoletano si è trattato probabilmente di una sorta di transazione: pubblicare non l’intero romanzo, bensì l’operetta, per la quale invero sussisteva una certa aspettativa che avrebbe fatto presagire affari editoriali al Nobile, forse maggiori rispetto alla ristampa del romanzo. Magari, il Marchese Del Carretto avrà letto la desiderata *Storia* proprio dalla ristampa del 1843; fors’anche la lode all’operetta da lui espressa nella missiva al Manzoni dell’inverno del 1841 potrebbe considerarsi come una sorta di preavviso circa l’esito dell’intervento ch’era stato richiesto presso l’editore di Napoli dall’autore dei *Promessi Sposi* il 19 gennaio precedente.

suo pugno nella copia del libro fattagli recapitare dagli editori Perrelli-Mariani, possono far dedurre effettivamente una certa considerazione positiva, più che uno sdegno, che il Manzoni ebbe nei confronti di quella pubblicazione. Si può al massimo supporre un'irritazione del momento, che forse rimase personalmente con il Cantù per diverse parallele ragioni¹⁵, ma non altro: l'utilità di avere un'ulteriore testimonianza documentale è stata subito inquadrata da Manzoni, che aveva appena ripreso il vecchio progetto dell'operetta, per redigerla nei mesi successivi con più sequenza ritmica e non tutta d'un fiato.

Quindi, la stampa del 1839 non passò comunque inosservata dal Manzoni: non solo, infatti, egli ne citò in prima battuta l'esistenza nella riscrittura dell'*Introduzione* dell'atroce giudizio, ma soprattutto applicò anche ad alcune di quelle pagine edite il confronto testuale dal quale poi formulò la deduzione finale nel testo che egli diede alle stampe:

di quest'estratto [cioè delle difese del Padilla], c'è di più un'altra copia manoscritta, in alcuni luoghi più scarsa, in altri più abbondante [il *Summarium offensiv*] [...] ci si trovano per esteso molte cose delle quali nell'estratto stampato non c'è che un sunto [...]. Pare evidente che sia una copia letterale dell'estratto autentico che fu comunicato al difensore; e che questo, nel farlo stampare, abbia ommesso varie cose, come meno importanti, e altre si sia contentato d'accennarle.

Anche le pagine stampate nel 1839 contribuirono, come ulteriore testimone documentale, a formare la versione finale dell'*Introduzione* alla *Storia della colonna infame*. Infatti, l'esemplare del libro, conservato nella Braidense (Manz. 13.0028), presenta le seguenti postille autografe di Manzoni che pongono già in risalto le diversità tra le fonti a sua disposizione. Occorre seguirle¹⁶.

- a) Pagina 29, con riferimento al testo latino (primi 11 righe)¹⁷ che apre alla seduta di sabato 22 giugno 1630, nel margine destro è annotato: “questo pa<ss> / come al<tri> / che segner<emo> / ugualme<nte> / andando <avan>/ti, con l<a

¹⁵ Stefano Stampa riferisce che alla madre del Manzoni non piacesse i frequenti “latrocini d'idee” che il Cantù avrebbe ricavato dai frequenti colloqui, soprattutto dopo il 1832 (S.[tampa] 1889: I, 123); dopo l'edizione del 1839 degli atti del processo “Il Manzoni, allora, fece capire al Cantù che rinunciava alla sua interessata amicizia”, (Arieti 1970: I, 937, 938).

¹⁶ Purtroppo, la postuma nuova rilegatura del libro ha comportato danni, tagliando cioè alcuni tratti autografi delle postille manzoniane tracciate al *recto* delle pagine. Si veda anche la scheda di D. Martinelli, in *Manzoni on line*.

¹⁷ Nella versione italiana che compare nella nota (1) dell'edizione, il testo è il seguente: “Avendo l'eccellentissimo senato inteso qualmente ieri nella via detta la *Vedra de' Cittadini*, fu disseminato l'unguento pestifero, comandò all'egregio capitano di giustizia, che subito s'informasse, principalmente al sacristano della chiesa di S. Alessandro informato. Il quale incontante si recò ad esso sacristano, e da lui udito che ciò era vero, e che principalmente veniva imputato un genero della Paola comare, commissario della sanità, si recò parimenti alla contrada della Vedra, e vide quanto sotto”.

/ab>breviazione> / Dif., n<on> / è estrat<to> / testualm>ente> / dal proc<esso>
/ ma è u<na> / relazio<ne> / compend<iaria> / del difens<ore> / del Padi<lla>”¹⁸.
Nel margine destro, all'altezza del brano in latino, a riprova compare
l'abbreviazione: “Dif.”.

- b) Pagina 30: al «dicit» Manzoni traccia il segno “X”, precisando: “Con questo /
segno in- / diche-/remo i passi / che man-/cano nell' / Estratto / Mss Verri”. È
posto in evidenza con linea verticale a margine l'intero brano del “dicit” (che
segue anche alla pagina 31, primi 8 righi) e che quindi manca nel manoscritto
del Verri. Userà parte di questa testimonianza nel Capitolo I della *Storia*;
dunque, non fu così inutile al Manzoni l'edizione del 1839 degli atti a difesa
processuale.

La terribile, “micidiale” (Cordero 1985: 17) testimonianza *de auditu* contro
Piazza è di Ortensia Castiglioni, moglie di Alessandro Tradati: “hieri mattina
circa le due hore di giorno trovassimo li muri all'andito della nostra porta
imbrattati di una certa cosa gialla, et in grande quantità, si che li dassimo il fuoco
con della paglia, ma Nicolò mio figliuolo disse che non bastava, perché
bisognava anche piccar il muro, et sendo in quel mentre concorso ivi gran
quantità de donne, fù detto, che era stato visto a ongere il Commissario genero
della Comadre Paola [*per l'appunto è Guglielmo Piazza*], et anche hieri una
figliuola del Sargente Bono disse, che era stato da lei uno cognato di detto
Commissario à comandarli, che tacesse: chi sij poi detto Commissario, io non
lo conosco, nè so perché ongesse, so bene, che frà le altre, che dissero, che
era stato detto Commissario, che haveva onto, fù l'appellata la Rosa, che stà
sopra quel portico, che traversa la Vedra, et dissero, che questo seguì circa le
ott'hore”. Manzoni si servirà di questa testimonianza – e ne riporterà un brano,
“i muri dell'andito imbrattati di una certa cosa gialla, et in grande quantità” –
nell'*incipit* dei fatti (Capitolo I), ma non citerà la Castiglioni: “Fu esaminata una
donna di quella casa de' Tradati” (Manzoni 1984: 15); preciserà che la *comar*
Paola “doveva essere una levatrice molto nota in que' contorni” (Manzoni 1984:
13).

- c) A pagina 32 è vergata un'altra “X”: il testo mancante nel manoscritto Verri e così
individuato dal Manzoni è riferito ad altre risposte che diede Caterina Rosa,

¹⁸ “questo passo / come altri / che segneremo / ugualmente / andando avanti, con la abbreviazione Dif., non è
estratto testualmente dal processo ma è una relazione compendiarica del difensore del Padilla”.

teste *de visu* contro il Piazza, la quale chiama così in causa un'altra testimone: "fù visto ancora detto Commissario da Ottavia moglie del Sargente Bono [*Gerolamo Bono*], la quale dice di conoscere quel tale, che fù salutato da detto Commissario [...]". Manzoni inquadrerà immediatamente il ruolo di Ottavia Bono nella vicenda: dopo aver riferito dell'esame della Rosa, preciserà all'inizio della narrazione: "C'era alla finestra d'una casa della strada medesima un'altra spettatrice, chiamata Ottavia Bono; la quale, non si saprebbe dire se concepisse lo stesso pazzo sospetto alla prima e da sé, o solamente quando l'altra ebbe messo il campo a rumore. Interrogata anch'essa, depone d'averlo veduto fin dal momento ch'entrò nella strada; ma non fa menzione di muri toccati nel camminare" (Manzoni 1984: 11). Strana precisazione del Manzoni, perché la Bono – come appresso riportato da lui stesso – riferisce che quell'uomo "vestito di nero [...] levata la mano dalla carta la fregò sopra la muraglia di detto giardino [*stessa indicazione data dalla Rosa che vide «imbrattare le muraglie di un certo onto»*] in un luogo dove era un poco di bianco"¹⁹. Eppure, la copia manzoniana dell'edizione del 1839, poco dopo (a pagina 33), presenta sottolineata la frase "Chi si sij poi detto tale io non lo so, non lo conoscerei, perché in volto non l'ho visto" e cassata poi, per ripensamento, un'altra annotazione del Manzoni: >Var< / >Varietà di redazione<.

Inoltre, sempre nella stessa pagina, della testimonianza della Bono è posto in risalto con la "X" il seguente periodo: "doppo, che costui fù contrappasso, una donna chiamata la Rosa, che stà sopra detto portico vedendo un malossaro da legne, che stà nella casa del Rastello li dimandò chi fosse detto tale, et lui li rispose, per quanto lei mi disse, che era un Commissario".

- d) A pagina 41, con riferimento al testo latino del giorno 25 (giugno, di martedì), annota "X Mss": il brano (in latino) precisa: "L'eccellentissimo senato, uditi il magnifico presidente della sanità, l'egregio capitano di Giustizia, intorno alle premesse, giudicò che il detto Piazza, udito anche l'egregio fiscale Torniello, dovesse essere di nuovo sottoposto alla tortura, adoperata la legatura del

¹⁹ *Processo originale degli untori*, (1839: 32,33). Considera Manzoni, azzerando così la lettura distorta che fu fatta dai giudici e che portò allo straziante supplizio anche del Piazza, che "Fu probabilmente per pulirsi le dita macchiate d'inchiostro, giacchè pare che scrivesse davvero", (Manzoni 1984: 11,12).

canape [...]”²⁰. Manzoni nella *Storia* riferirà della scelta senatoriale, ma la indicherà come avvenuta il 23 giugno: “riferito l’esame in senato, il giorno 23, dal presidente della Sanità, che n’era membro, e dal capitano di giustizia, che ci sedeva quando fosse chiamato, quel tribunale supremo decretò [...]” e a proposito della “legatura del canapo» precisa: «atrocissima aggiunta, per la quale, oltre le braccia, si slogavano anche le mani” (Manzoni 1984: 35, 36). Per inciso, della *Storia* l’intero Cap. II e la prima parte del III riportano espressamente brani e fonti (e le considerazioni) di cui il Manzoni si servì nella ricostruzione anche degli aspetti più prettamente legali e processuali: si sa che tra l’autunno ‘41 e l’estate del ‘42 chiede in prestito al Rossi di Brera (che gli aveva riferito dell’esistenza delle *Difese del Padilla*) testi di giuristi le cui analisi avrebbero potuto fondare il sostrato interpretativo sul quale operarono quei giudici milanesi nel 1630: lesse Bossi, Farinacci e Claro, Dal Pozzo, Casoni e Baldo (Manzoni 1984: LX e ivi la nota 45). Dunque, la datazione della stesura dei Capitoli II e parte del III è da inquadrare tra la fine del ‘41 e la prima metà dell’anno successivo. Cordero riprende questi argomenti tecnici del Manzoni e li confuta dettagliatamente (Cordero 1987: 12-22; Cordero 1985: 33-43) assieme al motivo di fondo che spinse Manzoni a scrivere l’operetta (l’esito del giudizio era evitabile da parte dei giudici e fu risultato di “passioni pervertitrici della volontà” e della “ingiustizia personale e volontaria”²¹ di questi): “Rispetto alla media giudiziaria milanese, il caso risulta condotto bene” e poi, “Padilla e i coimputati finiscono assolti a tre anni dal fatto”²². D’altra parte, “non è cosa

²⁰ Così la traduzione in *Processo originale degli untori*, (1839: 41, nota 1). Nella ricostruzione di Farinelli (1988: 193, 194), pur con un testo più ampio circa la relazione al senato in quanto il brano è stato ricostruito con riferimento anche a manoscritto Verri (e questo spiegherebbe la “X” apposta dalla mano del Manzoni in testa al brano), è confermata comunque la data del 25 giugno (“25 eiusdem”).

²¹ «Cosa facevano, trovandosi a un tal punto, de’ giudici ai quali la passione non avesse pervertita, offuscata, istupidita la coscienza?», (Manzoni 1984: 66).

²² Cordero 1987: 23-25. Franco Cordero sostiene che a quella ‘arringa’ Manzoni è stato portato dal suo cattolicesimo militante (1987: 25); forse quella visione del mondo l’ha anche portato a leggere fatti in modo non proprio rigorosamente ancorato alle mosse procedurali, dalle quali invece s’evince come “Gli inquirenti hanno lavorato più scrupolosamente del solito. Altra questione se l’esito sia o no giusto: chi vuole una risposta equanime studi le singole mosse, al lume delle regole applicabili illo tempore; e ‘regola’ significa tanto la formula verbale contenuta nel Corpus iuris o in uno statuto o ripetuta dai dottori”, (Cordero 1985: 195). Eppure, per Manzoni l’infelice Piazza – ad esempio – “interrogato prima, e contraddetto con cavilli, che si direbbero puerili, se a nulla d’un tal fatto potesse convenire un tal vocabolo, e sempre su circostanze indifferenti al supposto delitto, e senza mai accennarlo nemmeno, fu messo a quella più crudele tortura che in senato aveva prescritta»; poco prima aveva affermato che “il decreto del senato non fa neppur menzione d’indizi relativi al delitto, non applica neppur la legge a torto; fa come se non ci fosse”, (Manzoni 1984: 36,37). Si potrebbe, perciò, sostenere che forse quando nel 1839 vennero pubblicati gli atti del processo nella versione della difesa del Padilla e vennero scoperte le carte, il vero motivo della irritazione del Manzoni fu che così facendo era alla portata di tutti la sequenza ritmica del processo, formalmente corretto, e questo nonostante “tale divulgazione poteva solo giovare al futuro opus e i due glielo scrivono, in toni devoti (...); ma lui li considera guastafeste, né perdona a Cantù”, (Cordero 1987: 12). Si dedica così alla ricerca più strettamente legale per rintracciare i sintomi che confermassero l’assunto morale dell’intera sua operetta, cioè

ragionevole l'opporre la compassione alla giustizia, la quale deve punire anche quando è costretta a compiangere, e non sarebbe giustizia, se volesse condonar le pene de' colpevoli al dolore degl'innocenti. Ma contro la violenza e la frode, la compassione è una ragione anch'essa" e le atroci torture aveva ridotto gli imputati "a improvvisar nuove favole" (Manzoni 1984: 48, 65) appese alle procedure che fungevano da atti presupposti per quei flussi verbali di persone doloranti, incapaci di vedere altro scampo se non assecondando la legge dei forti.

- e) Qualche traccia contrassegna il ritmo sintattico delle proposizioni coordinate presenti nel brano della chiamata in correità del Mora da parte del Piazza: a pagina 46, Manzoni divide ben 4 coordinate introdotte da "et" e scandite dal narrante senza soste e poi le riporta nella *Storia*, al Capitolo III²³. Quella separazione effettuata col suo pennino quasi vuol dimostrare come fossero quelle "Parole dette in conseguenza d'un concerto già preso" (Manzoni 1984: 45).
- f) A pagina 100, compare al margine sinistro una nota di rinvio alla pagina 115; simmetricamente alla pagina 115, nel margine destro, v'è richiamo alla pagina 100, con la sottolineatura dell'avverbio "supra". Nella prima delle due pagine in esame è riportato in sintesi quanto avvenne l'8 luglio del 1630: "Sentiti il Dottor Michel della Torre²⁴, ed il Dottor Collegiato Gaspare Alfieri Auditore della Sanità²⁵, [...] per degni rispetti si ordina, che detto Auditore Alfieri senza Notaro ricevi la deposizione di detto Commissario Piazza, scrivendola di sua propria mano, et facendola sottoscrivere dall'istesso Piazza, ò segnare con un segno, in caso, che non sappi scrivere". Nella pagina 115 con quei richiami è posta in evidenza dal Manzoni l'esecuzione dell'ordine avvenuta nello stesso giorno:

l'ingiustizia voluta da quei giudicanti. Invero, la tesi che qui s'intende dimostrare è che il Manzoni trovò in quella prematura pubblicazione di Perelli e Mariani (che comunque anticipò la mossa annunciata nel *Fermo e Lucia* e diminuì l'effetto sorpresa cresciuto nel tempo) un'ulteriore fonte sulla quale operare e dalla quale trarre spunti d'analisi, anche nell'ambito squisitamente giuridico.

²³ Manzoni 1984: 45: alla domanda "con qual occasione detto Barbiero li diede detto onto" (così negli atti editi nel 1839: 46 e ripresa da Manzoni con la variante "Barbiero gli ha dato"), Piazza narra del presunto invito del barbiero a prender l'unguento e a spalmarlo sulle muraglie li dieto: "Si si verrò poi à tuorlo, et così da li à doi, o trè di lo diede nel passando [*sin qui anche Manzoni 1984: 45*], </> et quando disse di darmelo ero per contro alla sua bottega, et lui era con trè, o quattro persone [...], </> et quando disse, che haveva tal onto da darmi fù di sei, ò otto giorni prima della mia detentione, </> et era passata l'Ave Maria della sera, che poteva essere mez'hora, ò l'hora di notte, </> et due giorni prima, ch'io ontassi là nella contrada della Vedra (...), ricevei l'onto da detto Barbiero, quale me lo diede mentre passai dalla sua bottega la mattina avanti il disnare, in uno vasetto di vetro rotondo", (così in *Processo originale degli untori*, 1839: 46).

²⁴ Coadiuvava gli inquirenti.

²⁵ Coadiutore di Marcantonio Monti, senatore e presidente del tribunale della sanità.

“Pro executione ordinis, de quo supra fuit Gulielmus Platea introductus, et per D. Auditorem Gasparem Alfierum dictum fuit [...]” e cioè se quanto riferito a Michele della Torre fosse vero²⁶.

Nel nuovo interrogatorio il Piazza dirà all'auditore Alfieri: “Pregato da messer Gio. Iacomo Mora barbiero a dargli della putredine, che esce dalla bocca delli infetti cadaveri, l'interpellai, che cosa ne voleva fare” (Farinelli 1998: 252); il Manzoni nella *Storia*, considerando che i giudici “erano riusciti a far confermare al Mora le congetture del birro, come al Piazza l'immaginazione della donnicciola”, precisa che in un esame posteriore, interrogato il Piazza rispose che aveva imparato come per la composizione dell'unguento “si adoperava di quella materia che esce dalla bocca de' morti” (Manzoni 1984: 63, 64).

La fiumana di parole che sovrabbondò il quel processo era provocata dalla sete inquisitoria di veder confermate le proprie congetture; nello specifico, nota sempre il Manzoni, “non pare però punto probabile che il Piazza abbia chiesto lui l'impunità. L'infelice è [...] non andava avanti se non in quanto era strascinato” e per fargli compiere il passo di calunniar gli altri l'auditore gli abbia offerto, ingannandolo, la libertà (Manzoni 1984: 43; “L'impunità e la tortura avevano prodotto due storie”, Cap. V, 71).

- g) A pagina 146, compare nel margine sinistro il disegno di una mano con l'indice rivolto all'*incipit* del testo, messo così in risalto: si tratta della condanna di Piazza e di Mora firmata da Ottaviano Perlasca (“Relatio in Senatu per Magnificum Senatorem Montium Praesidem Offitij Sanitatis” etc.). Alla pagina 155 il Manzoni annota: “25 lug<lio> / arresto / Padilla”. Infatti, in quella data fu condotto al castello di Pomato. Nella prima redazione della *Storia* aveva correttamente indicato che il Padilla “fu detenuto il giorno 25 luglio di quell'anno 1630, sette giorni prima che fosse eseguita la sentenza contra di quelli” (Manzoni 1984: 134); invece, nella versione finale dell'operetta il Manzoni riporterà la data dell'arresto al 23 luglio, declinando una struttura diversa degli eventi: “Il 23 dello stesso mese, fu arrestato il Padilla; cioè, come è attestato nelle sue difese, gli fu detto dal commissario generale della cavalleria, che, per

²⁶ Fra l'ordine d'interrogare di nuovo il Piazza e la sua esecuzione, compare nei verbali dell'8 luglio la testimonianza del notaio Gallarati intorno a quanto gli fu riferito da Giacinto Maganza, detto Romano, figlio d'un frate e conosciuto molto bene a Porta Ticinese. Aveva svelato un traffico di unguenti micidiali e come avesse usato il veleno datogli da Piazza e da Mora. Venne arrotato il 5 agosto 1630, (Cordero, 1985: 47-50, 82).

ordine dello Spinola, dovesse andare a costituirsi prigioniero nel castello di Pomate; come fece” (Manzoni 1984: 77,78; compare la data del 23 luglio - senza alcuna correzione né cancellazione - già nella terza e ultima versione autografa della *Storia* [Manz. B.X.5], a p. 123, *verso*). In ogni modo, il Padilla – trascinato nella vicenda giudiziaria dal Piazza perché essendo figlio del comandante del castello “e l’aver quindi un protettor naturale», «avrebbe potuto disturbare il processo” (Manzoni 1984: 74) – fu trasferito al castello di Pizzighettone e venne condotto nelle carceri di Milano il 10 gennaio 1631 (Manzoni 1984: 85); esaminato il 22 maggio seguente, “fu assolto, non si quando per l’appunto, ma sicuramente più d’un anno dopo, poiché le ultime sue difese furono presentate nel maggio del 1632”. E qui Manzoni pone l’interrogativo, mosso dall’assunto che l’assolverlo non fu una grazia: “ma i giudici, s’avvidero che, con questo, dichiaravano essi medesimi ingiuste tutte le loro condanne? giacché non crederei che ce ne siano state altre, dopo quell’assoluzione” (Manzoni 1984: 88).

Con riferimento a questi passaggi relativi alla detenzione del Padilla – tutti ripresi nel Capitolo VI della *Storia* – c’è da osservare come nell’edizione Perelli-Mariani il Manzoni abbia posto annotazioni nei giorni suddetti riportati dai verbali: a pagina 410, al 10 gennaio 1631, “Padilla fuit e loco Piceleonis traductus ad carceres” scrive: “<1>° costituito / <de>I Padilla”; a pagina 417, “die ultimo mensis ianuarij 1631” glossa a margine: “2° Costitu<to> / del Padi<lla>”; a pagina 426, con riferimento al 22 maggio e all’interrogatorio di Don Giovanni, riporta in alto nella pagina:

“<3> ° Costituito del Padilla”.

- h) A pagina 157 Manzoni al margine destro postilla: “(1) / 2 d’agos<to> / esecuzion<e> / della sen<tenza>”: infatti, nella pagina è annotato: “Die 2. Augusti 1630. Sententia Senatus contra Moram, et Plateam, et fuit executata”. Nella prima versione della *Storia*, quell’esecuzione viene definita dall’autore come “abbominevole macello” (Manzoni 1984: 131).
- i) L’attenta lettura del Manzoni e l’indubbia sua padronanza nella conoscenza degli eventi gli permettono d’accorgersi d’un errore presente nella pagina 204 dell’edizione del 1839: corregge l’indicato mese di *ottobre* con quello di *settembre*. Si tratta della concessione del Senato a un altro imputato nel

frattempo coinvolto da Piazza e da Mora nella triste vicenda, Stefano Baruello²⁷, per scegliere entro sei ore l'impunità dietro delazione ovvero la condanna. In effetti, questo fatto avvenne l'11 settembre del 1630, giorno in cui il senatore Ottaviano Picinardi (successore nel giudizio sugli untori di Marcantonio Monti) e il giureconsulto collegiato Gaspare Alfieri, uditore dell'ufficio della sanità a Milano, letto il testo in volgare della sentenza emessa dal senato, concessero la suddetta facoltà a patto che confessasse. Baruello tre ore dopo decise di dire la sua verità per godere l'impunità promessa.

- j) Abbastanza numerose sono le altre sottolineature del Manzoni che rappresentano il solo studio condotto sulla fonte; compaiono nelle pagine: 207, "Io la quinta Domenica di Quadragesima"; 208, "che fu il Lunedì"; 228, "V.S. mi perdoni, perché quello che hò detto di vendicar l'ingiuria di Don Gonzalo, non mi fù detto altrimenti"; 230, "adesso dirò più di quello che hò detto poiche [sic] lo posso dire"; 233 e 284; 450, 452 e 454. La marcatura a pagina 234 assume un significato diverso, fors'anche per la presenza di due coppie di linee parallele e oblique che sono state vergate nel margine sinistro della pagina; sono sottolineati i sintagmi "poco verosimile, dicit", "ho variato dal fatto", "in simili cose non è credibile". Si pensi a quel che Manzoni considera nella *Storia* con riguardo ai fatti narrati dal Piazza circa l'asserito incontro con i «deputati d'una parrocchia» che vigilavano per ordine del tribunale della sanità: "Gli fu domandato chi eran quelli con cui s'era trovato; rispose: che li conosceva *solamente di vista e non di nome*. E anche qui gli fu detto: *non è verisimile*. Terribile parola"; per intenderla l'autore ritiene necessarie alcune osservazioni generali tratte da giureconsulti e che costituiranno gran parte del Capitolo II dell'operetta. Nella pagina manzoniana sembrano riecheggiare i tre sintagmi da lui sottolineati e posti in chiara evidenza nella p. 234 dell'edizione Perelli-Mariani.
- k) Alla pagina 391 Manzoni precisa che la data del 18 settembre indicata senza data in realtà deve riferirsi al "1630, come da / estratto" del Verri. Infatti, correttamente si tratta dell'esame compiuto a valle della tortura inflitta per ordine del senato a Carlo Vedano, detto lo Scrimatore, insegnante di scherma del Padilla e chiamato in causa da Baruello (Cordero 1985: 90).

²⁷ Asseritamente autore dell'unguento poi nascosto durante una perquisizione dalla moglie di Girolamo Migliavacca, detto Foresaro, padre di Gaspare e anch'egli nominato sotto tortura da Piazza e da Mora (Cordero 1985: 32, 35).

5. Conclusioni

La *Storia* non poteva rimanere rinserrata in un capitolo a sé, facilmente oltrepassabile dai lettori del *Fermo e Lucia*: essa fu il risultato di intense ricerche e di grande capacità organizzativa del Manzoni in mezzo ai numerosi e complicati fatti che, riemergenti man mano dalle carte derivate dagli originali documenti ormai persi, s'intrecciarono durante quell'atroce processo agli untori, iniziato sul finire di giugno del 1630. Un tale lavoro condotto con profondo interesse testimonia prima di tutto l'obiettiva utilità che per Manzoni ebbe comunque l'edizione degli atti del processo uscita nel 1839, confermando almeno in questo quanto il Cantù riconosce nelle *Reminiscenze*: il "paziente giuridico [...] credette poterne dedurre un'istruzione intorno a questa eterna lotta della verità coll'errore; ed il genio sa, sopra soggetto vecchio, fare opera nuova", (Cantù 1882: 170). Poi attesta quel minuzioso lavoro, dimostra la forte persuasione del Manzoni circa la permanenza dei limiti umani sia nella formazione delle leggi, sia nella loro applicazione secondo la giustizia formale, fondata sulle parole: non poteva perciò che essere un dovere morale non ometterne il racconto ("la passione è pur troppo abile e coraggiosa a trovare nuove strade, per iscansar quella del diritto, quand'è lunga e incerta", Manzoni 1984: 39); in quei casi l'*arte* della parola disegna l'*ingiustizia* delle formule legali scritte e interpretate. La lingua così asservita alle passioni e alle superstizioni perde il valore di bene culturale, disegnando, all'opposto, un mondo di fatti letti alla rovescia, violenti e furiosi, simboleggiati poi da un monumento e racchiusi in una lapide, rispettivamente rimosso e fatta tacere comunque troppo tardi.

Infine, il turbinio di eventi cristallizzati in quelle carte doveva avere occasione di una riemersione dal silenzio e dal disinteresse che i gusti cangiati nel tempo trascorso avevano intanto operato: infatti, sulla peste del 1630 "sarebbe errore il credere che avanti la pubblicazione dei *Promessi Sposi* se ne fosse conservata una tradizione popolare [...]. Onore dunque ad Alessandro Manzoni, che, adoperando con tanta potenza d'ingegno i materiali copiosissimi di cui riboccano le storie e gli archivi, sparse di luce sì viva quel luttuoso episodio della nostra storia, e richiamò gli studj e l'attenzione sopra uomini e vicende, caduti pei più in dimenticanza" (Cusani 1841: IX, X).

Fonti

Il materiale di ricerca per la formazione del presente saggio è costituito dai manoscritti relativi alla *Storia delle Colonna Infame* conservati presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano e consultabili nell'eccellente progetto *Manzoni Online* (www.alessandromanzoni.org/manoscritti), unitamente alle relative schede di: M. Centenari, D. Martinelli, A. M. Orlandi, G. Raboni, M. V. Re.

Inoltre, la fonte manzoniana sulla quale s'è condotto l'esame è l'edizione curata da Cantù, C. (1839). *Processo originale degli untori nella peste del 1630*. Milano: Perelli e Mariani, conservata dalla Biblioteca Nazionale Braidense. Milano-Manz. 13.0028 [Postillato]. L'edizione è consultabile nel succitato progetto *Manzoni Online*.

Riferimenti bibliografici

- Berengo, M. (1980). *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*. Torino: Einaudi.
- Bianchi, P. (1983). I 'Promessi Sposi' nella cultura meridionale: dal purismo alla scuola storica. *Filologia e Critica*, anno VIII, fasc. III: 321-363.
- Cantù, C. (1832). *Storia lombarda del secolo XVII. Ragionamenti per commento ai Promessi Sposi di Alessandro Manzoni*. Milano: presso la ditta A. F. Stella e figli.
- Cantù, C. (1882). *Reminiscenze*. Milano: Fratelli Treves Editori.
- Cantù, C. [a cura di] (1839). *Processo originale degli untori nella peste del 1630*. Milano: Perelli e Mariani.
- Cesati, M. (1630). *De peste*. Milano: Bidelli.
- Cordero, F. (1985). *La fabbrica della peste*. Bari: Laterza.
- Cordero, F. (1987). Introduzione: Manzoni. In *Storia della colonna infame*. Milano: Rizzoli.
- D'Ovidio, F. (1928). *Studii manzoniani*. Napoli: Casa Editrice Moderna.
- Farinelli, G. e Paccagnini, E. (1988). *Processo agli untori. Milano 1630: cronaca e atti giudiziari*. Milano: Garzanti.
- Grossi, P. (2005). *Mitologie giuridiche della modernità*. Milano: Giuffrè.
- Lampugnano, A. (1634). *La pestilenza seguita in Milano l'anno 1630*. Milano: Ferrandi.
- Manzoni, A. (1970). *Lettere*. Arieti, C. [a cura di]. Milano: Mondadori.
- Manzoni, A. (2002). *Storia della colonna infame*. C. Riccardi [a cura di]. Milano: CNSM.
- Manzoni, A. (2003). *I promessi sposi*, E. Ghidetti [a cura di]. Bologna: Feltrinelli.

- Mugino, G. (1630). *Trattato breve sopra la preservatione e cura della peste*. Milano: Bidelli.
- Paccagnini, E. (2015). *Nota critico-filologica: la "Colonna infame"*. In: *Fermo e Lucia*. S. S. Nigro [a cura di]. Milano: Mondadori.
- Parenti, M. (1958). *Manzoni a Napoli*. Sarzana: Carpena.
- Parenti, M. (1973). *Immagini manzoniane*. Firenze: Sansoni.
- Raboni, G. (2015). Verità della storia e verità dell'arte. Sulla prima «Colonna infame» e la sua elaborazione. *Filologia Italiana*, 12: pp. 121-141.
- Raboni, G. (2017). *Come lavorava Manzoni*. Roma: Carocci.
- Riccardi, C. (1984). Introduzione: Manzoni. In *Storia della colonna infame*. Milano: Mondadori.
- Riccardi, C. (1990). *Il Reale e il possibile dal "Carmagnola" alla "Colonna infame"*. Firenze: Le Monnier.
- Ripamonti, G. (1841). *La peste di Milano del 1630*. Cusani, F. [introduzione e note di]. Milano: Pirotta.
- Sennertus, D. (1666). *Opera omnia*. Lugduni.
- Settala, L. (1630). *Preservazione della peste*. Milano: Bidelli.
- Stampa, S. (1889). *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici: appunti e memorie di S. S.*[tampa]. Milano: U. Hoepli.
- Tadino, A. (1648). *Raguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste contagiosa, venefica, et malefica seguita nella città di Milano, et suo ducato dell'anno 1629 fino all'anno 1632*. Milano: Ghisolfi.
- Torno, A. [a cura di] (1998). *La peste di Milano del 1630. La cronaca e le testimonianze del tempo del Cardinale Federico Borromeo*. Milano: Rusconi.
- Verri, P. (1985). *Osservazioni sulla tortura*. Barbarisi, G. [a cura di]. Milano: Serra e Riva.

VITTORIO CAPUZZA (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata") è abilitato Professore associato di Diritto amministrativo e dottore di ricerca in Storia e Teoria del diritto. Insegna Letteratura italiana nel Corso di laurea in Psicologia Nei suoi studi letterari si concentra sull'Ottocento italiano, con particolare attenzione a Leopardi. È socio ordinario del Centro Nazionale di Studi Leopardiani (CNSL) di Recanati. Cura la rubrica *Inediti e rari* della Rivista trimestrale *Letteratura e Pensiero* (Il Convivio Editore: Castiglione di Sicilia). Ultimamente ha pubblicato *Un nuovo autografo leopardiano «Sopra la riputazione di Q. Orazio Flacco presso gli antichi»*, con ignote notizie autobiografiche (2020. Roma: Aracne Editrice) e l'edizione critica *Lorenzo Rocci SJ - Diario (anni 1880-193)*, (2021. Roma: Bibliotheka).

ORCID: 0009-0001-3141-2919, e-mail: vittorio.capuzza@uniroma2.it

Romanzo italiano del passato e del presente come bene culturale

Riassunto

L'articolo si pone l'obiettivo di presentare in che modo la recente narrativa contribuisca alla tutela della lingua italiana intesa come bene immateriale fondamentale di una nazione. La più efficace tutela della lingua si fa attraverso le opere letterarie, capaci di registrare e amalgamare armoniosamente molteplici manifestazioni dell'italiano (elementi della tradizione, varietà diatopiche, lingue immigrate), conferendogli in tal modo efficacia espressiva e valore.

Parole chiave: narrativa postmoderna, Michele Mari, Igiaba Scego, Silvia Ballestra, Mauro Covacich, bene culturale

Indice

1. Introduzione
2. Tutela della tradizione letteraria
3. Parlate locali come risorsa letteraria: Silvia Ballestra
4. Risorse esogene della letteratura italiana: Igiaba Scego e Mauro Covacich
5. Conclusioni

1. Introduzione

Il bene culturale è un oggetto di riconoscimento collettivo e di condivisione, ancorato nella memoria collettiva, solitamente legato a particolari eventi della storia di una nazione e di una cultura, distinguibile per bellezza o armonia e perciò artisticamente pregevole. Se è facile identificare come beni culturali molte vestigia della cultura materiale, la questione della lingua pone, in special modo oggi, assai più problemi. Il valore della lingua italiana come bene culturale è legittimato da varie autorità sia politiche che culturali. Infatti, l'italiano definito "bene culturale in sé" ¹ è

Lingua come bene culturale, vol. II, *Lingua, letteratura, traduzione*

a cura di Izabela Napiórkowska e Maria Załęska

Uniwersytet Warszawski – Katedra Italianistyki, Warszawa 2025, pp. 51-62.

ISBN 978-83-88377-17-4

¹ La Corte Costituzionale con la sentenza n° 42 del 2017 riconosce il primato della lingua italiana indicandola come bene culturale in sé. Di colpo è stato necessario istituzionalizzare lo status dell'italiano sinora ritenuto come

tutelato come tale e non solo attraverso la protezione della comunità dei suoi parlanti. Non c'è ombra di dubbio che la lingua costituisca il bene immateriale fondamentale di una nazione, per lo meno tanto prezioso quanto lo sono le tracce materiali della sua cultura (opere d'arte, di architettura).

Orbene, le condizioni in cui si trova la lingua italiana odierna e la sua prassi in un mondo globalizzato, multietnico e plurilinguistico rendono lecita una serie di domande, fra cui quella più importante: che cosa, in realtà, va tutelato? Come definire e riconoscere oggi l'italiano degno di essere tutelato? Quale delle sue varianti è quella da sottoporre a un'attenzione particolare? Quali misure di protezione adottare?

Si possono indicare almeno due trappole che minacciano l'italiano inteso come bene da tutelare. In primo luogo il pericolo esterno: qui spicca il notorio problema dell'inglese. Infatti, l'invasione dell'inglese che, in quanto lingua di comunicazione globale, comincia in alcuni casi a spodestare la lingua nazionale degli italiani, suscita giustamente non poche perplessità. Si fanno sempre più forti le voci che invitano a controbilanciare la diffusione dell'*itanglese* (Zoppetti 2017: 11) a favore della terminologia italiana. Quindi, per tutelare l'italiano, c'è chi combatte l'inglese, atteggiamento che per il resto non è specifico solo della situazione italiana. Da una prospettiva esterna, quella di straniera italofona, posso affermare che trovo erroneo e perfino grottesco l'uso eccessivo di anglicismi, oltretutto quando la lingua italiana offre valide alternative (Zoppetti 2017). Ma non credo nemmeno che l'eccessiva italianizzazione giovi alla lingua del Paese e andrebbe controbilanciata da un misurato neoplurilinguismo.

Il secondo pericolo contro cui combattere nella difesa dell'italiano è la sempre minore consapevolezza degli utenti delle variegate possibilità espressive e comunicative della loro lingua. Da questa mancanza derivano i pericoli endogeni che minacciano la bellezza e l'integralità del valore dell'italiano. Il rimedio, come suggerisce l'onorevole Marazzini (2018: 110), è quello di controllare la presenza e la permeabilità degli elementi del parlato, e, al parlato, "portare più rispetto alle regole" frenando "la passione per la colloquialità" senza illudersi che "la spontaneità sia dotata di pregi senza limiti". Comunque sia, quali che siano le misure già adottate e ancora adottabili, fatto è che la lingua italiana da tutelare non è quella, almeno credo, che vorremmo chiudere in una torre d'avorio come modello irraggiungibile nella sua somma

scontato. Comunque il primo riconoscimento istituzionale (visto che nessun dettato costituzionale lo sancisce) risale alla Legge n° 482/1999.

perfezione. La vitalità della lingua risiede nella sua mutevolezza, nella capacità di assimilare e fondere armoniosamente svariati elementi che in modo del tutto naturale affluiscono per alimentarla. Come sostiene Marazzini (2018: 158), “[q]uesta visione è di grande fascino. Esprime tutta la forza della lingua come strumento dell’individuo parlante nella sua interazione con la comunità”. Per garantire alla lingua la sua vitalità dobbiamo lasciarla vivere, incentivando le sue potenzialità comunicative. Soltanto come strumento di scambio culturale la lingua è in grado di diventare il fondamento di quello che, ispirandoci alla filosofia ricoeuriana, possiamo definire come l’ipseità collettiva culturale, cioè il fondamento dell’identità profonda di una comunità. Ed è particolarmente importante nel caso dell’italiano, lingua che lungo i secoli prima dell’Unità costituiva un fenomeno culturale, fatto di scambi intellettuali, di dotte escogitazioni ed elegantissimi progetti letterari, fino a diventare il distintivo di un’Italia che politicamente non era altro che “una mera espressione geografica” (la formulazione attribuita a Metternich).

Il valore della lingua come bene culturale in sé può manifestarsi solo attraverso l’uso che se ne fa². Più conscio è infatti il servirsi della lingua, più alto è anche il grado della sua tutela. Per questo motivo il mezzo con cui questa tutela meglio si realizza sembra la letteratura. L’italiano fu elevato alla dignità di bene culturale ben prima dell’esplicita articolazione legale del suo status, usato come fu da stimatissimi autori di opere tuttora considerate punto di riferimento per la cultura europea. La straordinaria forza vitale di questa letteratura deriva dalla sua propensione dialogica, veicolo della capacità di assorbire diverse risorse linguistiche per farne parte integrante del linguaggio letterario, configurandosi come una ricchezza e un valore da proteggere.

Secondo Massimo Vedovelli (2009: 176), la situazione linguistica dell’Italia di oggi comprende uno schema tripolare sempre esistito, fatto di italiano, dialetti e parlate alloglotte (tedesco, ladino, serbo-croato, greco, albanese, franco-provenzale), che comunque va completato con le lingue immigrate. Oserei sostenere che tutti questi fenomeni linguistici sono parte di quel bene culturale che è l’italiano e tutti trovano la loro manifestazione migliore nelle opere letterarie più recenti. La letteratura sfrutta tutte e quattro quelle risorse linguistiche, facendone la fonte prima di ogni creatività, innovazione e originalità. È grazie alle opere letterarie che il plurilinguismo e la

² “(...) le lingue non sono patrimonio di un singolo, di una generazione di uomini e donne, di un’accademia, per quanto antica, perché i padroni delle lingue sono solo e sempre popoli che le parlano” (Marazzini 2018: 161).

multiaspettualità dell'italiano odierno, da alcuni percepiti come minaccia alla integralità e purezza, diventano fonte di arricchimento e di inaspettata bellezza.

La più recente narrativa italiana sembra realizzare il postulato della tutela della lingua attingendo alle fonti del passato e alle più recenti manifestazioni della sua vitalità. In effetti, nei romanzi pubblicati negli ultimi vent'anni riscontriamo molti esempi sia della ripresa diacronica delle risorse linguistiche (Michele Mari), sia di un'equilibrata assimilazione delle varietà diatopiche (Silvia Ballestra), sia dello sfruttamento di risorse esogene, cioè di lingue immigrate e tradizioni culturali da esse veicolate (Igiaba Scego, Mauro Covacich).

2. Tutela della tradizione letteraria

Il patrimonio letterario, quello che solitamente si ritiene essere un bene da tutelare, nasce nel dialogo con i posteri. Confrontarsi con la tradizione letteraria italiana, in special modo oggi, quando sembrano cadute tutte le autorità estetiche, è un compito arduo. Ancor più arduo sembra il desiderio di ispirarvisi. Eppure, troviamo non pochi scrittori contemporanei che vi riescono, facendo della lingua e della letteratura d'altri tempi la loro ideale fonte d'ispirazione. E è stato sempre così, basti richiamare l'esempio di Carlo Emilio Gadda e delle reminiscenze trecentesche del suo *Eros e Priapo*. Il progetto di esaltare e far rivivere le più nobili vestigia della letteratura italiana (e non solo) anima anche la scrittura di Michele Mari. La venerazione del passato letterario si vede in Mari sia a livello stilistico, sia nella costante ripresa di motivi letterari e di autori del passato. A livello stilistico si tratta del costante riuso di alcune forme di aulicismi morfosintattici che conferiscono alla pagina letteraria una patina arcaizzante, giustificata sia dall'ambientazione storica o storicizzata dei romanzi, sia dalla vena trasgressiva dell'autore. Sul piano linguistico-stilistico Mari ricorre a tutta una serie di stratagemmi di recupero della tradizione in modo da valorizzare modi espressivi oggi sconosciuti o ritenuti desueti, e che invece sulle pagine dei suoi libri acquistano un nuovo valore. Si avrà pertanto nelle pagine di Mari la scrittura analitica dell'articolo come nella frase "calarsi di vermiglio vestiti ne l'arena caliente" (Mari 2013: 187); le grafie scempie ad esempio "semai" (Mari 2013), l'uso dell'h etimologico ("homini", Mari 2013), i sostantivi plurali in î ("mille dubbî", Mari 2009: 140). Compaiono anche le figure retoriche all'antica: l'aferesi ("precoci sperienze", Mari 2013: 83) e l'apocope ("l'incubazion", Mari 2013: 87). A livello sintattico invece si nota il ricorso alla struttura

latineggiante del periodo, con il verbo posto alla fine della frase: “ed entrati che fummo nel vano retrivo” (Mari 2013: 195). Del resto, nel romanzo d’esordio dell’autore, il ricorso al latino è palese anche a livello fraseologico, come a segnalare che a costruire la bellezza e il valore odierni dell’italiano ci sia un’altra tradizione più antica; qui prendiamo come esempio le espressioni “partecipar secolui” (Mari 2013: 148), “meco” (Mari 2009: 192). Il riferimento più palese alla tradizione letteraria aulica si manifesta ovviamente a livello lessicale. Mari in modo quasi ossessivo rispolvera vocaboli quanto più preziosi ed eleganti: *biancore nivale* (nevoso, di neve), *quèrulo* (lamentoso), *ludìbrio* (scherno, derisione), *puerulo* (giovanile), *avita magione* (abitazione degli avi), per citarne solo alcuni tratti dal primo romanzo, *Di bestia in bestia*.

Mari sfrutta le risorse di un italiano eccelso e di stile sublime. Sono famose le dichiarazioni dello scrittore della sua insofferenza nei confronti della cosiddetta lingua d’uso, la cui presenza in letteratura sarebbe a dire di Mari scandalosa. In virtù di questa convinzione Mari si fa cultore della più bella, più famosa e più antica tradizione linguistica italiana, conferendole una nuova vitalità atta a trasgredire quello che c’è di comune e a cui siamo sempre più spesso abituati, purtroppo non soltanto nella comunicazione corrente. Ne *La Filologia dell’anfibio*, uno dei suoi libri più trascurati dalla critica, ma anche più personali e palesemente autobiografici, Michele Mari sottolinea, attraverso uno stile arcaizzante molto sostenuto, la propria identità personale di intellettuale e cultore intrepido del bel parlare. È la lingua il primo segno della sua diversità e superiorità nei confronti della realtà brutale della caserma (luogo di azione), per cui nella stesura del suo diario militare usa un linguaggio sostenuto degno di un umanista quattrocentesco; il narratore così riferisce i suoi svaghi durante il servizio militare:

[...], andavo al Rialto a vedere *turpi filmacci* sparso nella folla cialtrona, soddisfatto di confondermi agli *orrendi plebei*, ma ancor più soddisfatto al pensiero di rifugiarmi assai presto nel *claustrò silente* della mia cameretta (e a questo proposito ... devo dire che la mia biblioteca, il pensiero della mia biblioteca, sempre mi funse da faro nelle acque impure della vita. (Mari 2009: 46; corsivi miei)

In Mari, la tradizione letteraria compare non soltanto a livello della materia linguistica, bensì diventa anche l’inesauribile fonte di citazioni e riferimenti. Già nel romanzo d’esordio pullulano citazioni dirette dei sonetti di Vittorio Alfieri e di Guido Gozzano, nonché allusioni al *Canzoniere* petrarchesco e a quello di Umberto Saba. Il

titolo del secondo romanzo, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990), in modo diretto recupera la biografia di Leopardi, con citazioni, riprese, allusioni e riferimenti sia all'idillio da cui è tratto il titolo, sia a molti altri scritti (tra cui il giovanile trattato *Sopra gli errori popolari degli antichi*) del poeta recanatese. Si potrebbero menzionare anche altri autori classici, altre fonti, e non solo italiane, che per Mari sono un costante punto di riferimento. Che il culto della tradizione e il desiderio di avvalorarla sia in Mari una pratica costante, ne è testimone uno dei suoi ultimi racconti, "Il falcone", pubblicato nel volume *Le maestose rovine di Sferopoli* (Mari 2021: 41-49). La famosa nona novella della quinta giornata del *Decameron* sulle commoventi vicende di Federigo degli Alberighi diventa il punto di partenza per un completamento narrativo che sfocia in una conclusione del tutto inaspettata. Il narratore di Boccaccio e quello di Mari intrecciano le loro voci in modo da offrire al lettore un'opera in grado di conciliare il passato e il presente della letteratura, in un gioco di riscritture e richiami a quello che da tempo abbiamo fatto nostro, per dar prova che non tutto ancora è stato detto né scritto.

3. Parlate locali come risorsa letteraria: Silvia Ballestra

Un'altra potenzialità della lingua italiana sono oggi, come sono sempre state, le sue risorse vernacolari. La presenza e l'importanza della letteratura dialettale in Italia è stata rilevata da Contini già nei primi anni Trenta del Novecento. Il filologo l'ha definita come "grande letteratura nazionale la cui produzione fa visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio" (Contini 1970: 611). Il bilinguismo dell'italiano illustre, unito a quello dialettale, è pertanto "assolutamente originario e costitutivo della letteratura italiana" (Contini 1970: 614) e costituisce la base del fenomeno dell'espressionismo linguistico.

Anche nella più recente narrativa troviamo esempi di questa costante tendenza della scrittura. La scrittrice Silvia Ballestra, il cui esordio letterario negli anni Novanta è dovuto all'iniziativa tondelliana dell'Under 25, è sempre stata molto sensibile alla ricchezza dialettale dell'italiano e già a partire dal *Compleanno dell'iguana* (1991) e da *La guerra degli Antò* (1992) le ricorse vernacolari sono uno dei suoi modi espressivi. Ma è soltanto nel romanzo *Tutto su mia nonna* (2005) che questa riflessione prende una forma quasi metalinguistica e si fa esplicita. Ballestra, erede lontana delle effervescenze pulp, nel suo romanzo esibisce molta stima per il bagaglio linguistico delle proprie origini, custodito dalle donne di famiglia:

Nonna ha sempre inventato parole, e mamma pure, e io pure. [...] E sono parole per noi preziose, [...] depositi di voci, leggere quanto l'aria ma più forti delle armi – vanno bene per difenderti e farti valere, e a volte possono proprio ferire – con qualche traccia di latino dentro, l'anima, direi, il nocciolo, poi un assortimento di vesti ora dimesse ora sontuose, ora note a tutti e immediatamente comprensibili, ora inventate di sana pianta (Ballestra 2005: 191).

La creatività della capostipite, nonna Fernanda, andava dall'invenzione dei soprannomi delle persone (ciò che agli occhi della nipote Silvia le nobilitava rendendole personaggi), attraverso la fusione di parole conosciute in vari posti della regione marchigiana fino alla coniazione di espressioni particolari da usare in determinate circostanze, come gli aggettivi "pizzutu", "frosciutu" o "puntutu", che ricorrevano inevitabilmente nelle descrizioni fisiche. L'idioletto della nonna, diventato alla sua morte preziosa eredità familiare, serviva a ognuna delle protagoniste del romanzo, a "difendere e far valere" l'identità di donna e di marchigiana. Il microcosmo della famiglia è anche un esempio delle modalità con cui conservare e proteggere varie risorse linguistiche per farne un mezzo espressivo vivo e flessibile:

Più che di dialetto, la nostra è una miscela di vocaboli alti e bassi, letterari e parlati. Una miscela, si vuol dire. Perché è fluida, veloce, collosa, eppure elastica e quando si rapprende diventa una sorta di pasta necessaria come quella del pane [...]. La lingua è un gioco, per noi, ed è un gioco primario e serissimo, anche se in quella di qui puoi variare le regole (Ballestra 2005: 193).

Il romanzo di Ballestra è un'appassionata esaltazione del mondo intimo della famiglia, dei suoi riti e delle sue tradizioni, in particolare quelle legate ai modi espressivi e comunicativi delle donne di famiglia. Il modo di parlare assunto nel seno del nucleo familiare assume il rilievo di principio identitario, formatore di ben quattro generazioni di discendenti. L'originalità della definizione fornita da Ballestra sta nell'aver rilevato due aspetti del socioletto usato dalla sua famiglia: le reminiscenze latine permanenti nella struttura dei vocaboli e, dall'altra parte, la diversità dei registri necessari per la comunicazione che si estendono dal letterario fino al parlato. Soltanto da quella miscela si fa "una pasta necessaria come il pane". Ballestra nobilita non solo la lingua considerata lingua materna, cioè il marchigiano, ma anche il modo di comunicare fra sorelle, madri e nonne, la cui maniera di esprimersi e di definire la realtà attraverso vocaboli inventati con passione delineava anche i limiti del loro essere nel mondo e di

autoidentificarsi. Ballestra punta sul valore intimo e personale della comunicazione linguistica. La narratrice del suo romanzo, il suo *alter ego*, è convinta che la vitalità della lingua risieda nella sua capacità di ricordarsi della propria eredità e nella libertà di dialogarci.

4. Risorse esogene della letteratura italiana: Igiaba Scego e Mauro Covacich

Sulla diversità delle fonti dell'italiano odierno riflette anche Igiaba Scego nel suo romanzo *Oltre Babilonia* (2008). La scrittrice affronta l'ampia problematica dell'apporto delle lingue migranti per l'italiano moderno. Nel romanzo compaiono quindi processi di ibridazione, contaminazione, creolizzazione, legati a scritture che hanno in comune l'esperienza dell'esilio, dell'emigrazione, dell'erranza. Si tratta di una vera e propria poetica dell'interculturalità, che pone lo scrittore in una prospettiva multipla, sia dal punto di vista identitario che poetico e linguistico. Attraverso la complessità strutturale del romanzo, la cui narrazione è articolata in cinque voci diverse intrecciate e sovrapposte l'una all'altra, viene espressa la condizione ibrida della lingua e della cultura odierna. La varietà degli apporti che le compongono, invece di ostacolarle, le arricchiscono, allargando la prospettiva di percezione e incrementando le possibilità espressive. Leila, narratrice di un altro romanzo di Scego, *La linea del colore* (2020), denuncia l'indifferenza della società italiana, che aveva a lungo cercato di ignorare la presenza e la funzione delle culture minori:

Nella società c'eravamo, e non da poco tempo, pure noi migranti e figli di migranti, ma la maggior parte del popolo ci ignorava. [...] L'Italia non si era accorta che noi eravamo avanti e che già mischiavamo mondi. I nostri e i loro. Che l'Italia, quella nazione nata solo il secolo prima, ribolliva già nel nostro sangue creolo. (Scego 2020: 42)

Gli scrittori e le scrittrici migranti della seconda generazione si fanno anche loro ambasciatori della lingua, non solo dell'italiano in cui sono cresciuti ma anche delle lingue di provenienza, ereditate e coltivate nello spazio intimo della famiglia. Leila, una delle due voci narranti de *La linea del colore*, l'*alter ego* della scrittrice, sottolinea il suo forte legame personale con la lingua italiana ("Ma se c'ero nata in quella lingua, accidenti", Scego 2020: 41) che lei sente profondamente sua, a scapito dei giudizi altrui che valutano la sua "italianità" dal colore della pelle e dai capelli ricci. La spontanea esclamazione di Leila mostra come l'identità e l'autoconsapevolezza siano

veicolate più che altro dalla lingua e come la lingua sia più di ogni altra cosa segno di appartenenza a una comunità. Mentre il colore della pelle diventa “elemento ancestrale, proiezione del diverso in chiave negativa, e riduce l’individuo a corpo” (Aime 2020: 39), la lingua condivisa è sempre un elemento inclusivo e coesivo.

Igiaba Scego dedica molto spazio al tema della lingua come valore e fattore identitario. Orbene, l’identità che si forma come effetto della convivenza di lingue e culture è quella ibrida. La protagonista principale di *Oltre Babilonia*, dai tratti altamente autobiografici (Igiaba Scego è una scrittrice italo-somala di seconda generazione), apprezza la propria italianità attraverso la lingua, a scapito della propria origine somala e nonostante viva reminiscenze della lingua di provenienza. Ambedue gli idiomi convivono in lei, e si arricchiscono a vicenda. Non c’è l’una senza l’altra:

Mamma mi parla nella nostra lingua madre. Un sòmalo nobile dove ogni vocale ha un senso. La nostra lingua madre. [...] In somalo ho trovato il conforto del suo ùtero, in somalo ho sentito le uniche ninnenanne che mi ha cantato, in somalo di certo ho fatto i primi sogni. Ma poi, ogni volta, in ogni discorso, parola, sospiro, fa capolino l’altra madre. Quella che ha allattato Dante, Boccaccio, De André e Alda Merini. L’italiano con cui sono cresciuta e che a tratti ho anche odiato, perché mi faceva sentire straniera. L’italiano aceto dei mercati rionali, l’italiano dolce degli speaker radiofonici, l’italiano serio delle lectiones magistrales. L’italiano che scrivo. (Scego 2008: 443)

Disporre dell’una e dell’altra lingua significa salvare e tramandare due tradizioni e culture, avvicinarle l’una all’altra, pacificamente, quella dell’impero a quella della colonia, tradurre graficamente la cultura che si è sempre manifestata oralmente. Salvare quindi una cultura tribale e arcaica ma anche allargare la prospettiva italo-centrica, dominatrice. Ed è attraverso la lingua che avviene questa fusione, siccome la narratrice nel suo racconto unisce l’italiano e i tratti dell’oralità propri della tradizione africana. L’Italia viene costruita e immaginata in una forma nuova, ricreata attraverso l’eredità veicolata dalla lingua: anzi, da ambedue le lingue, l’italiano e il somalo, compresenti e inseparabili nell’animo della giovane protagonista.

La stessa riflessione sull’interconnessione tra le lingue e le culture da esse veicolate anima la prosa di Mauro Covacich. La figura centrale del suo romanzo *A nome tuo* (2011) è quella di uno scrittore italiano di origine slovena, in un viaggio organizzato dal Centro di Cultura nei paesi della costa orientale dell’Adriatico. Il viaggio, che si voleva culturale, in realtà era quello di acculturazione impartita da una cultura considerata superiore a quelle che sono definite come culture, tradizioni e

lingue subalterne: croata, albanese, slovena. Per il protagonista è anche l'occasione di confrontarsi con il proprio passato radicato appunto in una cultura inferiore, dalle cui tracce cerca di sbarazzarsi senza troppi indugi né rimpianti:

Sì, mio nonno era sloveno, ma, come la maggior parte degli sloveni scesi dal Carso prima della guerra per diciamo inurbarsi a Trieste, si è guardato bene dal trasmettere ai figli la lingua dei poveri, la lingua dei vinti [...]. Parlare sloveno significava essere gente di campagna, chi voleva vivere in città lo dimenticava in fretta. È la storia di tutti i parvenu del mondo. (Covacich 2011: 48)

Covacich mette a fuoco tutto un ventaglio di problematiche legate allo status delle lingue che convivono all'incrocio delle culture, come nel caso dell'italiano e delle lingue slave, ma anche lo status dei registri linguistici, quello cittadino e quello campagnolo o ancora quello fra i dialetti del nord (Trieste) e del sud (Lucania) dell'Italia. In seno alla stessa nazione, osserva Covacich, coesistono differenze e permangono animosità che separano gli uni dagli altri: “[...] per i triestini gli italiani sono sempre stati gli altri, meridionali o settentrionali che fossero. Taliani erano coloro che parlavano *in lingua* [...] e stavano di là, a Occidente” (Covacich 2011: 121).

Covacich, nel considerare i contatti tra l'italiano, la sua lingua di adozione³ e le lingue minori – slave, opera una sorta di rovesciamento della prospettiva, avvalorando l'influsso di queste ultime sulla sorte futura dell'italiano. Con una disinvolta sincerità dello sguardo esterno, e forse perciò disincantato, che porta sulla grande tradizione italica, Covacich addita il fatto che la storia spesso è per gli occidentali “solo un reperto da conservare in una teca, un sito archeologico da esporre ai turisti” (Covacich 2011: 131), mentre le culture considerate minori riescono a far vivere la storia adattandola alle sensibilità odierne. E il futuro è proprio quello in cui l'italiano diventerà una delle lingue del patrimonio culturale europeo, una lingua studiata anche dagli stranieri “senza pregiudizi e senza soggezione” per agevolare l'incontro “sull'altra sponda” con delle persone “disposte ad ascoltare, ad apprendere dai barbari come si fa a restare vivi” (Covacich 2011: 133).

Le scritture migranti, come le opere di Igiaba Scego e di Mauro Covacich, possono essere considerate come esempi di letteratura minore (Deleuze, Guattari: 1975: 29-50), trattandosi infatti di un uso della lingua italiana “deterritorializzato”,

³ “A nessun mio concittadino dovrebbe sfuggire che io stesso sto scrivendo in una lingua che ho imparato sui libri di scuola, la lingua straniera che possiedo meglio” (Covacich 2011: 121).

veicolo di differenza e di alterità: nazionale, di genere, di religione, di posizione sociale. Costretta a un incessante confronto con la tradizione letteraria italiana, anche questa letteratura però fa ormai parte del nuovo panorama letterario del Paese, e come tale ne costituisce il patrimonio da tutelare, non solo in virtù della sua perfezione ma anche perché testimone della vitalità dell'italiano odierno.

5. Conclusioni

La letteratura permette di presentare e custodire un ampio ventaglio di incarnazioni dell'italiano, aggregando sia la tradizione che i cambiamenti in corso. Anche se la tutela del bene in sé che è indubbiamente la lingua italiana presuppone il riferirsi a un canone, presumibilmente costituito da opere di prestigio del passato, è la letteratura recente a permettere di cogliere e apprezzare gli inevitabili cambiamenti in questo campo, agevolando la necessaria, richiesta e inevitabile evoluzione del canone.

Le opere letterarie in cui il genio della lingua si manifesta sembrano confermare che soltanto la fusione della tradizione e dell'innovazione, cioè il costante attingere alle risorse in diacronia e in sincronia, fa dell'italiano inteso come bene culturale una lingua rispettosa della tradizione ma anche aperta agli stimoli evolutivi. La vitalità di una lingua sta nella sua capacità di adattarsi e cambiare, rispondendo ai bisogni espressivi dei suoi utenti e aiutandoli nella loro interazione con la comunità.

La natura stessa della letteratura, il senso e la motivazione della sua esistenza stanno nella sua dialogicità, capace di inglobare e fondere insieme tutti gli stimoli. La polifonia bachtiniana oggi non si limita più alla sola materia romanzesca, ma deve prendere in considerazione vari elementi di cui è fatta ogni cultura linguistica di un popolo che di gran lunga trascende quello che si suole definire come nazionale e unitario. Il plurilinguismo pacifico e pacificatore si realizza infatti grazie alla letteratura. Forse i fenomeni linguistici inquietanti e nocivi che riducono il ruolo dell'italiano sempre di più, escludendolo dalla comunicazione scientifica e universitaria, dalla comunicazione politica nel parlamento europeo, dalla comunicazione corrente a favore del *globish* invadente, possono essere controbilanciati grazie alla letteratura odierna, che incessantemente registra molteplici manifestazioni dell'italiano entro i confini di un'opera letteraria.

Fonti

- Ballestra, S. (2005). *Tutto su mia nonna*. Torino: Einaudi.
- Covacich, M. (2011). *A nome tuo*. Torino: Einaudi.
- Mari, M. (2009). "Filologia dell'anfibio". In *Filologia dell'anfibio. Diario militare*. Bari: Laterza.
- Mari, M. (2013). *Di bestia in bestia*. Torino: Einaudi.
- Mari, M. (2016). *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*. Torino: Einaudi.
- Mari, M. (2021). "Il falcone". In *Le maestose rovine di Sferopoli*. Einaudi: Milano, pp. 41-49 (ebook).
- Scego, I. (2008). *Oltre Babilonia*. Roma: Donzelli Editore.
- Scego, I. (2015). *Adua*. Firenze: Giunti Editore.
- Scego, I. (2020). *La linea del colore*. Milano: Bompiani.

Riferimenti bibliografici

- Aime, M. (2020). "La linea del colore". In *Classificare, separare, escludere. Razzismi e identità*. Torino: Einaudi, pp. 35-48.
- Contini, G. (1970). "Introduzione alla «Cognizione del dolore»". In *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi 1938-1968*. Torino: Einaudi, pp. 601-620.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1975). "Qu'est-ce qu'une littérature mineure?" In *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, pp. 29-50.
- Marazzini, C. (2018). *L'italiano è meraviglioso. Come e perché dobbiamo salvare la nostra lingua*. Milano: Rizzoli.
- Vedovelli, M. (2009). "Plurilinguismo in Italia, lingua italiana, lingue immigrate, diritti linguistici". In *Identità italiana tra Europa e società multiculturale. Atti del Convegno*. Colle di Val d'Elsa: Fondazione Intercultura Onlus, pp. 171-180.
- Zoppetti, A. (2017). *Diciamolo in italiano. Gli abusi dell'inglese nel lessico dell'Italia e incolla*. Milano: Hoepli.

JOANNA JANUSZ: Ricercatrice in letteratura italiana moderna, docente all'Università della Slesia (Polonia). La sua ricerca scientifica è incentrata sull'espressivismo ed espressionismo nella letteratura italiana recente. È autrice di saggi su tematiche connesse allo studio della letteratura italiana del Novecento (Gadda, Volponi, Testori, Tondelli, Ballestra, Mari). In volume ha pubblicato *Varianti dell'espressionismo nella narrativa italiana postmoderna 1980-2000* (2018).

ORCID: 0000-0003-4307-2162, e-mail: joanna.janusz@us.edu.pl

Pro o contro la bomba atomica: *lingua e stile di Elsa Morante saggista*

Riassunto: Quando un autore prende posizione sugli eventi a lui contemporanei, lingua e stile dei suoi testi si modificano in funzione della finalità e del destinatario immaginati. Questa duttilità della lingua emerge pienamente nel volumetto *Pro o contro la bomba atomica* di Morante: la tastiera linguistica e stilistica di cui la scrittrice aveva dato splendida prova nei primi due romanzi, e che si sarebbe evoluta nei due ultimi, in questo libello si dispiega per argomentare, confutare, dibattere con l'interlocutore, individuare immagini e metafore per definire la realtà e i suoi legami più profondi con l'arte. La lingua diventa quindi strumento di interlocuzione diretta per intervenire sulla realtà presente e definirla in forme nette e precise.

Parole chiave: Elsa Morante, lingua della critica letteraria, critica militante, stile e argomentazione

Indice

1. Introduzione
2. Stile e argomentazione: Elsa Morante *auctor*
3. Stile e argomentazione: sintassi e retorica
4. La conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (1965)
5. Conclusioni

1. Introduzione

Elsa Morante non ebbe mai un ruolo pubblicamente riconosciuto nel dibattito culturale degli anni Cinquanta-Settanta, anni in cui pure si prodigò in interventi su riviste e conferenze: non lo ebbe mai, e ne soffrì molto, soprattutto perché nel confronto con altri scrittori a lei molto vicini (Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Cesare Garboli, tra gli altri) Elsa risultava figura di secondo piano. Eppure, i testi raccolti nel libello *Pro o*

contro la bomba atomica delineano un suo ritratto di critica militante, se adottiamo la definizione data da Mengaldo:

In sostanza, s'intende critica militante nell'accezione di "contemporaneistica" (però non neutrale, e spostandosi poi via via, come ovvio, il sentimento di "contemporaneità"); ma poi anche, in un'accezione diversa e più estesa ma che ha una sostanziale parentela spirituale con la precedente attività, s'intende la critica che si occupa di "oggetti" non novecenteschi con animo "militante", non accademico (e magari anche "non sistematico") (Mengaldo 1998: 9-10).

Il volumetto *Pro o contro la bomba atomica* raccoglie tredici tra saggi e articoli pubblicati da Elsa Morante negli anni 1950-1965, con una propaggine al 1970 per l'ultimo saggio: si tratta di sette articoli usciti sul settimanale *Il Mondo* nell'inverno 1950-51, due note introduttive a volumi dedicati rispettivamente al *Canzoniere* di Saba (*Il poeta di tutta una vita*) e al Beato Angelico (*Il Beato propagandista del Paradiso*), due saggi pubblicati su *Nuovi argomenti* (*Sul romanzo*, 1959; *Sull'erotismo in letteratura*, 1961), un articolo tratto dall'*Illustrazione Italiana* (*Piazza Navona*) e una conferenza pronunciata in varie sedi nel febbraio 1965 e poi stampata sull'*Europa Letteraria* (*Pro o contro la bomba atomica*). I testi sono eterogenei per ampiezza e tipologia, e questo forse spiega perché Morante si risolse a non pubblicarli in volume¹: è tuttavia possibile riconoscere alcuni fili conduttori che li attraversano e ci propongono un volumetto compatto dal punto di vista dei temi trattati e delle idee messe in campo, che vale la pena provare ad analizzare.

Una prima considerazione la meriteranno i titoli, della raccolta e dei singoli interventi, che possono quasi tutti essere definiti connotativi o valutativi. Molti tra questi, infatti, non lasciano intravedere il contenuto dell'articolo (*La Gloria, Erostrato e lo sposo lunatico*, doppiato nella seconda parte da *La Gloria come sposa legittima, il brutto sovrano e la Gloria in rotocalco; I tre Narcisi*; e senz'altro il saggio eponimo *Pro o contro la bomba atomica*, su cui torneremo), oppure esplicitano una tesi (*Difesa di una certa frivolezza nell'abito virile, contro i pericoli dell'austerità; Il Beato propagandista del Paradiso*) che andrà tuttavia verificata nel testo.

Questi titoli opachi rispetto ai contenuti fanno immediatamente pensare a un'altra opera di Morante, la cui elaborazione è coeva alla conferenza *Pro o contro la*

¹ I tredici saggi vennero pubblicati nel 1987 da Adelphi, per la cura di Cesare Garboli: per le vicende editoriali e le ragioni della scelta tra i vari contributi su rivista di Elsa Morante rimando senz'altro all'*Introduzione* dello stesso curatore (Garboli 1987).

bomba atomica e ad alcuni dei saggi della breve silloge: mi riferisco al *Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, raccolta “poetica” (secondo le indicazioni dell’autrice) nella quale tuttavia lo sconfinamento tra i generi letterari emerge ad apertura di pagina, a sottolineare che le tradizionali categorie della critica letteraria agli occhi dell’autrice non erano più adeguate alla rappresentazione del mondo contemporaneo. Molti sono gli elementi comuni tra il *Mondo* e almeno alcuni dei saggi di *Pro o contro la bomba atomica*: uno riguarda la completa libertà interpretativa rispetto al concetto di genere letterario, che troviamo espressa nel saggio *Sul romanzo*:

- (1) Succede pure, che, secondo le rigide, e talora incongrue, determinazioni dei “generi”, le storie letterarie accademiche, nelle loro trattazioni del romanzo, studiano, sì, fra i romanzi – com’è logico –, *L’asino d’oro*, per esempio, o il *Don Chisciotte*; ma non, invece, l’*Eneide*, per esempio, o l’*Orlando furioso*, che pure, nella loro sostanza, sono assolutamente due romanzi, e andrebbero studiati sotto lo stesso titolo dei due primi. Nei riguardi dell’arte del romanzo, non importa se questi siano scritti in prosa, e quelli in versi (Morante 1987: 1497),

mentre su almeno un altro aspetto (l’attenzione alla storia più recente e contemporanea) ritorneremo più avanti.

2. Stile e argomentazione: Elsa Morante *auctor*

Nei tredici testi di *Pro o contro la bomba atomica* si nota una forte presenza dell’*io* che scrive², che interviene continuamente nel testo per affermare:

- (2) Io credo, veramente, che la scelta fra le due forme dipenda... (Morante 1987: 1500);
- (3) In questa funzione liberatoria consiste, io credo, la massima ragione dell’arte (Morante 1987: 1523);
- (4) a me sembra evidente che nessun argomento, oggi, interessa, come questo (Morante 1987: 1539),

circoscrivere la portata di un’affermazione:

- (5) Non esiste, ch’io sappia, oggi, nessun’altra poesia... (Morante 1987: 1490);

² Nei primi sette articoli, recuperati dalla rubrica *Rosso e bianco* che Morante teneva sulla rivista *Il Mondo*, all’*io* si sostituisce il *noi*, più congeniale alla destinazione giornalistica di questi testi: “Se, come temiamo, il nostro presente scritto...”, p. 1465; “Fra tutti i libri possibili, prediligiamo quelli...”, p. 1467; “Lodiamo tutta la multiforme nazione dei nostri compagni animali...”, p. 1476, ecc. ecc.

- (6) riproporrò qui una definizione del romanzo che a me sembra quella giusta (ma che do, naturalmente, per quello che vale) (Morante 1987: 1498);
- (7) giovane scuola francese odierna (detta, se non mi sbaglio, *du regard*) (Morante 1987: 1509);
- (8) lo ho notato (sarà magari un caso)... (Morante 1987: 1519),

o, ancora, controargomentare:

- (9) lo mi guarderei bene, tuttavia, dal pregiudizio contrario (Morante 1987: 1512);
- (10) Onestamente, mi sembrerebbe ingiusto denunciare, oggi, una crisi del romanzo (Morante 1987: 1515),

o, infine, intervenire con formule preteritive di vario tipo:

- (11) Aggiungerei: *necessità di riconoscersi nella bellezza*, ma non voglio spaventare tanti miei amici con la parola *bellezza*, che a loro fa paura (Morante 1987: 1512-13, cors. orig.);
- (12) Preferisco sorvolare, invece, sulla leggendaria fiera dei giocattoli, oramai disonorata dalla presenza, anche qui, di quei disgustosi pupazzi televisivi che oramai infestano tutta l'Italia, e coi quali l'industria nazionale esercita la vera corruzione dei minorenni (Morante 1987: 1534);
- (13) Non occorre, ovviamente, spiegare, che per *cultura piccolo-borghese* s'intende la cultura delle attuali classi predominanti, rappresentate dalla borghesia (o spirito borghese) in tutti i suoi gradi (Morante 1987: 1540 cors. orig.).

In tutti questi casi l'*io* che scrive è quello dell'*auctor*, non quello dell'*agens*: anche in questa raccolta di saggi, come nei romanzi, nei racconti e nelle poesie, Elsa Morante rifugge da qualsiasi concessione all'autobiografismo o all'aneddotica e si prende la parola in quanto "scrittore" che (secondo quello che emerge da alcuni di questi saggi) è tra i pochi soggetti privilegiati nell'interpretazione della "realtà" – che è una delle altre parole chiave della raccolta, come vedremo. Gli spazi che l'*auctor* continuamente occupa nel testo evidenziano, una volta di più, la finalità di questo settore della scrittura morantiana, marginale per quantità e frequenza degli interventi ma perfettamente in linea con il ruolo pubblico che la nostra autrice riconosceva a scrittori, poeti, artisti.

3. Stile e argomentazione: sintassi e retorica

Quale stile argomentativo adotta, quindi, l'*auctor* di questi saggi? Dalle pagine del volumetto emergono alcuni dispositivi testuali e sintattici ricorrenti e funzionali alla costruzione dello schema argomentativo. Non sono rari, per esempio, gli attacchi (di testo o di sua sottopartizione) fortemente assertivi, propri di uno stile sentenzioso, che anticipano una tesi che verrà poi dimostrata lungo il testo:

- (14) Che la Gloria sia una signora infida inquietante, piena di vapori e di contraddizioni, è risaputo da secoli. È anche risaputo com'essa non sempre rispetti le convenienze (Morante 1987: 1459);
- (15) È accaduto, in Italia, per il *Canzoniere* di Saba, quello che quasi sempre accade per le opere della più grande poesia: che esse sono troppo *moderne* ancora, per i loro contemporanei, e devono aspettare, affinché il loro significato si spieghi nella sua pienezza, di essere raggiunte dalle generazioni venture (Morante 1987: 1489, cors. orig.);
- (16) Che, dentro la città di Roma, nessuna piazza possa reggere al suo [di Piazza Navona] confronto, è stato già proclamato, e da un intenditore troppo autorevole perché qualcuno, oramai, possa permettersi di contestarlo (Morante 1987: 1531).

Negli esempi (14) e (16) la costruzione è identica (subordinata dichiarativa introdotta da *che* seguita dalla reggente), mentre nell'esempio (15) la subordinata "che esse sono..." è isolata dalla sua reggente da una pausa forte (due punti): in entrambi i casi l'assunto della dichiarativa viene portato a esponente dalla sintassi periodale scelta.

I saggi del volumetto presuppongono tutti un destinatario e in molti casi anche un contraddittorio, che viene chiamato in causa in vari modi, per esempio attraverso la confutazione preventiva di possibili obiezioni (la tecnica cosiddetta della controargomentazione):

- (17) Chi disse (usando l'aggettivo in senso di spregio), che la cravatta è l'ultimo residuo *borghese*? Al contrario, essa è un'estrema concessione della grettezza e dell'avarizia alla festevolezza del costume sociale (Morante 1987: 1465, cors. orig.);
- (18) Sappiamo che una simile nostra predilezione contrasta con l'opinione di molti professori e filosofi (i quali, forse, hanno ragione), e con quella di alcuni nostri critici contemporanei. Ma a questi ultimi (i quali certamente hanno torto), non daremo mai altra risposta se non quella data da un arabo a un turco che da un'ora lo copriva di contumelie; e cioè: "Il giorno

che tu parlerai bene di me, io incomincerò a disperare di me stesso” (Morante 1987: 1467);

- (19) Immagino che possa trattarsi di un degno esercizio ascetico: quale, a esempio, assistere ai concerti con gli orecchi imbottiti di cera Ohropax; oppure nutrirsi esclusivamente di limonate. Ma uno spettacolo di ascetismo, per quanto edificante, non rappresenta, in se stesso, un romanzo, né comunque, un'opera d'arte; e suppongo, perciò, di potere [...] sospendere, senza troppi rimorsi, il mio giudizio su tali mode ascetico-letterarie (Morante 1987: 1509).

La possibile obiezione può essere prevenuta anche attraverso formulazioni ipotetiche o concessive che nel loro insieme evidenziano l'assoluta consapevolezza di Morante rispetto ai propri assunti e ai possibili tentativi di confutazione:

- (20) Seppure si volesse ammettere (ma sarebbe un errore) che, per esempio, i Greci antichi credevano in una “realtà assoluta”, una simile credenza sarebbe impossibile per un uomo moderno: a meno che non si trattasse di un analfabeta o di un selvaggio (Morante 1987: 1505);
- (21) Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è [...] in quanto porta testimonianza del suo contrario. Se ha partecipato, come uomo, alla vicenda angosciosa dei suoi contemporanei, e ha diviso il loro rischio e riconosciuto la loro paura (paura della morte); da solo ha dovuto, come scrittore, fissare [...] in faccia i mostri aberranti (edificanti o sinistri) generati da quella cieca paura (Morante 1987: 1546).

Un'altra figura abbastanza ricorrente è quella della *correctio*, secondo la formula *non A ma / anzi B*, ove *B* riceve una maggiore forza espressiva e argomentativa proprio perché rapportato ad *A* che viene negato o comunque sminuito:

- (22) A ben riguardare la vita di Andrej, si vedrà che non solo egli sfugge alle proprie responsabilità verso il prossimo, ma addirittura *non vuole avere un prossimo* (Morante 1987: 1480, cors. orig.);
- (23) E ciò, si badi, non con intento polemico, né, Dio guardi, satirico, ma in assoluta innocenza mentale, per un'intima e naturale fraternità di gusti con la gente di intelletto semplice (Morante 1987: 1483);
- (24) A lui [il protagonista di un racconto mitologico] si richiede di affrontare l'angoscia non per ubbidire alla morte, o per dare spettacolo di se stesso; ma per una assoluta conoscenza (Morante 1987: 1515);
- (25) è un fatto che tanto per l'igiene quanto per l'economia, e in sostanza per la vita dell'universo, sarà sempre meglio un soggetto reale (fosse anche l'unico superstite) pensante in cima a una colonna, piuttosto che a un soprannumerario oggetto conciato,

televisato e lustrato³ per la bomba atomica. Anzi, secondo una logica intuitiva degli eventi, finché quello li resiste a scrivere poesie sulla colonna, la bomba atomica stenterà a scoppiare (Morante 1987: 1544);

- (26) L'avventura di questo ragazzo assassinato è uno scandalo inaudito per la burocrazia organizzata dei lager, e delle bombe atomiche. Scandalo non per l'assassinio, che è nel loro sistema. Ma per la testimonianza postuma di realtà (l'allegria della notizia) che è contro il loro sistema (Morante 1987: 1548)⁴.

Anche gli elenchi offrono all'autrice il destro per esplicitare in forme immediatamente evidenti i singoli snodi testuali. *I tre Narcisi*, articolo per *Il Mondo*, è suddiviso in tre parti titolate che ne individuano la struttura: *Angelo, ossia Narciso felice – Saverio, ossia Narciso furioso – Ludovica, ossia Narciso infelice*, mentre nell'articolo *I personaggi* i "tre personaggi fondamentali" vengono inseriti in un elenco puntato e numerato:

- 1) *il Pelide Achille, ovvero il Greco dell'età felice*. A lui la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale;
- 2) *don Chisciotte*. La realtà non lo soddisfa e gli ispira ripugnanza, e lui cerca salvezza nella finzione;
- 3) *Amleto*. Anche a lui la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere (Morante 1987: 1468, cors. orig.: si è conservata la numerazione originale del testo),

e il saggio dedicato al Beato Angelico inizia con un elenco dei diversi nomi assunti dal pittore nelle varie fasi della sua vita:

- (27) Il primo (suo nome anagrafico) è Guido di Pietro: inteso, in confidenza, Guidolino [...] Il secondo nome, Giovanni da Fiesole, fu assunto da lui nell'atto della sua vocazione religiosa [...] Questi due nomi appartengono alla sua storia; ma il terzo, *Beato Angelico*, glielo ha dato, da vivo e da morto, la sua leggenda popolare (Morante 1987: 1557, cors. orig.).

³ I tre aggettivi "conciato, televisato e lustrato" (che compongono anche un endecasillabo di 2^a7^a10^a) presentano un'evidente rima orizzontale in -ato e una neoformazione (*televisato*), tra le poche del repertorio linguistica di Elsa Morante (se si esclude il *Mondo salvato dai ragazzini*, che mostra a tutti i livelli linguistici e testuali il carattere dell'eccezionalità nell'opera morantiana). Tanto la rima (sempre rara anche nei versi di *Alibi*) quanto la neoformazione scostano la prosa di Morante critica letteraria da quella di Morante romanziera.

⁴ Il giovane ricordato nell'esempio (25) è il poeta ungherese Miklós Radnóti, fucilato nel campo di concentramento di Abda nel novembre del 1944: aveva trentaquattro anni e sul suo cadavere, rinvenuto in una fossa comune, fu ritrovato un taccuino con i suoi ultimi versi. Nel saggio di Elsa Morante il poeta ungherese diventa uno dei *pueri* che costellano la sua opera almeno a partire dal *Mondo salvato dei ragazzini* e che rappresentano la possibilità di una salvezza universale, ma non individuale (come la vicenda dello stesso Radnóti dimostra). Per la figura del *puer* nell'opera di Morante rimando a Dell'Aia 2013.

Il linguaggio figurato è poi presente in tutte le sue espressioni e articolazioni, spesso nella forma della metafora continuata. Nel primo articolo per *Il Mondo (La Gloria, Erostrato e lo sposo lunatico)* la Gloria viene personificata in un'immagine di donna capricciosa, volubile, seducente che attraversa il testo nella sua interezza:

- (28) Che la Gloria sia una signora infida inquietante, piena di vapori e contraddizioni, è risaputo da secoli [...] non si vergogna di corteggiare chi non si cura di lei, e più spesso, invece, sdegna chi l'adora [...] Talvolta, secondo il costume delle civette, finge di abbandonarsi, e poi subito si ritrae [...] dopo essersi lasciata corteggiare per anni e anni senza concedere neppure un sorriso, si arrende infine; ma, istriona com'è, si svela sotto un aspetto così sordido, brutale, offensivo, che gli amanti delicati, dopo averla posseduta, presto si disgustano [...] Certe volte, per un suo gusto malizioso, accondiscende a un convegno; ma invece di recarvisi di persona, manda una sua sosia mascherata. [...] Come tutte le belle di esperienza matura, fa sognare soprattutto i ragazzi [...] chi potrebbe dire le imprese e gli intrighi di questa avventuriera fatale? [...] I moralisti consigliano di usar prudenza nell'accogliere la Gloria, quand'essa si mostra così compiacente e gentile. Sotto la sua finta innocenza, spesso essa nasconde, dicono, una subdola impostora (Morante 1987: 1459-60).

Uno spazio importante hanno poi le frequenti definizioni dei concetti sui quali l'*auctor* si trova a riflettere:

- (29) riproporrò qui una definizione del romanzo che a me sembra giusta [...]: "*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle "relazioni" umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)" (Morante 1987: 1498, cors. orig.)⁵;
- (30) "persona umana" significa: *avventura cosciente nel mondo reale, immaginazione, esigenza disperata di verità, religione del futuro e della testimonianza* (Morante 1987: 1512, cors. orig.);
- (31) nel mio vocabolario abituale, lo *scrittore* (che vuol dire prima di tutto, tra l'altro, poeta), è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di *scrittore*, per me

⁵ Nella sua produzione saggistica Morante propone un'idea alta di opera letteraria, che deve essere sempre connessa con la realtà presente. Enrico Palandri e Hanna Serkowska sottolineano come l'atteggiamento spesso sprezzante della nostra autrice nei confronti della narrativa a lei contemporanea nasca proprio dall'appello al valore che ogni opera letteraria dovrebbe avere in sé: "Sono note le numerose espressioni sprezzanti della scrittrice nei confronti della letteratura, ad esempio in *Pro o contro la bomba atomica* (1965), e quindi in un certo modo contro se stessa. Le tante tragedie attraversate, personali e collettive, l'avevano fin da giovanissima resa consapevole del rischio di una funzione consolatoria della scrittura, riparo e rifugio rispetto al vivere e al sentire le cose, la natura, gli umani e gli animali. Né a se stessa né ad altri faceva sconti: se intravedeva un compiacimento o una qualche altra vanità sociale che cercava un passaporto attraverso i libri, la sua ira era rigorosa" (Palandri, Serkowska 2015: 8).

sarebbe addirittura la seguente: *un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura* (Morante 1987: 1539, cors. orig.)⁶;

- (32) credo di avere imparato, attraverso la mia lunga esperienza e il mio lungo lavoro, almeno una cosa: una ovvia, elementare definizione dell'arte (o poesia, che per me vanno intese come sinonimi). Eccola: *l'arte è il contrario della disintegrazione* (Morante 1987: 1542, cors. orig.).

Ridefinendo i referenti delle proprie riflessioni Elsa Morante li assume secondo un punto di vista ben delimitato, il suo: gli argomenti scelti spesso sono apodittici, ma i temi sono sempre chiari e definiti in modo netto e perentorio, con l'onestà e la piena adesione alla realtà che (non solo secondo Morante) dovrebbe essere la prima prerogativa di ogni scrittore.

Attraverso questi vari dispositivi argomentativi (e mi sembra che un ruolo particolare lo assuma proprio questo appena illustrato), l'autrice chiama nel proprio agone il lettore, negozia con lui i propri argomenti e i concetti su cui li fonda, lo sfida (immaginando che questi possa non essere d'accordo), lo interpella rispetto alle questioni più urgenti di cui tratta nei propri saggi. La dimensione dialettica è senz'altro presupposta nei sette articoli per la rubrica del *Mondo*, rivolti a un pubblico di lettori allo stesso tempo impegnati e mondani, che assieme all'intrattenimento cercano anche lo spunto per una riflessione, uno sguardo sghembo sulla società contemporanea, le sue mode e i suoi costumi. Tuttavia, il lettore è ben presente e spesso chiamato in causa anche negli altri saggi che in origine avevano una destinazione editoriale molto diversa, e anzi proprio il riferimento diretto al lettore che troviamo in chiusura del saggio *Pro o contro la bomba atomica* ci consente di capire perché Elsa Morante abbia pensato di raccogliere questi saggi in un unico volume (anche se non si risolve mai a farlo):

- (32) E che è la realtà? Non mi mancava altro! se uno mi fa questa domanda, è chiaro che non è mio lettore. Durante questi anni, in saggi, articoli, risposte a inchieste ecc., a costo di sembrare maniaca, non ho fatto che parlare di questo argomento, voglio dire l'argomento, più o meno che è anche il senso di questa conferenza. E tentavo di spiegare che cosa sia la realtà: ma purtroppo dubito di esserci riuscita, giacché questa è una cosa che si capisce solo quando la si prova, e quando la si prova, non si ha bisogno di spiegazioni. Una volta un novizio chiese a un vecchio saggio orientale: "Che cos'è il Bodhidharma?"

⁶ La definizione di scrittore si trova nel saggio dedicato al romanzo, nel saggio *Pro o contro la bomba atomica* troviamo invece una definizione di *scrivente*, che nel pensiero di Morante costituisce l'antitesi dello scrittore: "Dentro il sistema non possono esistere scrittori, nel senso vero del termine; però c'è una quantità di persone che scrivono, e stampano libri, e si potranno distinguere chiamandoli genericamente *scriventi*" (pp. 1549-50, cors. orig.).

(che significherebbe approssimativamente l'Assoluto, o simile). E il sapiente, pronto, gli rispose: "Il cespuglio in fondo al giardino". "E uno che capisse questa verità," domandò ancora, dubbioso, il ragazzo "che cosa sarebbe di lui?". "Sarebbe" rispose il vecchio dandogli una botta in testa "un leone con la pelliccia d'oro" (Morante 1987: 1554)⁷.

Il filo conduttore del volumetto, quindi, è la realtà, e nello specifico la riflessione e prima ancora la rappresentazione della realtà nelle opere d'arte (che di volta in volta saranno romanzi, poemi, affreschi, ecc.): la realtà deve essere assunta in quanto tale e svincolata dalle contingenze dal lavoro dell'artista. In questo atteggiamento di dominio attivo sulla realtà Concetta D'Angeli riconosce qualche tratto in comune con Simone Weil, in particolare con la strenua lotta della filosofa francese contro la *pesanteur* dell'esistenza:

La posizione teorica di Elsa Morante, nella *Storia*, mi pare molto simile a quella che la scrittrice attribuisce all'Angelico: il compito dello scrittore consiste nel liberarsi dai vincoli spazio-temporali della realtà materiale (della *pesanteur*), e un tale compito, che si può considerare quello universale e proprio dell'arte, ha maggiori meriti se si rivolge a chi, per mancanza di cultura e per svantaggi sociali, avverte più pesantemente le costrizioni della materia – che sono soprattutto le costrizioni convenzionali del tempo e dello spazio (D'Angeli 2003: 101).

4. La conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (1965)

Rispetto alle idee e argomentazioni dispiegate da Elsa Morante nei diversi saggi di *Pro o contro la bomba atomica*, il termine *realtà* (con il rispettivo aggettivo *reale*) torna quasi ad apertura di pagina, creando in molti casi una costellazione semantica con il suo opposto *irrealtà*:

- (33) ridotti alla elementare paura dell'esistenza, nella evasione da se stessi e quindi dalla realtà, loro, come chi ricorre alla droga, si assuefanno all'irrealtà (Morante 1987: 1544);
- (34) nella laida invasione dell'irrealtà, l'arte, che viene a rendere la realtà, può rappresentare quasi la sola speranza del mondo (Morante 1987: 1545);
- (35) smascherare la loro irrealtà, col paragone della realtà, della quale è appunto venuto a portare testimonianza (Morante 1987: 1546);

⁷ Anche nell'esempio (18) troviamo un apologo, ripreso in questo caso dalla tradizione araba.

- (36) nel sistema organizzato della irrealtà, la presenza dello scrittore (cioè della realtà) è sempre uno scandalo (Morante 1987: 1549);
- (37) Soltanto loro [gli scrittori], difatti, riconoscono e frequentano ancora la realtà. Per legge universale, e peggio che mai nel sistema, la maggioranza degli adulti sono contaminati più o meno dall'irrealtà, e quindi, ostili (Morante 1987: 1552);
- (38) i conflitti, le devastazioni, la malattia, la morte, sono sostanza della natura, movimenti della tragedia reale. La manifestazione dell'irrealtà, cioè la bruttezza, è un mostro recente (Morante 1987: 1559),

o con il suo sinonimo dell'ambito artistico *verità*:

- (39) interrogare sinceramente la vita reale, affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità (Morante 1987: 1501);
- (40) se la realtà è torbida, la verità è naturalmente limpida nei suoi colori (Morante 1987: 1507);
- (41) La funzione del romanzo non si riduce alla registrazione della greggia realtà parlata [...] ma si motiva nell'espressione della verità umana, resa attraverso i suoi dialoghi reali (Morante 1987: 1508-9);
- (42) gli uni e gli altri significano il medesimo fenomeno: registrazione di una realtà greggia – non importa se soggettiva o oggettiva – nella rinuncia al valore della verità, e dunque dell'arte (Morante 1987: 1513);
- (43) “verità poetica”, riconoscibile in tutte le cose reali (Morante 1987: 1515).

A questo punto sarà necessario riassumere almeno l'assunto sviluppato nel saggio eponimo del volumetto. In questa conferenza del 1965 pronunciata in sedi diverse, Elsa Morante, sapendo di affrontare un tema ostico e rimosso nel dibattito corrente, decide di porre al centro della propria riflessione la bomba atomica, che è il prodotto più rappresentativo della civiltà uscita dal secondo dopoguerra, come in secoli e contesti più lontani lo sono stati i dialoghi di Platone, le Madonne rinascimentali, ecc.:

- (44) La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca; il Colosseo, dei Romani imperiali; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano; le gondole, della nobiltà veneziana; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali; e i campi di sterminio della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico (Morante 1987: 1540).

Rispetto a questo fiore perverso del male che può portare al suicidio collettivo dell'umanità (allora come ora), Morante indica la posizione che lo scrittore e in

generale l'uomo d'arte dovrebbe assumere: mantenere integra la coscienza umana costantemente a contatto con l'alienazione prodotta dalla disintegrazione della realtà, dal continuo e insensibile slittamento verso l'irrealtà.

(45) *L'arte è il contrario della disintegrazione.* E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso col mondo; di restituire di continuo, nella confusione irrealistica, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, *la realtà* (ma attenzione ai truffatori, che presentano, sotto questa marca di realtà, delle falsificazioni artificiali e deperibili). La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade. Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integrale, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile – che non potrà mai finire di esplorarla – la realtà è una, sempre una (Morante 1987: 1542-43, cors. orig.).

Come si vede già in questo breve passaggio, l'argomentare di Morante è apodittico, perché in realtà sarebbe tutto da dimostrare che *“l'arte è il contrario della disintegrazione”*⁸: tuttavia, Morante parte da questo assunto come da un dato di fatto e su questo fonda il proprio discorso. Solo l'arte, quindi, può mantenere integra la realtà, e di conseguenza non potrà mai schierarsi dalla parte della bomba, che nel saggio viene evocata non solo come arma di distruzione di massa, ma anche in relazione all'indifferenza che regna attorno a quello che per la nostra autrice è *il* tema della società contemporanea: affermando in maniera netta che l'integrità della realtà va conservata intatta e mostrata attraverso le opere d'arte, l'autrice intende far riferimento anche agli aspetti più scabrosi, agli scandali che durano da migliaia di anni.

È stato notato che nel *Mondo salvato dai ragazzini* Elsa Morante, parlando dei vari universi concentrazionari (Lager, prigionie, ospedali, manicomi...), per la prima volta si confronta con la Storia, che sarebbe diventata la protagonista del suo romanzo del 1974: in questo giro d'anni, evidentemente, l'autrice sta prendendo di petto il recentissimo passato che sfocia nella contemporaneità, e una prova di questo la troviamo anche nel fatto che nel volumetto di saggi ci sono riferimenti al presente

⁸ La presenza di tesi apodittiche (nonostante l'ampio uso di strutture argomentative) riguarda anche altri saggi di *Pro o contro la bomba atomica*: “Ricchi di spunti e illuminazioni per chi al suo mondo poetico ha già avuto accesso, i saggi non spiegano, non tentano di convincere; anzi, enunciano in modo apodittico le proprie tesi perché il narrare ha già raggiunto un'egemonia su qualunque forma di scrittura fin da *Menzogna e Sortilegio*, dandole in questo modo anche una configurazione interiore particolare” (Palandri 1994: 84-85).

atomico non solo nel testo esplicitamente dedicato alla bomba, ma anche in testi che parlano di tutt'altro:

- (46) E per questo certi dittatori, armati di eserciti e di bombe atomiche, hanno paura al cospetto di una inerme poesia, feroce solo della sua bellezza, e le vietano l'ingresso nei loro confini (Morante 1987: 1519, *Sul romanzo*);
- (47) si è dovuta aspettare la vigilia dell'era atomica perché la scienza proclamasse questa realtà: che la frustrazione dell'erotismo, anch'essa, come il sonno della ragione, produce dei mostri (Morante 1987: 1524, *Sull'erotismo in letteratura*);
- (48) Pure le navi volanti, o missilistiche, o atomiche, o come siano, le quali ci promettono addirittura la velocità della luce, in realtà ci risultano poi dei carretti bombastici, che ci detengono sempre nel nostro solito albergo sul tetto dell'Inferno (Morante 1987: 1563, *Il Beato propagandista del Paradiso*).

La bomba atomica, la minaccia di una guerra nucleare, la riflessione su una società che fonda i propri equilibri sulle armi di distruzione di massa diventano quindi il fulcro della riflessione di Elsa Morante, riflessione che porta avanti attraverso testi non corredati di dati e testimonianze (come per esempio il più recente – e bellissimo – *Preghiera per Cernobyl* di Svetlana Aleksievic), ma mettendo in campo la propria voce di “scrittore”, come lei stessa si definisce proprio in questo saggio: è un appello al valore, quello che troviamo in *Pro o contro la bomba atomica* (nel saggio e nella raccolta), che Elsa Morante rivolge in primo luogo a scrittori e artisti, per arrivare attraverso di loro a lettori, spettatori, fruitori dell'opera d'arte vera, perché a loro volta si schierino contro la bomba, dalla parte dell'integrità del reale.

5. Conclusioni

Il libello *Pro o contro la bomba atomica*, come si è detto, venne pubblicato postumo a cura di Cesare Garboli nel 1987: Elsa Morante decise infatti di non portare a compimento l'intenzione, che pure aveva, di riunire in una silloge i testi che in questo contributo ho provato ad analizzare. Negli anni Settanta del secolo scorso Morante si concentra principalmente sui due romanzi della seconda parte della sua produzione, *La Storia* (1974) e *Aracoeli* (1982), ai quali affida il proprio pensiero di “scrittore” militante, rinunciando a intervenire nel dibattito pubblico. Non si disinteressò mai degli eventi storici dell'epoca a lei contemporanea, come mostra la lettera che decise di indirizzare alle Brigate Rosse in seguito al rapimento di Aldo Moro:

Nemmeno nell'ultimo romanzo la scrittrice ha [...] contraddetto al mandato che, fin da *Pro o contro la bomba atomica*, ha riconosciuto all'arte, e cioè il compito, storico oltre che morale, di ridare realtà al mondo. La fedeltà a questo compito, insieme però a una confessione di conclusiva mancanza, si può riconoscere anche nella lettera da lei scritta alle Brigate Rosse all'indomani del rapimento Moro (20 marzo 1978) e mentre era in corso la stesura di *Aracoeli*, cominciata due anni prima. La lettera testimonia con evidenza il coinvolgimento emotivo e intellettuale della scrittrice nei fatti del suo tempo, anche in quelli più inquietanti e dolorosi: non furono molti, negli anni di piombo, i protagonisti della cultura italiana che si pronunciarono pubblicamente sugli avvenimenti drammatici che sconvolgevano il paese (D'Angeli 2003: 18).

Elsa Morante, tuttavia, non concluse mai la lettera, che venne pubblicata postuma su *Paragone* nel febbraio del 1988: in questa fase della sua vita, all'attenzione per l'attualità politica e sociale non si accompagnò una pari determinazione nel prendere posizione del dibattito pubblico, perché la nostra autrice aveva deciso che l'unica voce autentica che di lei si sarebbe conservata doveva essere quella dei suoi romanzi.

Per concludere, e per ricondurre l'analisi del volumetto di Morante al tema complessivo del convegno *Lingua come bene culturale*, riporto un breve passo dall'introduzione (scritta dalla stessa autrice) per l'edizione dell'*Isola di Arturo* negli Oscar Mondadori del 1969:

Allo sfruttamento interessato della comunità umana – contro il quale i movimenti rivoluzionari presumono di combattere – corrisponde, come un'altra faccia, forse ancora più squallida, dello stesso fenomeno sciagurato, l'*alienazione* dalla realtà, che tende a trasformare gli uomini in automi incapaci di libertà e di giudizio. Attraverso gli schermi di un "progresso" industriale male inteso, le immagini reali della vita vengono snaturate e sostituite dalle immagini artefatte di una irrealtà degradante. Contro questo rischio, la visione integra, fresca e disinteressata dell'arte può ancora offrire agli uomini un aiuto certo (Morante 1988: LXXIX).

Tornano gli stessi termini che abbiamo più volte incontrato nei capitoli di *Pro o contro la bomba atomica* e che una volta di più portano a esponente la completa adesione umana, intellettuale e artistica di Elsa Morante al tema della salvezza dell'umanità, che può essere data solo dal riconoscimento della realtà vera grazie anche all'arte. Nel caso di Elsa Morante l'arte è evidentemente quella legata alla ricerca della parola autentica e pienamente espressiva della realtà, in grado di superare i confini tra le diverse discipline artistiche e di mettersi al servizio non solo della tradizione culturale latamente intesa, ma anche di ogni singola persona che si

riconosca parte dell'umanità: l'attenzione dedicata da Elsa Morante a lingua e stile delle proprie opere (soprattutto alle opere degli anni Sessanta e Settanta) dal punto di vista dell'autrice è anche il mezzo per salvare il bene supremo della vita dell'uomo e del pianeta, compito di ciascun autentico "scrittore".

Fonti

Morante, E. 1987. *Pro o contro la bomba atomica*, Milano: Adelphi, ora in Elsa Morante, *Opere*, vol. II, Milano: Mondadori 1990 (da cui si citerà).

Morante, E. 1988, *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori.

Riferimenti bibliografici

D'Angeli, C. 2003. *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma: Carocci.

Dell'Aia, L. 2013, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma: Aracne.

Garboli, C. 1987. *Introduzione a Elsa Morante, Pro o contro la bomba atomica*, Milano: Adelphi.

Mengaldo, P. V. 1998. *Profili di critici contemporanei*, Torino: Bollati Boringhieri.

Palandri, E. 1994. Alcune notazioni in margine a *Pro o contro la bomba atomica*. *Studi novecenteschi*, vol. 21, n. 47/48, pp. 79-90.

Palandri, E., Serkowska, H. 2015. Per Elsa Morante nel centesimo anno della nascita, in Palandri, E., Serkowska, H. [a cura di], *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia: Edizioni di Ca' Foscari, pp. 7-14.

ALESSANDRA ZANGRANDI è professoressa associata di Linguistica italiana all'Università di Verona. I suoi interessi di ricerca riguardano la lingua e lo stile degli autori della letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento, con particolare riguardo a Ippolito Nievo, Niccolò Tommaseo, Camillo Sbarbaro, Elsa Morante. A Elsa Morante ha dedicato un articolo sul *Gioco segreto* e uno sul *Mondo salvato dai ragazzini*.

ORCID: 0000-0002-7579-615X, e-mail: alessandra.zangrandi@univr.it

Specificità linguistiche e caratteri stilistici dei saggi di Cristina Campo

Riassunto: Attraverso l'esempio di Cristina Campo, il capitolo intende approfondire il tema del linguaggio della critica letteraria italiana in chiave della lingua percepita come bene culturale. In particolare, si analizzano l'uso specifico della lingua e le caratteristiche stilistiche dei saggi di Cristina Campo, che programmaticamente rifiuta la matrice dominante della cultura e della vita letteraria della sua epoca. Le sue idee si rispecchiano nella lingua in cui stende i suoi saggi e nella sua straordinaria sensibilità nei confronti del linguaggio.

Parole chiave: Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, saggi, lingua, musicalità

Indice

1. Introduzione
2. Cristina Campo saggista
3. Lo stile
4. Brevità e sottrazione
5. Citazioni letterarie e riferimenti musicali
6. Lessico
7. Conclusioni

1. Introduzione

La lingua può manifestarsi come bene culturale attraverso svariate sfaccettature. L'uso artistico, creativo e imprevedibile della lingua da parte degli scrittori è uno spazio tematico che consente di approfondire l'importanza del continuo intreccio tra le possibilità linguistiche e le forze creative individuali per la vitalità e per la formazione della cultura. La lingua diventa quindi un bene culturale da custodire e da capire meglio

attraverso lo studio delle peculiarità linguistiche nelle opere dei grandi artisti della parola, a cui decisamente apparteneva Cristina Campo. Il saggio come genere può rivelarsi qui un proficuo oggetto di ricerca, in quanto genere letterario asistemático e caratterizzato dalla scioltezza del pensiero: “[c]omposizione relativamente breve e di carattere spigliato che investe un soggetto, senza pretesa di esaurirlo, da un punto di vista opposto a quello della trattazione sistematica” (Praz 1936).

“La saggistica non è un genere letterario minore. Eppure, paradossalmente, la sua esistenza è stata offuscata dalla sua stessa diffusione, dalla versatilità e immediatezza del suo uso pratico”, osserva Berardinelli (2007: 35), per poi aggiungere: “la saggistica infatti è un genere letterario fondamentale. Ad essa dobbiamo la descrizione dei contesti culturali e storici nei quali vivono i generi letterari considerati maggiori, ma ad essa appartengono anche innumerevoli opere memorabili e canoniche” (Berardinelli 2008: 9). Purtroppo, né Berardinelli, il più noto studioso della saggistica novecentesca italiana, né altri studiosi, come Leonelli (1994) o Onofri (1995), includono Cristina Campo nel loro canone saggistico. D’altra parte la scrittura saggistica della Campo è diventata, nel corso degli ultimi decenni, un punto di riferimento importante per numerosi letterati e studiosi e ha lasciato il segno su altri importanti saggisti, tra cui Emanuele Trevi¹, che parla così del volume *Gli imperdonabili*: “Questo libro è un oggetto incantato. L’ho letto decine di volte, ne conosco interi passi a memoria, eppure sembra sempre nuovo, ogni giorno offre porte e sentieri d’accesso prima sconosciuti, come le case nei sogni” (Trevi 1994: 46).

Cristina Campo ha potuto così trovare il suo posto nella “costellazione di grandi saggisti” (Calasso 2018), abbozzata da Roberto Calasso:

Venendo qua ho pensato a una specie di mappa celeste di questa costellazione. Il risultato – è qua su un foglio che non vi farò vedere – sono ventisette nomi... tantissimi, ventisette nomi ai quali con fatica aggiungerei o toglierei qualcuno. Non vi dirò quali sono, ma vi dico gli estremi. A un estremo Giorgio Pasquali – e aleggiante su tutti, [...] Benedetto Croce [...]. A un altro estremo Cristina Campo. [...] Giorgio Pasquali è la filologia, nel senso più rigoroso della parola [...] All’altro capo Cristina Campo, che non è mai andata a scuola, che ha avuto la fortuna di non avere nemmeno la terza media, perché un vizio cardiaco le aveva impedito di andare a scuola. (Calasso 2018)

¹ L’opera di Campo nella prospettiva del genere saggistico è menzionata anche in Biondi (1994: 41-42, 77). Tra i contributi sulla saggistica di Cristina Campo sono da segnalare almeno quelli di Villa 1994, Secchieri (1998: 138) e Pertile (2022).

Le qualità dei saggi di Cristina Campo, nell'elenco di Roberto Calasso, si trovano al polo opposto rispetto alla sistematicità e all'ordine che caratterizza lo stile di Pasquali e di Croce. Calasso, a sua volta saggista, apprezza nelle opere della Campo i valori contrastanti, come l'originalità della creatività artistica e del pensiero individuale non limitato dalle matrici sociali.

2. Cristina Campo saggista

Com'è noto, la vita di Cristina Campo fu fortemente segnata dalla malattia (sulla vita vedi De Stefano 2002). Nacque a Bologna nel 1923 con una malattia cardiaca, che allora risultava inoperabile e che le provocava grandi crisi di salute che la costringevano a letto. Le difficili condizioni di salute che definivano la sua esistenza sono rimaste nei ricordi dei suoi amici (come quello di Herling-Grudziński, vedi Ślarzyńska 2020a: 216; Ślarzyńska 2020b: 413). Registrata all'anagrafe come Vittoria Guerrini, era la figlia del noto compositore Guido Guerrini e di Emilia Putti, sorella dell'illustre chirurgo bolognese Vittorio Putti. Vittoria Guerrini, che solo a un certo punto della sua vita assunse il nome d'arte di Cristina Campo, crebbe a Firenze, dove suo padre lavorava al prestigioso Conservatorio Cherubini, per poi seguirlo insieme alla madre a Roma, dove il padre ricevette un nuovo incarico presso il Conservatorio di Roma e fondò il Collegio di Musica al Foro Italico. A Roma Campo risiedette fino alla morte, avvenuta nel 1977. Durante la vita, oltre a numerose traduzioni (Hugo von Hoffmansthal, John Donne, Emily Dickinson, Simone Weil, William Carlos Williams, Katherine Mansfield, vedi Ślarzyńska 2019), pubblicò il volume di poesie *Passo d'addio* (1956) e le raccolte dei saggi *Fiaba e mistero* (1962) e *Il flauto e il tappeto* (1971). Entrambe le raccolte saggistiche furono ristampate nel volume *Gli imperdonabili*, pubblicato da Adelphi nel 1987. Oltre ai saggi contenuti nel volume ci sono anche altri scritti letterari che possono essere considerati saggi, alcuni dei quali sono usciti nel volume *Sotto falso nome* (1998), che raccoglie gli scritti pubblicati sotto diversi pseudonimi in quotidiani, riviste o in altre sedi editoriali. Fra questi si trova il testo che oggi può essere considerato come il primo saggio in assoluto di Cristina Campo. Si tratta dell'introduzione al volume di traduzioni di Katherine Mansfield *Una tazza di tè e altri racconti* pubblicato nel 1944 (Campo 1998: 15-19; Campo 1944: XIII-XVIII; vedi anche Ślarzyńska 2022). Lo scritto in questione, nonostante la giovane età

dell'autrice, mostra già le straordinarie qualità che poi si sarebbero sviluppate nella futura produzione letteraria di Cristina Campo.

Come ha scritto giustamente Calasso, Campo a causa della sua malattia non ha mai frequentato in modo regolare le scuole, ricevendo un'istruzione privata a casa propria. Anche Elémire Zolla, per tanti anni compagno di Cristina Campo, ha osservato più volte l'aspetto positivo della mancanza di un'educazione scolastica regolare. Il punto interessante è che Zolla indica un collegamento tra la specifica situazione educativa della Campo e lo stile de *Gli imperdonabili*: "Lo stile de *Gli imperdonabili* è anche dovuto alla felice omissione degli anni di scuola nella vita dell'autrice, che viceversa lesse soltanto libri eccellenti che la chiamavano per predestinazione" (Zolla 1998: 285). La specifica condizione della vita della Campo, sia quella fisica sia quella intellettuale, ha reso del tutto unico il suo sguardo sulle cose e il suo modo di scrivere. Oltre alla malattia, gli amici di Cristina Campo ricordano il suo straordinario dono della conversazione (Paolillo 2022: 13; Citati 1998: 286; Biondi 1994: 42), che nello stesso tempo può essere associata al suo modo di stendere i saggi come se fossero discorsi pieni di sorprese.

Si può sottolineare l'affinità tra l'esistenza di Cristina Campo e quella di Giacomo Leopardi, anche lui limitato fortemente a causa delle sue condizioni di salute. Le affinità tra loro si possono indicare, peraltro, non solo sul piano biologico, ma anche sul piano del loro pensiero e del loro modo di agire nella scrittura. Come nota Alberto Folini nel suo saggio su Cristina Campo e Leopardi:

La Campo e Leopardi, sia detto in apertura, appartengono a quella stirpe di eletti che fanno della bellezza un discorso di verità: e per i quali, dunque, pensiero e poesia si congiungono in modo stretto e inscindibile, secondo un intreccio – un tessuto – a cui singoli fili giungono a dare forma e senso all'immagine proprio grazie ai futuri lettori. (Folini 1998: 229)

Per Cristina Campo Leopardi fu, in ambito italiano, "l'ultimo [vero] critico" che ha mantenuto la disposizione contemplativa dello spirito ed è rimasto lontano dall'"ossessione storica", come la chiama la Campo. Secondo la scrittrice, "Leopardi fu l'ultimo a esaminare una pagina come si deve, al modo cioè di un paleografo, su cinque o sei piani insieme: [...] La esaminò, vale a dire, da scrittore" (Campo 1987: 80).

Aggiungiamo che il caso della Campo è congruo con la frequente osservazione secondo cui la saggistica, come forma di scrittura non accademica, è coltivata spesso

da autori estranei ai circuiti della cultura ufficiale. Interessantissime sono le osservazioni di Monica Farnetti sul metodo della stesura dei saggi di Cristina Campo, che può essere definito come “costante, programmatica ricerca di affinamento e perfezione” (Farnetti 1998: 334). Farnetti ha lavorato su due saggi, *Il flauto e il tappeto* e *Con lievi mani*, per i quali eccezionalmente si sono conservate carte preparatorie e fogli di appunti. Grazie ai materiali conservati (un caso abbastanza raro per quanto riguarda l’archivio della Campo disperso), si può osservare il modo in cui la scrittrice ha elaborato i suoi testi, costantemente cercando la versione “perfetta”. Farnetti individua due procedimenti che la Campo segue in chiave stilistica: da un lato c’è la sottrazione, la tendenza a eliminare parole, incisi e preposizioni. Come scrive la stessa Campo, “in un passo famoso Proust assicura che il principio dello stile è lo stesso principio su cui si fonda un salotto classico: la rinuncia” (Campo 1987: 122); dall’altro lato c’è la ricerca di musicalità, “se non addirittura di soluzioni sintattiche ricalcate su una precisa forma, figura, disposizione o composizione musicale” (Farnetti 1998: 334). Questa predilezione della Campo è stata evidenziata anche da Elémire Zolla (1998: 284).

Sottrazione e musicalità, come parole chiave del *modus operandi* di Cristina Campo, possono essere accompagnate da altre procedure che si possono osservare nell’ambito dello stile dei suoi saggi. Nelle nostre riflessioni partiamo dal concetto dello “stile” così come lo percepiva la scrittrice, per poi approfondire la questione della sottrazione strettamente collegata alla brevità, e passare a citazioni letterarie e musicali. Infine, ci soffermeremo sull’originalità del lessico e sull’uso delle metafore nei saggi di Campo.

3. Lo stile

Che cos’è lo stile secondo Cristina Campo? La questione sembra vitale alla luce della lingua teorizzata come bene culturale. La scrittrice dedica alla questione un ampio frammento del saggio *Gli imperdonabili*. Lo stile diventa per lei una questione non solo linguistica, ovvero uno spazio in cui i valori linguistici acquisiscono l’accezione metafisica. Lo stile viene definito come una categoria spirituale:

Una spirituale devozione al mistero di ciò che esiste è stile per virtù propria, come dimostra l’ammirabile linguaggio, oggi in via di estinzione, dei contadini. Un poeta che ad ogni singola cosa, del visibile e dell’invisibile, prestasse l’identica misura di

attenzione, così come l'entomologo s'industria a esprimere con precisione l'inesprimibile azzurro di un'ala di libellula, questi sarebbe il poeta assoluto. (Campo 1987: 83)

Lo stile è per Cristina Campo il fondamento della scrittura: non è un fattore aggiuntivo o un tipo di involucro attraente per contenere il senso. Lo stile è l'elemento che costruisce, e che crea. La sua importanza per Campo la descrive bene Zolla: "Soltanto lo scrupolo di chi sorveglia ogni accento come se l'ordine del cosmo ne dipendesse, fa sì che non s'infiltri nella pagina la menzogna onnipresente" (Zolla 1998: 284). Il legame tra lo stile e le questioni morali viene sottolineato più volte dalla scrittrice stessa: "Del più nobile stile: il quale a sua volta nasce dalla giustizia" (Campo 1987: 145).

Lo stile sarebbe quindi il guardiano della verità e della giustizia, in chiave morale, e conseguentemente la ricerca della perfezione stilistica sarebbe qualcosa di più che un abbellimento facoltativo del testo: sarebbe un esercizio spirituale (Campo 1987: 122). Per Cristina Campo il saggio viene interpretato proprio come genere letterario che serve per eseguire esercizi spirituali, per la meditazione sulle cose (Biondi 1994: 42).

In questa chiave, estremamente importante per l'autrice era la massima precisione lessicale e concettuale: come se si rendesse benissimo conto della responsabilità di custodire la lingua come bene culturale. L'effetto, come ha scritto Zolla, sarebbe l'opera "il cui stile non tollera traccia del trasandato eloquio comune, né ammette gerghi, termini tecnici, ma descrive ogni cosa, ogni idea con l'esattezza d'un ingegnere e la vibrazione trepida delle confidenze cocenti" (Zolla 1998: 284). Dell'esattezza parla la Campo stessa nel saggio *Gli imperdonabili*. L'attenzione per la forma, la precisione linguistica sarebbero i mezzi con cui opporsi al "trasandato eloquio comune" (Zolla 1998: 284).

Non bisogna dimenticare, parlando dello stile, che l'attività letteraria di Campo è partita dalla poesia. La sua prima pubblicazione è stato il volume di poesie *Passo d'addio* (1956), in cui si poteva notare una forte impronta dell'io femminile che parla. I saggi, che dopo lungo silenzio editoriale, sono diventati in modo naturale lo sbocco per le energie creative di Campo offrono invece la possibilità di mantenere attivo lo slancio personale del discorso, allo stesso tempo rendendolo più obliquo. L'io viene "spostato in [una] posizione obliqua", grazie alla quale "si offrivano modalità di rappresentazione di sé meno dirette, e perciò anche meno ostruite dall'inibizione" (Villa

1994: 147). La scrittura saggistica lascia parlare di sé attraverso opere altrui e grazie a questa soggettiva eco critica rende il discorso personale, ma indiretto. Il poeta, nell’ottica di Campo, è “un mediatore: tra l’uomo e dio, tra l’uomo e l’altro uomo, tra l’uomo e le regole segrete della natura” (Campo 1987: 166). Così anche un saggista diventa un mediatore che, grazie alla “lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure” (Campo 1987: 166), rende possibile trasmettere al lettore i propri concetti in modo originale, senza però attirare troppa attenzione su di sé. L’io, anche se capita come figura esplicita nei saggi di Campo, viene tenuto a una certa distanza dal lettore, che si confronta con il tema e con la soggettiva scelta degli oggetti di riflessione. Tra i temi dei saggi di Cristina Campo si trovano soprattutto la poesia e la letteratura: torna spesso anche la fiaba (“in cui la ricca contraddittorietà della sua ricerca produce forse i risultati di maggior interesse”, Villa 1994: 53), tornano le perdite, tra cui quella del rito e della cerimonia, che segna la decadenza della civiltà contemporanea (“il mio tempo [...] della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire”, Campo 1987: 151).

4. Brevità e sottrazione

L’estrema precisione linguistica nel suo metodo di scrivere viene accompagnata dalla propensione alla brevità che, come dimostra giustamente il materiale descritto da Farnetti (1998a), non è un’inclinazione originaria, ma un’acquisizione. Per analizzarlo la studiosa si focalizza sul frammento del saggio *Con lievi mani* che, come provano i pochi materiali d’archivio, è stato corretto più volte nel processo elaborativo e inizialmente aveva la seguente forma:

Sprezzatura può essere paragonata alla trama geometrica [inflexibile] così forte e sottile [fine] che rende possibile **l’impalpabile volo della libellula**, o all’inflexibile metronomo, sempre terzo nelle sue lezioni, di Federico Chopin, un maestro della sprezzatura, cui si misuravano senza misericordia le tenerezze e le turbolenze, i rubati e i turbati, *gli sfogati e gli spianati, l’estasi stessa che rese possibile la sovrana alterezza, lo scoccante, aereo staccato, di lipizzana eleganza, delle Polacche [...]* (Campo in Farnetti 1998a: 338)².

² Il materiale d’archivio contenente gli abbozzi del saggio *Con lievi mani* di Cristina Campo è stato citato da Monica Farnetti (1998a: 338). In corsivo è stata evidenziata la parte caduta nella versione finale. Il grassetto – mio, MŚ.

“L’impalpabile volo della libellula” diventa “l’azzurro volo della libellula”, per poi tornare alla versione primaria e alla fine arrivare alla variante “la danza della libellula” nella versione finale del brano:

Alla delicata, feroce geometria che rende possibile **la danza della libellula** assimileremo la sprezzatura? O all’inflexibile metronomo, sempre terzo e sempre in moto nelle lezioni di Federico Chopin, sul quale si misuravano impietosamente le tenerezze e le turbolenze, i rubati, i turbati, l’estasi stessa e il trafiggente presentimento? (Campo 1987: 103).

La propensione della scrittrice alla *brevitas*, alla massima condensazione, grazie al frammento recuperato nelle sue formule precedenti, si dimostra “un risultato ottenuto per l’effetto di riscrittura piuttosto che, come è stato facile credere, un dato congenito alla sua scrittura o una tecnica in cui la sua poetica spontaneamente si rispecchia” (Farnetti 1998: 339).

Per quanto riguarda la sottrazione, si può indicare la “soppressione dei nessi esplicativi, passaggi logici, incisi con funzione di legatura semantica” (Farnetti 1998a: 335). Sarà difficile quindi trovare nella prosa saggistica della Campo incisi come “e questo vale a dire che”, “in realtà” oppure “intendo”, “ma poiché”, “è noto come”. L’assenza di simili elementi causa l’effetto ellittico della prosa della Campo. La stessa tendenza all’ellissi delle congiunzioni, alla sparizione dei relativi, è stata già indicata anche per quanto riguarda le sue traduzioni (sulla traduzione di John Donne vedi Fink 1971: 115).

Uno degli esempi può essere un brano tratto dal saggio *Il flauto e il tappeto*, che grazie alla disponibilità delle bozze può essere confrontato con la versione precedente:

La realtà, *del resto*, contiene in sé tutte le allegorie: è cosa nota che i misteriosi «maestri del tappeto» che anticamente passavano di villaggio in villaggio, custodi prodigiosi di moltitudini di schemi *quasi tutti* simbolici, li ‘dettavano’ ai tessitori locali con una lenta salmodia ammaliante. (Campo in Farnetti 1998a: 335)

Come si può osservare, e come indica Farnetti, dalla versione finale sono stati eliminati i nessi esplicativi “del resto”, “è cosa nota che”, e l’effetto è stato raggiunto attraverso la contrazione metaforica:

Ma non c’è allegoria che la realtà non racchiuda. I portentosi «maestri del tappeto», quei bardi e mistici del telaio che anticamente passavano di villaggio in villaggio e custodivano nella mente centinaia di schemi simbolici, ne «dettavano» le figure ai

tessitori locali con una lenta salmodia ammaliante (Campo 1987: 115; Il brano, insieme alla sua versione preliminare, è citato da Farnetti 1998a: 335).

La mancanza degli “snodi” esplicitanti e di coordinati esplicativi consecutivi si può registrare anche negli altri testi saggistici della Campo. Come nota Filippo Secchieri, “i periodi di Cristina Campo sono [spesso] autonomi”, “le legature tra l’uno e l’altro spesso introvabili [...] ogni frase è il centro” (Secchieri 1998: 135). Simile era stata l’osservazione di Alessandro Spina, secondo cui nella prosa di Cristina Campo “ogni frase è traguardo, centro [...] Nessun lettore saprebbe prevedere che cosa dirà nella frase che segue quella che sta leggendo. Ogni frase comincia da capo il discorso e ogni frase lo conclude” (Spina 1993: 21-24; Pertile 2022: 167-168).

Un esempio di questa procedura si trova nel saggio *Gli imperdonabili*:

Più facile ormai che tali sorprese e felicità possa darcele un testo pressoché anonimo sul quale abbia operato una passione inalterabile. Marianne Moore confessa l’ebrezza di cui fu vittima leggendo la relazione «appassionatamente precisa» di un esperto al Tesoro americano su certi falsi messi in circolazione. Sfogliando una guida del Palazzo Ducale di Urbino mi accadde di avvertire un giubilo quale si prova ascoltando musica del XVI secolo; scopersi che l’autore, un sovrintendente pieno di delicato trasporto, usava deliziosamente e in modo inusitato in luogo della parola molto la parola *così* (Campo 1987: 82).

Come si può notare, dal punto di vista sintattico, le frasi rimangono disunite: ognuna esiste per conto proprio e solo messe insieme una accanto all’altra creano un insieme significativo.

5. Citazioni letterarie e riferimenti musicali

Alle altre qualità della prosa di Cristina Campo, che può essere anche analizzata nella chiave della brevità e dell’accorciamento, appartiene la predilezione a incorporare e a sciogliere nel testo le citazioni delle altre opere. Il citazionismo negli scritti della Campo è una questione a cui varrebbe la pena dedicare una riflessione più approfondita; qui mi limiterò a delineare solo in maniera approssimativa i più significativi tratti del modo in cui la scrittrice accoglie le parole altrui nei suoi testi. L’uso delle citazioni nell’ottica della Campo era una tappa dell’elaborazione del testo saggistico: “Stenda un elenco di appunti (citazioni) e il discorso che li deve legare crescerà in mezzo da solo, come un rampicante fra i sassi” (Campo 1999: 44), scrisse in una delle lettere a Margherita Pieracci Harwell, del 31 ottobre 1956.

Farnetti nota che “i segni di citazione si rivelano stranamente mobili” (Farnetti 1998: 348) e indica come nel testo de *Il flauto e il tappeto* si siano sciolti i margini delle citazioni e come esse si siano amalgamate con il corpo testuale. Sull’esempio di Simone Weil e delle varie versioni preliminari del testo del saggio, la studiosa dimostra come all’inizio il riferimento alla Weil fosse presente, per poi sparire lasciando solo una traccia delle sue parole:

(1) La virtù è negativa, osserva di nuovo Simone Weil; e lo stile non è altra cosa dall’esercizio di una virtù [...] (Campo in Farnetti 1998: 348);

(2) La virtù è negativa, né la poesia è altra cosa dall’esercizio di questa virtù [...] (Campo 1987: 122).

Ma di esempi di questo genere se ne possono trovare tanti anche in altri scritti della Campo. Nel saggio eponimo della raccolta *Gli imperdonabili* troviamo numerosissime citazioni frequentemente amalgamate nel discorso. Molto spesso i riferimenti testuali sono nascosti, intercalati direttamente nel testo, come nel caso del riferimento al racconto di William Carlos Williams *Danse pseudomacabre*, che appare a un certo punto come analogia dello stile: “O l’altra danza («pugni stretti, polsi flessi») vista da un poeta nelle membra di un bambino morente, che si aprivano e si chiudevano lentamente, come una corolla” (Campo 1987: 87-88). Come vediamo, nel testo non viene nominato né l’autore, né il titolo dell’opera. Un altro esempio può essere il riferimento ai titoli delle opere di Marianne Moore, intrecciati al discorso: “Questo aereo e terribile peso – silenzio, attesa, durata – l’uomo l’ha rigettato da sé. Ed eccolo vivere ora il suo paranoide terrore di «sentimento e precisione, umiltà, concentrazione, gusto»” (Campo 1987: 76).

Spesso i riferimenti a testi appaiono nella versione originale, in questo modo lasciando spazio all’alterità e alla melodia di una lingua diversa. Così succede per esempio in *Parco dei cervi*, dove una accanto all’altra vengono citate le parole tedesche di Hölderlin, inglesi di William Carlos Williams e francesi di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust (Campo 1987: 146-147; il terzo riferimento è stato aggiunto nella versione finale del saggio; le tre le versioni precedenti del saggio, intitolate *Diario d’agosto*, sono confrontate in Pertile 2022), sprovviste peraltro di ogni tipo di descrizione della fonte. Nel saggio *Gli imperdonabili* sono citati direttamente nelle versioni originali i frammenti dei testi di Gottfried Benn e Djuna Barnes (Campo 1987: 78-85).

Nel saggio troveremo vari riferimenti alle predilette letture della Campo, ai suoi libri preferiti, “*The lovely kinsmen on the shelf*, i cavalieri invitti dello scaffale” (Campo 1998: 98), come era abituata a chiamarli sulla scia di Emily Dickinson. Accanto alle opere di William Carlos Williams e Marianne Moore, quelle di Gottfried Benn, Shakespeare e Pound. Ma tra i riferimenti letterari troveremo anche quelli musicali, vista la specifica sensibilità musicale della Campo, cresciuta nella casa di un raffinato compositore e musicista.

Il secondo procedimento che la Campo segue in chiave stilistica, secondo la Farnetti, sarebbe appunto la ricerca della musicalità. Il forte legame tra la musica e la scrittura di Cristina Campo l’ha giustamente osservato Zolla, mettendo la sua opera tra quelle per cui il ricalco musicale era importante e in cui si poteva osservare il principio dell’unità tra poesia e musica, che lui stesso descrive con le seguenti parole: “Poesia e musica formavano in origine una cosa sola e ancor oggi si sa che se è tale, un verso deve essere cantabile, che una prosa significativa deve avere ritmo, accenti, armonia” (Zolla 1998: 284). Sottolinea il riferimento melodico a Chopin nel saggio *Con lievi mani* (Campo 1987: 97-111), in cui vengono imitati preludi, scherzi e mazurka del compositore. Zolla ha ricordato anche la nota dedicata ai saggi della Campo dal grande musicologo Mario Bortolotto nelle sue cronache degli spettacoli musicali (Zolla 1998: 284).

6. Lessico

La musicalità dell’opera di Campo era strettamente legata all’impatto e alla selezione delle parole. La questione della lingua come bene culturale si intreccia a questo punto con la cultura della musica. La ricerca lessicale è documentata nel caso dei due saggi di cui si conservano le bozze e in cui la generale tendenza è quella di sostituire le voci popolari con voci più raffinate. Come scrive Farnetti, “la ricerca del preziosismo, della voce rara o «speciosa» addirittura, e l’opera di affinamento lessicale al quale la pagina di Cristina Campo deve gran parte della sua celebrata eleganza” (Farnetti 1998a: 345). Solo nei saggi *Con lievi mani* e *Il flauto e il tappeto* i cambiamenti che la studiosa riferisce come esempio sono: “repertori” invece di “storie”, “vivai” invece di “giardini”, “abecedari” invece di “alfabeti”, “uomo della parola” invece di “poeta”, “erma” invece di “maschera”, “glossatore” invece di “commentatore”, “astinenza” invece di “digiuno”, “*poodles*” invece di “barboncini”.

A questi esempi se ne potrebbero aggiungere diversi altri, presenti ne *Gli imperdonabili* (Campo 1987: 73-88): “orcio” invece di “vaso”, “cenobi” invece di “moltitudini”, “ammantarsi” invece di “vestirsi”, “genuflesso” invece di “inginocchiato”, “industriarsi” invece di “adoperarsi”, “turbinare” invece di “girare”; oppure in *Parco dei cervi* (Campo 1987: 143-163): “intriso” invece di “asperso”, “arcano” invece di “segreto”, “fausto” invece di “felice”, “mitigare” invece di “alleviare”. Il metodo della raffinatezza lessicale è caratteristico non solo dell’attività saggistica di Campo, ma anche delle altre sue attività letterarie, come le traduzioni. Non si tratta, peraltro, del perseguimento di una ricercatezza fine a se stessa, a cui la scrittrice si opponeva (“Il massimo del sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume – le parole che non hanno precisa cittadinanza [...] ma nelle pure e originarie – nel reale quando siano sospinte dalla forza vitale” (Campo 1987: 146), ma della ricerca di precisione, e quindi della vitalità della lingua.

La tendenza alla raffinatezza lessicale è accompagnata dalla propensione alla massima precisione e concretezza delle scelte lessicali. A questo punto nei saggi della Campo, come indica Farnetti (1998a: 347), da un lato si possono riscontrare gli iponimi come “zibellino” (invece di “pelliccia”) in *Con lievi mani*, e “usignoletto” (invece di “uccellino”) ne *Il flauto e il tappeto*. Dall’altro alcuni lemmi acquisiscono nuove qualifiche, come “Alfonso Maria Ratisbonne” che diventa “banchiere” (*Il flauto e il tappeto*). Nello stesso tempo talvolta si può osservare un processo opposto, quello di offuscare un riferimento concetto, o renderlo meno concreto, come nel caso del “Maresciallo Potomkin” che diventa il “delizioso Potomkin”.

L’attenzione di Cristina Campo alla precisione lessicale è confermata anche in modo esplicito nel suo saggio *Gli imperdonabili*, dove mette in rilievo i brani tratti da un catalogo di un vivaio e da un trattato di zoologia. È meravigliata dalle dettagliate soluzioni lessicali che rispecchiano la massima attenzione dell’autore verso il mondo, “una spirituale devozione al mistero di ciò che esiste”:

(Descrizione di alcune civette: «Un profondo ma breve ululo di due sillabe, la seconda spegnendosi lentamente decrescente, qualche volta seguita da un calmo risolino gutturale... Un alto, starnutito latrato... Un netto abbaiente *uirro*, ecc.». Descrizione di una rosa: [...]). (Campo 1987: 83)

Sempre nel saggio *Gli imperdonabili* si usano gli iponimi “ramarri” invece di “lucertole” (Campo 1987: 74); mentre nel saggio *Con lievi mani* attirano l’attenzione le

precise descrizioni di animali: “l’aquila bicipite”, “martora nera”, “il pettirosso” (Campo 1987: 98, 105).

7. Parlare attraverso le immagini

Nel modo in cui Cristina Campo organizza il suo discorso, per quanto riguarda le strutture più ampie, un ruolo primario hanno le metafore. Le metafore possono essere sia esplicite, introdotte dal come o dalle varianti del *come* (*simile a, così*), sia implicite, ellittiche, continuate in una serie di allegorie disposte una accanto all’altra. Come nel brano in cui si elencano le figure a cui viene paragonato lo stile:

Che è dunque stile? Si è detto dapprima cultura, naturale o mentale. Si è detto accresciuto sentimento di vita; si è detto solitudine, miele e locuste. [...] Stile è la casa toscana simile a un giglio, tutta luce, altezza e rinuncia. Stile è l’altro giglio bianconero, la donatrice del Polittico Portinari, quella dama adolescente, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi. Stile era certo la danza sacra dei grandi Watussi del Ruanda, così simili ai bianchi sacerdoti di Dura Europos e ora distrutti da uomini di mediocre statura. (Campo 1987: 87)

Si può citare anche un altro esempio in cui la perfezione viene paragonata a una serie di immagini una accanto all’altra che iniziano a formare insieme una nuova qualità metaforica:

Poiché si sa che la perfezione è prima di tutto questa cosa perduta, saper durare, quiete, immobilità. L’uomo in meditazione, la donna sulla soglia, il monaco genuflesso, il prolungato silenzio del re. O la bestia in agguato o in delicate industrie. (Campo 1987: 76)

Nel modo in cui la Campo usa le metafore si possono osservare due tensioni: quella estetica ed etico-religiosa. La metafora per la scrittrice serve non solo e non tanto per abbellire il discorso o per descrivere la realtà, ma per cambiarla: è una “ridescrizione e trasformazione della realtà attraverso il linguaggio” (Farnetti 1998b: 24), come chiama questo processo Monica Farnetti. Campo non mira solo all’efficacia poetica o estetica, ma è attenta alla dimensione etica, alla religione, alla mistica, “per cui le similarità valgono in quanto altrettanti specchi dell’essenziale fondatrice similarità fra il Creatore e le sue creature” (Farnetti 1998b: 25). Interessante è notare l’attività creatrice, che si rispecchia nella scelta del verbo ‘essere’: “Lo stile è la casa toscana”, “la perfezione è” l’uomo in meditazione. Non ‘è come’, ma ‘è’, con tutta la

forza creativa che la parola può avere. La lingua serve così a creare la realtà: il concetto nel quale si materializzano i valori della lingua percepita come bene culturale.

Lo spirito analogico dei saggi di Cristina Campo è stato più volte sottolineato dagli studiosi. Lei stessa giudicava l'analogia come uno dei valori attualmente persi nella letteratura contemporanea, in cui si può notare "l'assenza quasi totale del come o dell'ablativo assoluto: la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica – profetica – di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino" (Campo 1987: 80). Luisa Villa indica in questa forza creatrice dell'analogia frequentemente usata nei saggi di Campo un'opzione stilistica particolare e importante: "Si tratta – mi pare – di una scelta stilistica significativa, che distingue questa impresa saggistica da altre" (Villa 1994: 153; sulle questioni visive legate alla saggistica di Campo vedi anche Adamo 2019).

8. Conclusioni

Così ci avviciniamo di nuovo al titolo che Zolla (1998) diede allo scritto dedicato al volume *Gli imperdonabili*: "La verità in uno stile". Lo stile, la ricerca linguistica sarebbero attivi nella saggistica di Cristina Campo in una chiave non tanto estetica, quanto etica. Con l'accurata scelta e contrapposizione dei temi, delle citazioni, delle soluzioni linguistiche, che porta a risultati originali, compiendo così l'esigenza posta dal genere saggistico, la scrittrice intraprende un esercizio spirituale che va oltre il testo in se stesso. Nell'atto linguistico della scrittura letteraria si rispecchia così l'atto di creazione di una realtà del tutto originale: un distillato di immaginazione e erudizione, ma nello stesso tempo storico e definitivo. È interessante, peraltro, come nei suoi saggi vengano messi insieme riferimenti testuali di varie epoche e varie aree geografiche senza badare alla loro storicità. Come scrive Villa, "la saggista Campo [...] considera la storia solo una rete di falsi problemi da cui si deve districare il lettore attento" (Villa 1994: 153). Si potrebbe richiamare qui il saggio su John Donne, in cui punti di diretto riferimento, senza prendere in considerazione le implicazioni storiche, diventano per esempio la poesia di Dickinson, di Kavafis e *Il dottor Živago* di Pasternak (Campo 1987: 188). Nei saggi di Campo la letteratura e la realtà che la circonda sono come quel rovescio del tappeto nella metafora che usa per descrivere la sorte umana ne *Il flauto e il tappeto*: formano un nodoso e confuso miscuglio di fili. Il suo senso si può capire solo guardando *l'altro lato*, quello giusto, che l'uomo durante la sua vita può

solo intuire. Così nei saggi di Campo il miscuglio circondante di letteratura e di realtà viene rovesciato per far vedere il lato giusto, che sorprende con gli imprevedibili disegni e le originali contrapposizioni formati grazie alla sensibilità della scrittrice. Per ottenere questo risultato, per creare il mondo unico dei suoi saggi, si serve di un vasto repertorio linguistico e stilistico, del quale abbiamo evidenziato i principi della brevità e della sottrazione, il particolare uso delle citazioni letterarie e musicali, del lessico, delle metafore e delle analogie.

Nella saggistica di Cristina Campo l'attenta ricerca lessicale e ritmica, e la sensibilità a ogni dettaglio, a ogni particolare parte del discorso, non sono quindi delle aggiunte esornative, ma elementi indispensabili che servono per creare mondi. I suoi saggi forniscono quindi una perfetta fonte di testi in cui la lingua italiana, precisa e accurata, diventa un bene culturale da custodire e da valorizzare.

Fonti

- Campo, C. (1987). *Gli imperdonabili*. Milano: Adelphi.
 Campo, C. (1991). *La Tigre Assenza*. Milano: Adelphi.
 Campo, C. (1998). *Sotto falso nome*. Milano: Adelphi.
 Campo, C. (1999). *Lettere a Mita*. Milano: Adelphi.

Riferimenti bibliografici

- Adamo, P. G. (2019). *Camera picta*. Sulla prosa saggistica di Cristina Campo. *Poli-femo*, n. 17-18: "Ton sur ton. Lo stile della saggistica", 3-18.
- Berardinelli, A. (2007). La forma del saggio e le sue dimensioni. In Cantarutti, G., Avellini L. e Albertazzi, S. [a cura di] *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*. Bologna: Il Mulino, pp. 35-44.
- Berardinelli, A. (2008). *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio.
- Biondi, M. (1994). La critica letteraria in Italia nel dopoguerra. Appunti per una storia. *Paragone. Letteratura*, XLV, n. 47-48.
- Calasso, R. (2018). La cometa Bortolotto. *Il Foglio*, 19 novembre, <https://www.ilfoglio.it/musica/2018/11/19/news/la-cometa-bortolotto-225091/>.
- Citati, P. (1998). L'anacoreta Cristina Campo tra furia e dolcezza. In Farnetti, M. e Fozzer, G. [a cura di] *Per Cristina Campo*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, pp. 286-289.

- De Stefano, C. (2002). *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*. Milano: Adelphi.
- Farnetti, M. (1998a). Osservazioni sul metodo correttivo di Cristina Campo. *Studi Novecenteschi*, vol. 25, n. 56, pp. 331-349.
- Farnetti, M. (1998b). Il privilegio del segno. In Farnetti, M. e Fozzer, G. [a cura di] *Per Cristina Campo*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, pp. 23-33.
- Fink, G. (1971). John Donne tradotto da Cristina Campo. *Paragone*, n. 256, pp. 114-120.
- Folin, A. (1998). Cristina Campo e Leopardi: la verità della figura. In Farnetti, M. e Fozzer, G. [a cura di] *Per Cristina Campo*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, pp. 229-235.
- Guerrini, V. (1944). Introduzione. In K. Mansfield. *Una tazza di tè e altri racconti*. Traduzione di Vittoria Guerrini. Torino: Vallecchi.
- Leonelli, G. (1994). *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*. Milano: Garzanti.
- Onofri, M. (1995). *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*. Roma-Napoli: Theoria.
- Paolillo, G. (2022). Ricordo dell'amica Vittoria Guerrini. In Pertile, M. e Scarca, G. [a cura di] *Cristina Campo: la disciplina della gioia. Con le lettere a John Lindsay Opie*. Verucchio: Pazzini Editore.
- Praz, M. (1936). Saggio. In *Enciclopedia Italiana*. Roma: Treccani. [http://www.treccani.it/enciclopedia/saggio_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/saggio_(Enciclopedia-Italiana)/).
- Secchieri, F. (1998). *L'arabesco saggistico*. In Farnetti, M. e Fozzer, G. [a cura di] *Per Cristina Campo*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, pp. 128-140.
- Spina, A. (1993). *Conversazione in Piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo*. Milano: Scheiwiller.
- Ślarzyńska, M. (2019). The Metaphysical Canon in Poetry: on Cristina Campo's Translation Activity. *Tekstualia*, n. 1 (5), pp. 151-158.
- Ślarzyńska, M. (2020a). Cristina Campo e la ricezione di Gustaw Herling-Grudziński in Italia. *Italica Wratislaviensia*, 11 (1), 215-233. DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2020.11.1.09>

Ślarzyńska, M. (2020b). Wyspa na wyspie. Cristina Campo czyta opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. *Teksty Drugie*, n. 6, pp. 410-421. DOI: <http://doi.org/10.18318/td.2020.6.24>.

Ślarzyńska, M. (2022). Una tazza di tè: Cristina Campo traduttrice di Katherine Mansfield. *L'ospite ingrato*, n. 12, pp. 73-97.

Trevi, E. (1994). *Istruzioni per l'uso del lupo. Lettera sulla critica*. Roma: Castelvechchi.

Villa, L. (1994). Saggismo e poesia: *Gli imperdonabili* di Cristina Campo. *Nuova Corrente*, XLI, n. 113, pp. 141-172.

Zolla, E. (1998). La verità in uno stile. In Farnetti, M. e Fozzer, G. [a cura di] *Per Cristina Campo*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, pp. 284-285.

MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA – italianista (UW) e polonista (UW), ricercatrice all'Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia; autrice di due monografie: una sulla presenza degli italiani in Polonia sotto il regno dell'ultimo re polacco (*Włosi w Polsce Stanisława Augusta. Słownik obecności*, 2012), e l'altra sulla traduzione della letteratura italiana contemporanea nella Repubblica Popolare di Polonia *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach "Literatury na Świecie"* (2017/2018), premiata con il Premio Leopold Staff, nonché di numerosi articoli pubblicati tra l'altro su "Italianistica", "Italica Wratislaviensia", "Teksty Drugie", "Tekstualia", "Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", "Między Oryginałem a Przekładem". I suoi interessi di ricerca riguardano soprattutto la storia e la teoria della traduzione letteraria, la letteratura contemporanea italiana e mondiale e gli studi comparati sui rapporti letterari italo-polacchi.

ORCID: 0000-0001-5948-698X, e-mail: m.slarzynska@uksw.edu.pl

“... dove si sbuca non si sa”:

oralità tra realismo e immaginazione in *Lunario del paradiso* di Gianni Celati

Riassunto: Nell'articolo vengono dimostrate le funzioni della lingua parlata in *Lunario del paradiso* di Gianni Celati e il ruolo dell'oralità nella creazione, nell'ambito di un testo letterario, di un mondo nuovo, situato tra realtà e fantasia. Poiché lo scrittore esprime i suoi dubbi riguardo al ruolo della letteratura nella società, l'oralità diventa nelle sue opere un fattore che favorisce il coinvolgimento del lettore, nonché una forma di opposizione contro le regole del romanzo tradizionale. L'oralità, adatta più della scrittura ad esprimere il dialogo, diventa quindi per Celati il modo per conservare e trasmettere quello che costituisce l'essenza della cultura: l'abilità umana a dialogare e scambiare messaggi.

Parole chiave: Celati, oralità, narratore, realismo, finzione

Indice

1. Introduzione
2. Oralità e realismo
3. In conversazione con il lettore – metadiscorso sull'atto di narrare
4. Funzione della letteratura
5. “Finzioni a cui credere”
6. Conclusioni

1. Introduzione

Il ruolo dell'opera letteraria di Gianni Celati, specie quella risalente agli anni Settanta del Novecento, e la sua influenza sulla narrativa di numerosi scrittori dei decenni successivi, particolarmente a partire dagli anni Ottanta, non è da sottovalutare. Lo dimostra l'esempio di Pier Vittorio Tondelli, la cui scrittura senza dubbio deve molto alle scelte letterarie, ma anche stilistiche, dell'autore di *Lunario del paradiso*. Questa influenza è principalmente dovuta sia all'approccio innovativo di Celati al linguaggio e

alla narrazione, caratteristico, nella maniera più evidente, per i suoi testi letterari degli anni Settanta, sia al suo insegnamento come professore di letteratura americana all'Università di Bologna. Nel *Mestiere di scrittore*, infatti, Tondelli, parlando della sua formazione letteraria, indica come fondamentale proprio la "linea, da Céline a Celati, dell'oralità e del parlato", ribadendo che "[l]'esperienza di Gianni Celati negli anni Settanta è stata importantissima. Come narratore metteva a diretto contatto con la pagina, con la sua predisposizione alle gag, al fluire del parlato" (Tondelli 2001: 1010). Queste caratteristiche della prosa celatiana sono strettamente legate alla sua convinzione che sia la letteratura che la cultura in generale siano soprattutto dei prodotti della lingua: l'opinione che sarà costantemente presente nell'opera dello scrittore, visto che "Celati moved from the idea that human society was nothing but an effect of language and that only through language could one reach for an alternative (if not a truer) view of reality" (Jansen e Nocentini 2006: 575-576). Per Celati la società è quindi l'effetto della lingua, specialmente della lingua parlata, in quanto una forma di comunicazione più naturale e più dialogica, e di conseguenza anche più egalitaria.

Celati, morto a Brighton in Inghilterra all'inizio di gennaio 2022, pochi giorni prima del suo ottantacinquesimo compleanno, è stato non solo scrittore e studioso, ma anche traduttore della letteratura inglese, americana e francese. Negli anni Settanta ha lavorato per un certo periodo negli Stati Uniti come visiting professor e insegnato al Dams di Bologna, dove con gli studenti del suo corso ha svolto una lettura creativa collettiva di *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll. Il risultato di questa interpretazione è stato il libro pubblicato nel 1978, *Alice disambientata*, una raccolta di saggi reinterpretativi che, prendendo spunto dal classico della letteratura vittoriana, raccontano l'atmosfera percepita dai giovani nei mesi più caldi del movimento del '77 bolognese (Celati 2007). Già in questa esperienza si può scorgere la tendenza, manifestata spesso dallo scrittore, a rendere la letteratura un fenomeno collettivo, da condividere con altri, a percepirla quindi principalmente come uno strumento di comunicazione.

Sarebbe facile delineare nella narrativa di Celati due fasi distinte e, almeno apparentemente, contrapposte: la prima corrisponde essenzialmente alla sua scrittura degli anni Settanta, quando l'autore tende a usare spesso linguaggio parlato e lessico colloquiale. A questa prima fase appartengono, oltre al suo libro d'esordio – *Comiche* (1971) – tre altri romanzi (successivamente riscritti e ripubblicati insieme verso la fine degli anni Ottanta come una trilogia dal titolo *Parlamenti buffi*) – *Le avventure di*

Guizzardi (1972), *La banda dei sospiri* (1976) e infine *Lunario del paradiso* (1978). Gli anni Ottanta invece, specie con la pubblicazione di *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e *Verso la foce* (1989), sarebbero per Celati il periodo della ricerca di una nuova forma di espressione, caratterizzata dal passaggio a un linguaggio aderente in modo più fedele alle norme letterarie e alla narrazione, volta piuttosto alla rappresentazione di quello che sta nel dominio del visivo (il cambiamento consisterebbe qui, almeno in parte, nel passaggio dal dominio dell'udito a quello del visivo)¹. Possiamo, in linea generale, indicare, con Pia Schwarz Lausten, "la comicità, il grottesco e l'espressività linguistica come elementi che definiscono la prima fase, mentre la «più marcata adesione al reale» (Terrone 1986, pp. 89-106), il minimalismo, i problemi di rappresentazione dello spazio determinano la seconda" (Schwarz Lausten 2002: 106-107).

Il passaggio tra le due fasi indicate sopra si verifica però in maniera piuttosto graduale, tratto che si può evincere già dai cambiamenti stilistici e strutturali dei romanzi celatiani degli anni Settanta, nei quali da una trama spezzata, parzialmente lasciata da ricostruire al lettore, e da una lingua a volte quasi incomprensibile delle *Avventure di Guizzardi* si passa a una storia essenzialmente lineare e a un linguaggio colloquiale, ma pienamente comprensibile, per lo più logico e scorrevole, di *Lunario del paradiso*. Dall'altro lato, non vi sono dubbi che dal punto di vista contenutistico i romanzi degli anni Settanta dimostrino delle affinità importanti: il protagonista è sempre un bambino o un giovane, non ancora entrato nel mondo degli adulti, che cerca di muoversi nella sua vita, passando di avventura in avventura e attraversando un mondo crudele e strano, pieno di diversi ostacoli e popolato di personaggi bizzarri e spesso autoritari. Il lettore segue dunque un protagonista-narratore in movimento, spesso perfino in fuga più o meno metaforica dalle istituzioni della società borghese, siano queste scuola, famiglia o vita adulta.

In *Lunario del paradiso* il narratore racconta la storia del suo viaggio giovanile in Germania, alla ricerca di una ragazza incontrata d'estate su una spiaggia italiana. È una specie di inseguimento quasi boiardesco dell'amata che fugge, ma anche un viaggio intrapreso nel momento formativo della vita, nel periodo di passaggio

¹ Sarebbe qui sicuramente allettante interpretare questa trasformazione nella chiave teorica proposta dallo studioso dell'oralità, Walter Ong, che associa l'oralità al suono e quindi all'interiorità, collegando invece la scrittura al dominio del visivo e quindi all'esteriorità. A prescindere dalle possibili critiche che si potrebbero muovere all'approccio di Ong, risulta chiaro che nel caso di Celati non si possa parlare di una così semplice distinzione in quanto il visivo è sempre fortemente presente nei testi dello scrittore, anche se in forme diverse: lo spazio senza dubbio fa parte dell'identità della letteratura celatiana, indipendentemente dalla sua forma esterna (Cfr. Ong 2012: 70-72).

dall'adolescenza alla vita adulta. I romanzi di Celati degli anni Settanta hanno infatti alcune sembianze di un *Bildungsroman*, benché imperfetto o incompiuto, visto che la formazione e trasformazione tipicamente prevista per il protagonista di tale genere rimane sempre mancata e il risultato diventa fondamentalmente parodico. Celati gioca con il genere, vi allude continuamente, ma la storia rimane, almeno sotto gli aspetti previsti per il tipico romanzo di formazione, incompiuta.

2. Oralità e realismo

Celati appartiene a quel numeroso gruppo di scrittori italiani la cui creazione letteraria è sempre accompagnata o preceduta da un'approfondita analisi teorica dei concetti realizzati nella loro opera letteraria. La sua posizione di studioso di letteratura gli permette non solo di guardare dietro le quinte della creazione letteraria, ma anche di riflettere sulla ricezione di diversi testi, sull'uso che ne viene fatto dai lettori e dagli accademici, e di conseguenza sul ruolo della letteratura e dei suoi diversi generi. Celati integra nel suo repertorio di studioso diverse teorie e approcci metodologici, basandosi inizialmente su linguistica, analisi formale e strutturalismo, per passare poi a Mikhail Bakhtin, nonché agli studi sociologici e sociolinguistici, specie di Erving Goffman e William Labov (West 2000: 190-191). Il suo approccio alla discussione intellettuale è perfettamente riflesso nello scambio intellettuale con Italo Calvino, un altro autore per cui la creazione letteraria è inseparabilmente accompagnata dalla riflessione teorica, le cui scelte letterarie subiscono delle trasformazioni profonde durante gli anni e che, come Celati, è sempre interessato al ruolo della letteratura e dell'intellettuale nel mondo moderno. Il loro è un dialogo, a volte armonioso, nell'inseguimento dei concetti condivisi, a volte invece caratterizzato da un conflitto insormontabile². Indubbiamente però, sia dalla sua attività letteraria che da quella teorica, si evince che uno dei valori più importanti è per Celati sempre la comunicazione e il dialogo. Dalla sua scrittura traspare costantemente il disprezzo per ogni autoritarismo, sia quello rappresentato dagli studiosi, sia quello che caratterizza il narratore del romanzo classico ottocentesco con la sua onniscienza e le sue tendenze didattico-moralistiche.

² Come spiegano Monica Jansen e Claudia Nocentini, "the great difference between the two [...] was that Calvino had difficulty in leaving behind a rationalistic and positivistic matrix of thought to define the relationship between literature and society" (Jansen e Nocentini 2006: 575-576).

Mentre non vi sono dubbi che l'uso del parlato, e più generalmente l'oralità, costituiscano quindi una parte integrante della visione celatiana della letteratura, bisogna subito stabilire che lo scrittore non sarebbe sicuramente d'accordo con l'approccio degli studiosi che posizionano l'oralità come termine negativo, in quanto qualcosa che precede la scrittura, oppure rimane con quest'ultima in relazione di inferiorità (Quasthoff 1995: 21-22). L'autore di *Lunario del paradiso* si avvicina piuttosto alle considerazioni presentate da Uta M. Quasthoff in *Aspects of Oral Communication*, che sottolinea e critica decisamente il peso del concetto di "progresso" in qualsiasi discorso sull'oralità:

Because the idea of progress lurks presuppositionally behind any discourse about communication or culture, orality takes on a tone of obsolescence. Scholars such as Ong (1982) assert that literacy inevitably transforms orality both for the individual and for the society. A person or society once literate cannot ever return to the state of orality in his view. (Quasthoff 1995: 22-23)

Benché sia il lavoro teorico di Celati che le sue opere letterarie testimonino il suo generale accordo con la constatazione che la società non è più in grado di ritornare allo stato dell'oralità che conosceva prima della comparsa della scrittura, questo non vuol dire che l'oralità sia stata eliminata e quindi sostituita dalla scrittura. In effetti, Celati ritorna spesso nei suoi scritti a diverse forme di oralità: ricorrendo alla forma teatrale di "recitazione" (cfr. Celati 2014), dedicando i suoi saggi teorici ai generi radicati nella tradizione orale, come il poema cavalleresco, adottandoli anche nella sua opera letteraria (il caso di *Orlando innamorato raccontato in prosa*), nonché – la cosa più importante – integrando diversi elementi dell'oralità nelle sue opere. Anche se questi tratti dell'oralità sono più evidenti nella sua produzione degli anni Settanta, dove assumono molteplici forme e funzioni, essi si possono indubbiamente rintracciare anche nei testi successivi dello scrittore, ad esempio nel suo "gusto anarchico per le forme narrative desuete, irregolari o semplicemente dimenticate" (Menetti 2019: 439), per lo più brevi³, come destinate a essere lette in una sola seduta o – appunto – recitazione (come succede in *Narratori delle pianure*). Non si dovrebbe neanche trascurare il significato del titolo della riedizione della trilogia composta da *La banda dei sospiri*, *Le avventure di Guizzardi* e *Lunario del paradiso*, ovvero *Parlamenti buffi*.

³ Anche perché, come dice Calvino: "La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni, per esempio quando la fiaba consiste in una serie di ostacoli da superare. Il piacere infantile d'ascoltare storie sta anche nell'attesa di ciò che si ripete: situazioni, frasi, formule" (Calvino 2002: 43).

Come spiega Elisabetta Menetti nel suo saggio dedicato alle forme narrative brevi in Calvino e Celati:

Parlamenti è, quindi, una parola che riassume il suo spirito di narratore libero che cerca nella tradizione antica ispirazione per una poetica narrativa fondata sulla oralità e sulla anarchia dei sottogeneri più deboli in alternativa al genere dominante, il romanzo. È una parola che preleva direttamente dalla novellistica del Quattrocento – e in particolare dal *Novellino* di Masuccio Salernitano [...] (Menetti 2019: 440).

Perfino nel titolo, quindi, Celati fa un richiamo alla tradizione fondata sull'oralità per sottolineare il carattere delle proprie opere e per inserirle nel contesto della produzione letteraria in generale.

Occorre notare inoltre che lo stesso concetto di oralità assume per lo scrittore forme particolari, a volte fortemente distinte o forse solamente più ampie di quello che di solito viene definito come oralità. Nel testo già citato sopra, la Quasthoff sostiene che il termine "orality", appunto per il suo uso sempre come termine negativo nella coppia oralità-scrittura, è diventato ormai insufficiente e obsoleto. Proprio per questo motivo la studiosa propone di introdurre invece nel discorso sulla comunicazione linguistica il termine "somatic", spiegando il suo ragionamento nel modo seguente:

By suggesting the word somatic (Greek 'body') we mean to make reference to the human body as the foundation of communication. In this we are following the lead of a Navajo woman whose grandson wanted to tape record and transcribe her stories. She said, "When you separate the word from the body, that's death" [...] (Scollon and Scollon 1987). By using the word somatic we want to emphasize the multimodal or multisensory nature of communication between bodies, the inherent redundancy or resonance among these multiple modalities, the real-time rhythmic synchronies involved in such communication, and the essential co-presence of all participants to the communication. (Quasthoff 1995: 27)

L'importanza del corpo, nella sua materialità, sarà sempre evidente per Celati, specie nel contesto dell'oralità. Già nel 1968 lo scrittore mette in rilievo l'importanza di alcuni aspetti dell'oralità, come ad esempio la gestualità, durante la lettura del testo scritto, quando il lettore cerca di riprodurre mentalmente il suono di certi frammenti per capirli meglio, quindi usa la sua esperienza in quanto essere parlante anche per capire un testo scritto (West 2000: 186). Infatti, nel suo saggio, pubblicato su "Il Verri" nel 1968, intitolato *Parlato come spettacolo*, lo scrittore introduce la distinzione tra "parola scritta", "parola scritta oralizzata" (come quella usata nei dialoghi) e infine "parola

parlata come elemento spettacolare", che prevede invece anche una partecipazione del lettore, come durante uno spettacolo teatrale (West 2000: 187). Di tutte queste forme, la più interessante per Celati è l'ultima

[...] perché suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali, proprie del personaggio che la pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica. (Celati 1968: 82)

Per Celati, quindi, è importante la totalità della percezione, non limitata solo al significato trasmesso esclusivamente attraverso segni linguistici. La parola parlata come elemento spettacolare ha tratti di attualità, presenza e immediatezza e di conseguenza anche, forse paradossalmente, di dialogo, in quanto il lettore può in un certo senso osservare il narratore durante l'atto stesso di narrare, essere testimone dell'azione di narrare e reagire alle parole pronunciate da un narratore-protagonista vivo, benché solo immaginato. Anche altri personaggi in *Lunario del paradiso* parlano con tutto il loro corpo e la comunicazione tra le persone avviene sempre anche attraverso comportamenti, sguardi e gesti, non solo tramite la lingua.

3. In conversazione con il lettore – metadiscorso sull'atto di narrare

In *Lunario del paradiso* il narratore-protagonista sottolinea spesso la sua posizione, spiega in quale situazione si trova mentre scrive, che cosa vorrebbe ancora raccontare ed espone i motivi della decisione di raccontare la storia del suo viaggio: lo deve ai suoi amici che gli hanno prestato i soldi per andare in Germania chiedendogli in cambio di raccontare loro tutte le sue avventure dopo il ritorno. Tutto il romanzo diventa dunque un resoconto del viaggio promesso agli amici che hanno reso possibile la vicenda. Il narratore si ricorda perfino con grande precisione il sogno che lo ha finalmente convinto a cominciare a scrivere:

Mi torna in mente il sogno, ve lo devo raccontare, vi parlo d'un sogno fatto quando ero già un uomo adulto. [...]

Nella luce grigina ci sono i miei amici che mi hanno dato i soldi per fare quel viaggio in Germania da giovane. Allora nel sogno mi è sorto il dubbio: ma siete tutti morti? Non tutti, mi fa uno, ma ogni tanto ci vediamo lo stesso qui per parlare. [...]

Uno di loro, cioè Rosini forse, sentivo che diceva sottovoce, senza farsi sentire troppo: avevi promesso! ma poi non ce le hai mica raccontate le tue avventure in Germania, eh?

Io non mi ricordavo più se gliiele avevo raccontate, oppure se gliiele avevo raccontate male, troppo in fretta, così uno le dimentica. Nel sogno provavo dispiacere per questo: passata la vita correndo dietro a cose vane, recite e sciocchezze, libri per darmi delle arie, e non avevo fatto la cosa che avevo promesso ai miei compagni! (Celati 1996: 137-138).

Il protagonista, passati molti anni dagli eventi in questione, si sente quindi obbligato a raccontare finalmente la sua storia agli amici e a metterla per iscritto, anche se in realtà essa dovrebbe essere raccontata in una conversazione faccia a faccia. Anche per questo motivo il risultato è una narrazione scritta, ma con numerose caratteristiche di un discorso orale: la parola scritta come elemento spettacolare, appunto. Il narratore ritorna spesso alle circostanze della propria produzione letteraria, descrivendo anche le origini della sua idea di recarsi in Germania, perché le ritiene talmente importanti da volerle condividere con i lettori, ai quali si rivolge sempre in modo diretto:

Dovete sapere che la giovane Antje l'avevo vista un giorno su una spiaggia italiana, le ho detto subito: io voglio rivederti, se permetti io ti vengo a trovare. Detto in lingua inglese che parlavo un pochino; lei non ha detto niente. (Celati 1996: 14)

In un altro momento, il narratore ammette anche che descrivere le proprie avventure dopo che sono passati tanti anni può infatti essere faticoso a causa della memoria umana che, difettosa e imperfetta, rende tutti gli avvenimenti difficili da ricostruire in modo pienamente fedele. Il lettore può quindi osservare il narratore proprio nel momento della creazione del testo, della produzione del racconto, con tutte le difficoltà che accompagnano l'atto stesso del raccontare una storia. Il narratore si mette davanti al lettore, proprio come in una messinscena, costruendosi come uno dei personaggi della storia. Il lettore ha quindi l'impressione non di leggere una storia finita, scritta, pubblicata e dunque chiusa, ma piuttosto di assistere alla nascita di un racconto spontaneo, pronunciato da una persona viva. Il narratore non esita neanche ad ammettere con sincerità: "Faccio fatica a cominciare questa storia, che dopo è stata lunga e con tante avventure nel mondo dove ci si perde senza mai guadagnarci niente; [...]" (Celati 1996: 24). Anche per il narratore è quindi possibile perdersi nella storia raccontata, tra diverse avventure, luoghi e tempi dimenticati o ricordati in modo

sbagliato, non fedele alla realtà oggettiva. Questo accade ad esempio nel caso del personaggio di un sarto italiano incontrato in Germania, alla stazione centrale di Amburgo: Giovanni continua a ricordarlo sempre vestito con un lungo tabarro nero, rendendosi però conto del fatto che la sua visione non può essere corretta – “non è possibile, confondo” (Celati 1996: 107) informa dunque il lettore, confermando ancora una volta la propria inattendibilità in quanto narratore della storia. In un'altra occasione il narratore svela anche alcuni dettagli tecnici del processo della stesura del libro, concentrandosi perfino, a volte, sulla sua macchina da scrivere – particolare che lo porta a riflettere anche sul carattere stesso del testo che sta scrivendo: “Ci vuole un po' di tempo per cominciare sul serio, lasciando andare avanti questa macchina da scrivere; che lei sa bene le storie, e può dirvi tutto fedelmente come in un vero romanzo” (Celati 1996: 24). Fedeltà che, invece, non risulta caratteristica per Giovanni. Quello che invece sembra molto tipico della struttura del romanzo celatiano è proprio la presenza di una specie di cornice narrativa che “consiste in una messa in scena del narratore e della sua oralità” (Menetti 2019: 452).

Da simili enunciati, il lettore può dedurre quanto il narratore della storia sia lontano dal tipico narratore onnisciente del romanzo ottocentesco, che invece mantiene costantemente il controllo sull'intero mondo raccontato. Il protagonista di *Lunario del paradiso* non sa neanche bene che cosa precisamente vorrebbe dire, ritiene però che lo sappia la sua macchina da scrivere, decisamente più oggettiva e affidabile. L'affermazione svela tuttavia il vero segreto della storia di Giovanni, ovvero il fatto che il suo non è (e non vuole essere) “un vero romanzo”, in quanto il narratore non mira neanche a essere oggettivo né a descrivere gli eventi accaduti in modo realistico né fedele. Il suo racconto è piuttosto, per usare l'espressione dello stesso Celati contenuta in *Congedo dell'autore al proprio libro* (la sua prefazione ai *Parlamenti buffi*), “parlare per il gusto di parlare” (vedi Schwarz Lausten 2002: 108). Invece di presentarci un romanzo, il narratore ci racconta una storia che, non essendo né oggettiva né fedele ai fatti effettivamente accaduti, è però allo stesso tempo paradossalmente più vera e realistica.

4. Funzione della letteratura

La situazione del narratore determina quindi lo stile e il linguaggio, ma dimostra anche un concetto, fondamentale per lo stesso Celati, quello della letteratura come mezzo di

comunicazione, vista come un processo sociale. Il concetto opposto invece, quello di una letteratura che si allontani dal lettore, che non crei uno spazio condiviso e comune, è profondamente estraneo al narratore di *Lunario del paradiso*. Lo si evince anche dalle parole di Giovanni, già riportate sopra, nelle quali egli contrappone in modo esplicito “libri per darmi delle arie” che sono anche “cose vane” e [a] “la cosa che avevo promesso ai miei compagni!”, ovvero la storia del suo viaggio. Si vede quindi la distinzione, fondamentale per Celati, tra la letteratura letta per motivi sbagliati, per sentirsi migliori, per appartenere al mondo dell’intellettualismo accademico accessibile solo ad alcuni (dunque essenzialmente elitario ed esclusivo), e il racconto, il cui scopo principale è invece comunicazione (egalitario e inclusivo).

La convinzione del narratore di non avere pienamente il controllo sul mondo presentato, di non essere un soggetto autoritario e autonomo che organizza e dispone le voci del testo secondo la sua volontà, esprime l’approccio di Celati alla letteratura, che si basa su “un concetto antidualistico e de-gerarchizzato del soggetto, in cui tutte le gerarchie tra soggetto e altro, soggetto-oggetto, intelletto-corpo, interiorità-esteriorità [vengono] dissolte” (Schwarz Lausten 2002: 106). Di conseguenza il concetto di letteratura come dominio del realismo, e quindi della funzione referenziale e della conoscenza intellettuale della realtà, viene decisamente rifiutato. Questo in *Lunario del paradiso* avviene appunto attraverso l’uso dell’oralità e del suo potenziale sovversivo: è una lingua spesso sregolata, fortemente visiva e corporea. La scrittura celatiana degli anni Settanta costituisce quindi un tentativo di svuotare la letteratura del suo senso di superiorità, serietà e moralismo. Il ruolo dell’oralità potrebbe essere sotto questo aspetto paragonato dunque alla funzione svolta dal riso e dalla comicità nelle teorie di uno degli studiosi di letteratura più apprezzati da Celati, Mikhail Bakhtin. Come il riso, la lingua parlata è la sede della ribellione contro l’autorità. È un paragone che può funzionare bene anche al contrario, come si evince dalla seguente constatazione di una studiosa delle teorie di Bakhtin:

Like speech that leads to thought, which is hidden and private, public carnival laughter leads one to hidden truths and both speech and laughter are uniquely human. That’s what separates us from other species. [...] Seen from a cosmic plane, laughter is God’s gift to humanity – to make earthly life bearable and to be able to mock the heavens. It is defiance, a revolt against authority. Even if you cannot eliminate power, you can at least laugh at it to affirm your being. (Bandlamundi 2016: 70)

L'oralità e la comicità sono inestricabilmente legate non solo nel mondo di *Lunario del paradiso*, dove una parte considerevole delle situazioni comiche risulta dal modo in cui Giovanni ci racconta le sue avventure, oppure dal modo in cui altri personaggi cercano di comunicare tra di loro. La principale premessa della storia è basata sull'idea di un ragazzo di essersi innamorato di una ragazza con la quale non riesce neanche a parlare, visto che nessuno dei due conosce la lingua dell'altro. La comicità nasce proprio lì: lui non parla tedesco, solo italiano e un po' di inglese, lei spesso non risponde affatto, lui interpreta questo come affermazione. I problemi con la lingua vengono menzionati da Giovanni già nella prima scena del libro, dal racconto del suo incontro con un ciclista tedesco e delle difficoltà di comprensione che si verificheranno poi per l'intera durata della storia.

L'opinione del narratore di *Lunario del paradiso* sul ruolo della letteratura nella civiltà occidentale moderna e sul modo di concepirla e presentarla da parte degli studiosi viene espressa attraverso il ricorso ai ricordi universitari di Giovanni, nei quali si manifesta in modo esplicito la sua ribellione contro l'elitarismo accademico degli studi letterari:

Poi ricordo le lezioni, un mortorio di recite da restar stroncati di noia, che sembrava mica possibile nella realtà. Un professore con aria di re riassumeva il libro che aveva scritto per diventare professore in cattedra; ed erano libri da non poter leggere una riga senza sbadigliare.

A leggerli ti veniva l'idea che i libri, la letteratura, Dante, Petrarca e tutto quanto, era solo un traffico di parole bolse per diventare professori in cattedra. (Celati 1996: 17)

Giovanni non solo rifiuta il concetto di una letteratura insegnata da una posizione di autorità (il professore paragonato al re con la sua corte – gli assistenti), ma anche una strumentalizzazione della letteratura che diventa merce nel sistema economico dei titoli accademici. Ciò che è più difficile da accettare sembra però per Giovanni il fatto che gli studi universitari, invece di risvegliare in lui l'interesse per certe materie, le rendano noiose e anche la sua voglia di imparare risulti insufficiente di fronte all'insegnamento che tratta l'oggetto dello studio in modo strumentale: è ad esempio il caso della lingua provenzale, che viene per sempre identificata dal ragazzo con il professore che era solito addormentarsi durante il proprio corso:

E io che desideravo tanto imparare la lingua provenzale, per leggere i poeti provenzali, non mi è mai stato possibile. Perché appena prendevo in mano una grammatica di

lingua provenzale mi tornava in mente quel professore; e mi veniva una noia in corpo così potente che mi sarei buttato giù dalla finestra. (Celati 1996: 17)

Il rifiuto di questo tipo di processo meccanico e quasi automatico è nel ragazzo istintivo e puramente corporeo: la sua reazione parte da un impulso interno che lo porta a un'azione fisica (sbadigliare) o almeno alla voglia di agire fisicamente, di spostarsi (buttarsi dalla finestra). Questo aspetto è strettamente legato alla tendenza a rappresentare il mondo in modo concreto, nella sua materialità, ma anche – come abbiamo già menzionato – a eliminare l'opposizione tra interno ed esterno, tra intellettuale-emozionale e il corporeo. In *Lunario del paradiso* questo significa anche vivere le emozioni attraverso il corpo oppure descrivere concetti astratti usando immagini concrete. Ansia e inquietudine diventano in Celati magone (usato in seguito frequentemente da Tondelli), appunto perché è una parola che allo stato emozionale aggiunge la sensazione fisica del “peso sullo stomaco”. Questa inquietudine, voglia di viaggiare, di scoprire il mondo, è anche fisica, strettamente legata alla posizione del corpo: “Cioè quand'ero in un posto, mi guardavo i piedi e mi dicevo: cosa ci faccio qui? Dov'è l'amore? Dov'è la vita? Quand'è che muoio?” (Celati 1996: 73) Il viaggio è quindi molto concreto, non un viaggio metaforico o formativo della vita, è uno spostamento fisico, le domande “dove” e “quando” si riferiscono a posti e tempi concreti.

Si noti anche il rifiuto categorico di Giovanni di imparare la lingua partendo dalla grammatica, quindi dalle sue regole astratte, lontane dalla vera comunicazione tra persone vive. Lo stesso rifiuto si vedrà anche quando Giovanni cercherà di imparare il tedesco usando una grammatica di italiano, con esempi di frasi in entrambe le lingue, che trova a casa di Antje. Lo studio è di nuovo duro e noioso, perché le frasi sono prive di contesto (“mia madre non è una contessa” – è una delle frasi usate da Giovanni quando finalmente ricorre alle sue competenze appena acquisite) e non legate a una vera situazione comunicativa.

Decisamente diversa è la situazione con la lingua inglese che il protagonista sembra imparare anche attraverso la lettura di diversi scrittori, soprattutto delle opere teatrali di Shakespeare che recita quasi ogni sera. Non sono quindi semplicemente libri che vanno letti, vengono infatti rappresentati, vissuti in uno spettacolo, davanti a un pubblico (le due ragazze con Topolino). Questa differenza viene spiegata dall'osservazione proposta da Rebecca West:

Celati identifies narration with orality, in the same way that he identifies the very acquisition of speech with *listening* to the voices of others. And, of course, writing

understood as a trade or craft is placed in contrast to the more dominant view of writing as a profession; the former is carried out by 'artisans' of words, while the latter is typically related to concepts such as 'mastery' and 'social position'. (West 2000: 184)

La letteratura che appassiona Celati (e di conseguenza anche Giovanni) è sempre legata all'immaginazione e alla fantasia, alle passioni e alle avventure. È molto spesso anche un testo che risulta da una pratica sociale o da una tradizione orale. Nella sua prefazione alla raccolta di saggi, pubblicata per la prima volta nel 1975, *Finzioni occidentali*, Celati parla del suo soggiorno giovanile in Inghilterra e delle sue letture di diversi antropologi inglesi, precisando che lo affascinarono soprattutto le descrizioni di rituali primitivi, racconti mitologici, fiabe e folklore, concludendo:

Li trovo più appassionanti dei romanzi realistici contemporanei, dove l'immaginazione è già impregnata di discorsi critici, ossia insanabilmente ridotta al credo occidentale di abolire tutte le illusioni in nome della cosiddetta realtà. (Celati 2001: VII)

5. "Finzioni a cui credere"⁴

L'aspetto più importante della presenza di diversi aspetti dell'oralità nel romanzo di Celati sta però nell'abilità dello scrittore nel creare scenari che si trovano al confine tra il quotidiano realistico e concreto da un lato e l'immaginario, fantastico e fiabesco, dall'altro. Già la prima frase del libro ci introduce in quel mondo apparentemente normale che però nasconde in sé qualcosa di inquietante e potenzialmente pericoloso, ma decisamente sconosciuto. Il narratore infatti inizia il suo racconto dichiarando:

Tutti i giorni andavo in quella casa normale ma tedesca, per un pezzo ci sono andato in questo paese straniero dove sono capitato in giovane età. In fondo a un viottolo con tanti alberi, di notte è buio tutto, vengono su le paure tra gli alberi perché dove si sbuca non si sa.

In quella grande città che mi ricordo bene, le strade di periferia avevano lampioni smorti e sempre più smorti finché si perdevano in campagna, nel buio tra gli alberi, tantissimi alberi più che da noi. E io vorrei fare descrizioni di cose emozionanti che ho visto, le case, le strade, gli alberi. (Celati 1996: 7)

Già dall'inizio il lettore ha la sensazione che nel paesaggio descritto si nasconda qualcosa di misterioso: il confine tra la città e la campagna non è del tutto chiaro, così

⁴ Titolo del saggio di Gianni Celati, *Finzioni a cui credere*, apparso prima su "Alfabeta", nel dicembre 1984. Ripubblicato in: Sironi 2004: 174-177.

come non vi è nessuna certezza in quale di questi due mondi ci troviamo. Ma questa incertezza sulla natura delle cose e sui loro confini e definizioni continua non solo nei paragrafi successivi, ma perfino nel romanzo intero. Il narratore stesso sembra non essere mai certo di quello che vede, né se quello che gli sembra di vedere sia reale: il confine tra realtà e finzione diventa sempre più offuscato e oggetti, paesaggi, persone, nello stesso tempo sono e non sono una cosa:

Per arrivarci si prende la sotterranea, bisogna cambiare non so più a che stazione. Gente che esce, binari con la pensilina dove io mi sbagliavo sempre. Poi la sotterranea non era più sotterranea perché veniva fuori da sottoterra, e correva per le coste di quel lago che non era un lago. (Celati 1996: 7)

Si vede quindi che anche le cose quotidiane e familiari acquisiscono in *Lunario del paradiso* caratteri fiabeschi o fantastici e non sono quello che sembrano essere. L'essere incerto, sbagliare, perdersi, è uno stato quasi permanente del protagonista del libro, che si perde non solo tra diversi posti sconosciuti, ma anche tra usanze, cultura e lingua straniere ed estranee. Il romanzo racconta un quasi continuo stato di spaesamento anche di fronte alle cose e alle persone che dovrebbero essere almeno in parte familiari. Il narratore però descrive il mondo attraverso una specie di filtro dello straniamento che introduce un'atmosfera di anticipazione e avventura, ma non sa racchiuderlo nel proprio racconto, definirlo precisamente e definitivamente, poiché non è padrone del mondo descritto, non lo controlla come farebbe un narratore di un romanzo tradizionale. Contrariamente, Giovanni, dall'inizio del suo libro, si rende conto di non poter rappresentare per il lettore alcuna autorità, alcuna guida, visto che non ha più conoscenze, né più certezze di chi legge. Anche sotto questo aspetto viene eliminata dalla scrittura di Celati la gerarchizzazione della relazione narratore-lettore, a causa della quale lo scrittore detestava tanto alcuni tipi di letteratura.

Lo stesso oscillare tra realtà e immaginazione si vede anche nella scena in cui Giovanni incontra un misterioso ciclista con cui sorge un'incomprensione che successivamente si trasforma in violenza. Quando Giovanni cerca di raccontare l'evento al padre di Antje risultano ulteriori incomprensioni:

Il padre della ragazza Antje mi chiedeva a me spiegazioni su questa avventura; gli sembrava molto strana, e anche a me a dire il vero, che di spiegazione non sapevo cosa dirgli. Gli dico: un uomo col berretto a quadretti, in bicicletta con la pompa, che canta. Chi era il ciclista misterioso?

Era mica uno dei paraggi, questo me l'ha assicurato il padre della ragazza. Anzi, guardate, secondo lui non esisteva neanche; chissà cosa avevo visto io a non capire la lingua! (Celati 1996: 8)

Come se la scena fosse un campione dell'intero romanzo, il modo in cui Giovanni descrive l'evento suscita nell'ascoltatore dei seri dubbi sulla verosimiglianza del racconto. In questo contesto è particolarmente interessante il commento del signor Schumacher, che implica perfino che la mancata conoscenza della lingua tedesca influenzi anche la percezione visiva del ragazzo. Come se l'impossibilità di comunicare linguisticamente bloccasse o limitasse i sensi. Secondo il tedesco è impossibile conoscere la realtà se non attraverso la conoscenza intellettuale resa possibile dalla lingua – idea che a Giovanni invece pare assurda.

L'oscillazione tra il reale e l'immaginario si vede anche perfettamente nelle scene che coinvolgono le due ragazze con topolino, due sorelle gemelle che il protagonista incontra in un parco e che vengono descritte come "bambine", ma hanno un'età difficile da stabilire e che si trasformano leggermente in ogni avventura. Sono sempre insieme, non esistono individualmente e nella storia raccontata da Giovanni non hanno neanche dei nomi. Sono uno strano ibrido tra Alice di Lewis Carroll e la fata turchina di Collodi: organizzano per Giovanni strane feste con tè e torte che preparano ogni giorno e gli prestano dei soldi rilasciandogli delle ricevute con un timbro turchino. Ma sono anche ragazze che vanno a scuola, hanno genitori (partiti per l'Italia) e una nonna e vivono in via Sierichstrasse, uno dei pochi luoghi identificati con precisione dal narratore, con un effettivo corrispondente in una Amburgo vera.

6. Conclusioni

Il linguaggio, i personaggi e la trama del romanzo, ma anche la sua comicità e la presenza di un narratore grottesco e carnevalesco, diventano in Celati anche una forma di resistenza contro una visione del mondo basata su istituzioni e autorità, sulla superiorità dell'approccio intellettualistico. Sono anche un tentativo di reintrodurre alcuni fenomeni irrazionali repressi o marginalizzati dalla cultura occidentale almeno a partire dal Settecento. Proprio questo approccio, nonché l'influsso stilistico e linguistico della narrativa di Celati, si ritroveranno almeno in parte in alcuni autori degli anni Ottanta e Novanta, specie in due libri pubblicati nel 1979 e 1980, *Il Boccalone* di Enrico Palandri e *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (entrambi gli autori, negli anni Settanta,

studenti al Dams di Bologna). Entrambi useranno lo stesso tipo di oralità che si basa sulla parlata colloquiale, perdendo però con il tempo almeno in parte il suo potenziale sovversivo che aveva ancora in Celati. Potenziale risultante dal fatto che l'obiettivo dello scrittore è una letteratura che voglia comunicare con gli altri, coinvolgerli, dialogare con loro, una letteratura priva di autoritarismo narrativo e di senso di superiorità, resistente al concetto di definitività e finità, immune a ogni solipsismo intellettuale. L'attenzione prestata da Celati e dai suoi eredi letterari all'oralità diventa una forma di coltivazione di quel bene culturale che è la comunicazione, specie la comunicazione orale che costituisce l'incarnazione di valori come uguaglianza, partecipazione e dialogo, quindi i valori di una società aperta, libera e disposta a cambiare. In Celati, quindi, niente è certo, oggettivo né conosciuto una volta per tutte, e perciò nel mondo di *Lunario del paradiso*, così come nel paese delle meraviglie, "... dove si sbuca, non si sa".

Fonti

- Celati, G (2007). *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*. Firenze: Le Lettere.
- Celati, G. (2007). "Finzioni a cui credere". In *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati* a cura di Marco Sironi. Reggio Emilia: Diabasis, pp. 174-177.
- Celati, G. (2001). *Finzioni occidentali*. Torino: Einaudi.
- Celati, G. (1996). *Lunario del paradiso*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, G. (1968). Parlato come spettacolo. *Il Verri*, IV, n. 26, pp. 80-88.
- Celati, G. (2014). *La recita dell'attore Vecchiatto*. Milano: Feltrinelli.

Riferimenti bibliografici

- Bandlamundi, L. (2016). *Difference, Dialogue, and Development. A Bakhtinian World*. New York; London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Calvino, Italo (2002). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- Jansen, M. e Nocentini, C. (2006). Alì Babà and Beyond: Celati and Calvino in the Search for "Something More". In *The Value of Literature in and After the Seventies: The Case of Italy and Portugal* a cura di Monica Jansen e Paula Jordão. *Italianistica Ultraiectina*, 1, pp. 574-589.

- Menetti, E. (2019). Calvino, Celati e il narrare in forme brevi. *Carte Romanze* 7/2, pp. 437-457. DOI: 10.13130/2282-7447/12121
- Ong, W.J. (2012). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group. DOI: 10.4324/9780203103258
- Quasthoff, U.M. (1995). *Aspects of Oral Communication*. Berlin: De Gruyter. DOI : 10.1515/9783110879032
- Schwarz Lausten, P. (2002). L'abbandono del soggetto. Un'analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati. *Revue Romane*, 37, 1, pp. 105-131.
- Tondelli, P.V. (2001). Il mestiere di scrittore. In *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri. Milano: Bompiani, pp. 969-1011.
- West, R.J. (2000). *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*. Toronto: University of Toronto Press. DOI: 10.3138/9781442675339

AGNIESZKA LISZKA-DRAŻKIEWICZ, dottoressa di ricerca presso l'Università Pedagogica di Cracovia, insegna lingua, letteratura e cultura italiana. Il suo campo di ricerca riguarda la letteratura italiana del Novecento e la sua ricezione in Polonia. Autrice di vari studi dedicati alle opere di Pier Paolo Pasolini e Curzio Malaparte.

ORCID: 0000-0002-0747-6680, e-mail: agnieszka.liszka-drazkiewicz@up.krakow.pl

Politica e sintassi nei saggi di Franco Fortini

Riassunto: Il presente articolo analizza il percorso di riflessione di Franco Fortini sulla lingua e lo stile, in particolare la lingua e lo stile della scrittura saggistica, mettendone in luce i risvolti politici e il mutare nel tempo. Partendo dagli scritti degli anni Cinquanta, l'analisi attraversa *Verifica dei poteri* per concentrarsi poi in una lettura ravvicinata degli scritti raccolti in *Politica e sintassi* e dei diversi articoli scritti da Fortini sul problema dello scrivere chiaro. Nel percorso emerge costantemente la necessità, per Fortini, di rendere politicamente fungibile la lingua, opponendosi al suo impoverimento e in particolare la concezione fortiniana della lingua come un bene culturale mai dato una volta per tutte ma da costruire come strumento per la politica futura.

Parole chiave: *Fortini, saggismo, chiarezza, dialettica, industria culturale*

Indice

1. Osservazioni introduttive
2. Il progetto di critica e comunicazione di Franco Fortini
3. La lingua e la critica, gli anni Cinquanta
4. Proposte stilistiche di resistenza
6. Scrittura chiara, scrittura oscura e politica
7. Nota conclusiva, la lingua come bene da farsi

1. Osservazioni introduttive

Quando consideriamo l'intero corpus dell'opera saggistica di Franco Fortini (1917-1994), uno dei maggiori autori di questo genere nel secondo Novecento, che affianca alla produzione poetica e alla traduzione un notevole numero di scritti in prosa non narrativi, a partire dal volume *Dieci inverni* (1957) fino a *Extrema ratio* (1993), dobbiamo notare che considerazioni di natura stilistica e formale sulla scrittura

saggistica sono sempre presenti. Rappresentano in un certo senso una riflessione dell'autore sui propri strumenti di lavoro, riflessione che sappiamo inserirsi, mano a mano che il suo percorso letterario e politico matura e si arricchisce di letture ed esperienze, nel solco della grande saggistica di tipo letterario-filosofico e etico-politico che due autori, non a caso esplicitamente richiamati ripetutamente da Fortini in diversi passaggi chiave della sua produzione, hanno teorizzato. Si tratta di Lukács (e non solo, come è ovvio, il Lukács maturo di *Lo scrittore e il critico* [1932], ma anche quello giovanile della *Lettera a Leo Popper su Essenza e forma del saggio* [1911]) e Adorno, del quale non solo sottintende *Il saggio come forma* (1958) ma anche una riflessione di più largo respiro sullo spirito razionalizzatore della tecnica capitalistica che, come vedremo, non è privo di risvolti anche sullo stile. Fortini sa però di non scrivere nel vuoto e che anche la riflessione sullo stile e sulla forma, sulla lingua in cui si scrive in quanto bene culturale, cioè in quanto espressione tipica di una cultura nella quale si sedimentano le tensioni che attraversano una nazione, hanno necessariamente una posizione dialettica rispetto ai fattori storici e sociali e se "il saggista ha bisogno di una società che non si neghi come tale. [...] Comunque una saggistica presuppone sempre una etica, una filosofia, una fede, insomma una verità che non parta dal senso comune" (Fortini 2003: 753), pure è vero che questo senso comune gli si pone innanzi nella forma gramsciana di concrezione ideologica dominante all'interno di un gruppo, gruppi che come noto generano anche ricadute linguistiche, siano essi la produzione di linguaggi tecnici (gli studi letterari e la critica, l'economia, la sociologia), di gerghi, come spesso accadrà con quello politico delle sinistre, fino a veri e propri socioletti e diversificazioni di classe anche notevoli delle capacità di comprensione e scrittura o lettura.

2. Il progetto di critica e comunicazione di Franco Fortini

Quasi sempre, quando in Fortini la riflessione passa da una prevalenza del piano estetico-letterario e filosofico a una maggior evidenza di quello pratico-retorico, ciò è spia di una ridefinizione del progetto comunicativo dell'autore sulla base di alcune novità che socialmente coglie e di uno scenario diverso in cui l'interazione tra l'autore del saggio e i suoi lettori avviene.

Schematizzando possiamo riassumere in tre momenti questi cambi di tono nella riflessione stilistico-linguistica: un primo momento risalente all'inizio degli anni

Cinquanta, in cui la riflessione è ancora interna alle caratteristiche specifiche dell'azione degli intellettuali. Sono, non a caso, gli anni in cui Fortini rilegge più "ortodossamente" Gramsci e riflette su come creare quella media saggistica di informazione critica, la cui marcata vocazione democratica e frontista è pensabile solo all'interno di un'industria culturale non pienamente sviluppata e di istituzioni culturali e politiche ancora influenzabili sulla base di rapporti di forza fra blocchi. In questo primo momento il problema da affrontare per salvaguardare le potenzialità culturali e critiche della lingua è emancipare la lingua stessa e lo stile della critica dalla sua eredità ermetica e da terza pagina per ciò che politicamente e culturalmente questa significava (idea del disimpegno intellettuale, equazione poesia-vita-verità, separatezza della letteratura dalla poesia), non si pongono ancora problemi di ordine generale, ma solo pratico-lavorativo su lingua e stile. Vale infine la pena notare che in questi anni i toscanismi scemano notevolmente nella prosa di Fortini passando da fondo generale (si confrontino ad esempio alcuni articoli degli anni Quaranta su *Il Politecnico*) ad assumere quella funzione di lieve enfasi espressiva che manterranno fino agli ultimi scritti.

Un secondo momento risale ai primi anni Sessanta, e in particolar modo alle teorizzazioni di *Verifica dei poteri* (1965) e *Astuti come colombe* (1962). Sono però gli anni del miracolo economico e del dispiegamento del neocapitalismo in Italia, la collocazione del discorso saggistico non può più essere la stessa e il vecchio "senso comune", Fortini lo dice richiamandosi a Tronti e a Panzieri, si trasforma in una generica ideologia progressista funzionale al capitale, prodotta e diffusa, oltre che inconsapevolmente incarnata, dagli stessi scrittori:

L'antica profezia del Manifesto diventa vera alla lettera: lo scrittore è stipendiato o salariato da una parte della società. L'ironica richiesta di Socrate è adempiuta. Ma il Pritaneo è convenzionato con una grande industria secondo il noto principio per cui "Quel che va bene per la General Motors va bene anche per Atene. (Fortini 2003: 49)

Sono anche gli anni dell'unificazione linguistica italiana, della pubblicazione della *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963) e degli scritti linguistici di Pasolini, due prospettive necessariamente diverse ma su un fenomeno unico: la formazione dell'italiano standard come lingua di conversazione e scrittura, veicolata dalla scolarizzazione di massa, ma anche dalla stessa industria culturale (la televisione in particolar modo). In questi anni la lingua come bene culturale, come oggetto socialmente produttivo, è particolarmente vitale: il numero potenziale di lettori aumenta

e le tipologie si diversificano. Fortini chioserebbe forse che l'italiano standard non può che essere una lingua che incorpora dunque la razionalità progressista del neocapitalismo, ed è su questo punto dunque che le proposte stilistiche neoermetizzanti di *Astuti come colombe* vanno lette. "Le poetiche dell'ermetismo potrebbero essere, paradossalmente e sotto scoppi di risa, riabilite" (Fortini 2003: 49) non è un salto indietro a prima degli anni Cinquanta ma, riconoscendo anche la fase storica estremamente contraddittoria in cui la lingua come bene culturale si trova, un tentativo difensivo di ridisegnare il confine tra lingua letteraria e lingua d'uso perché almeno la prima possa, come dirà poco dopo, essere omologa "all'uso formale della vita" (Fortini 2003: 66) e comportare dunque il massimo di libera espressione del soggetto. Si tratta, detto in altri termini, di difendere la lingua come bene culturale dal suo impoverimento ad opera della stessa industria culturale.

Infine un terzo snodo, quello di cui più particolarmente dirò, si colloca nei pieni anni Settanta con gli scritti raccolti in *Questioni di Frontiera* sotto il titolo *Politica e sintassi* (Fortini 1977: 109-150). Sono scritti compatti nel tono e nel problema, che qui è soprattutto dove e come scrivere, a indicare che l'emersione dal ciclo di lotte incominciato negli anni Sessanta di un pubblico concreto per la saggistica politico-letteraria non aveva però risolto i problemi di traducibilità e di comprensione di ideologie contrapposte, quella cioè degli scrittori integrati pacificamente nell'industria culturale e quella di chi aspirava a combatterla. Veniva anzi messo in primo piano un ordine di problemi diverso: il rischio di una fuoriuscita populistica e antintellettualistica con la sottolineatura strumentale delle differenti capacità espressive e astrattive di intellettuali e operai, rischio che condurrà l'autore, a metà anni Settanta, a scrivere ben tre articoli dal titolo *Scrivere chiaro* (Fortini 1977: 125-131).

3. La lingua e la critica, gli anni Cinquanta

Prima di esaminare *Politica e sintassi* è opportuna ancora qualche puntualizzazione sulle fasi precedenti. Nel 1951 Fortini pubblica su *Comunità Per una critica come servizio*, che reagisce allo scritto di Bo *I pericoli della letteratura* (1951). Il critico fautore della poesia pura, che sarà anche uno dei bersagli favoriti degli epigrammi fortiniani, prendeva posizione contro quello che allora si poteva chiamare impegno dello scrittore, paventando un ripiegamento della letteratura sulla filosofia e dunque in ultima analisi della poesia come valore sulla politica come fine pratico, e ne

concludeva una necessaria divisione tra i pochi felici in grado di sperimentare la letteratura come vita e molti che, schiacciati dal potere delle mode e delle contrapposte propagande, vivono passivamente.

Non ci sono età di élites, così come non esiste un'arte per élites, esiste una sola letteratura ed è una letteratura che si salva nello stesso tempo dalle compiacenze delle chiesuole e dalle ammirazioni universali. C'è in ogni opera valida una parte di eterno che potrà subire i diversi regimi delle mode ma che resterà intatta per quei pochi che nel tempo si avvicineranno a queste ragioni. (Bo 1995: 125)

Ora a Fortini i presupposti antistorici ed essenzialisti di Bo circa l'eterno umano e la "parte di eterno" (Bo 1995: 125) contenuta in ogni opera naturalmente non possono essere congeniali, perché sa che la comunicazione critica e letteraria è essa stessa cultura sia nel linguaggio che nella produzione, e infatti immediatamente gli oppone Gramsci, ma con un importante distinguo: la creazione di una cultura nazionale, e in essa di una critica come servizio, non si realizza semplicemente con l'aumento progressivo del numero di lettori e con la creazione di un codice comune; questo sarebbe l'errore populistico-democratico del PCI:

In pratica i comunisti tendono ad accelerare il primo momento, credono in questa comunicazione diretta [tra opera letteraria e masse popolari] e quindi operano perché il linguaggio letterario sia fondato sul linguaggio-cultura, sul linguaggio-convenzione-del mondo del blocco nazional-popolare considerato (in pratica, su quello del proletariato organizzato); e favoriscono la nascita di poesie e romanzi di quel tipo. (Fortini 2018: 83)

Secondo il saggista invece è necessario produrre una critica capace di agire come elemento di mediazione proprio perché, e si esprime in questi termini, "inclusione di quel neologismo [il codice linguaggio dell'opera letteraria] in un corpo diverso di linguaggio cultura [...] determina ad un certo punto [...] un mutamento di significato" (Fortini 2018: 84). Perché questo mutamento (che è comunque inevitabile in quanto storico) avvenga in altra forma dalla propaganda o dalla volgarizzazione secondo il senso comune, Fortini ammonisce:

Quindi la direzione di una riforma o rivoluzione letteraria, vale a dire la direzione di uno strumento o di più strumenti (rivista ad esempio) che vogliano rompere l'attuale volontà di non vedere e di lavorare in modo conseguente, non dovrebbe equivocare tra fine e mezzo cadendo in un massimalismo assurdo come avviene a coloro che credono di poter sostituire l'attuale letteratura per specialisti con una letteratura "nazional-popolare", bensì lavorare sui giunti culturali della nazione, cioè sulla critica in tutti i suoi ordini e gradi. (Fortini 2018: 85)

Il saggista di questo tipo di scritti è inevitabilmente opposto all'esploratore di verità metafisiche ed esistenziali che Bo immagina quale lettore critico e la lingua come bene culturale che la critica dovrebbe utilizzare e promuovere è l'esatto contrario della lingua d'arte, rarefatta, codificata e artificiale della poesia e della letteratura ermetiche care a Bo; occorre dunque qualche precisazione per intendere la fase successiva. L'appello all'ermetismo di *Astuti come colombe* avviene nel contesto della nota polemica con Vittorini, Calvino e Scalia riguardo al numero del *Menabò* su industria e letteratura (1962), che riassumiamo concisamente: per Vittorini, direttore della rivista, gli scrittori italiani sarebbero incapaci di attingere a un rapporto non mediato con le «cose» che la nuova realtà dell'industria ha determinato in Italia, d'altro canto questa realtà dovrebbe essere il principale tema di una letteratura vitale e attenta al presente; le "cose" (Vittorini 1973: 95) dell'industria dovrebbero dunque essere conosciute dai letterati, arroccati invece in una sorta di idealismo agrario e pre-industriale. Scalia sposta il fuoco della questione dalla mera oggettualità ai rapporti e pone in luce come i nuovi rapporti e le possibilità tecniche che l'industria genera pongono nuove possibilità di gestione democratica e progressiva, ma in un certo senso esse denaturalizzano l'uomo che mantiene la sua autenticità solo nel linguaggio letterario, al quale è affidato per contro il compito di rappresentare (e quindi riumanizzare) quei rapporti (Scalia 1968: 141-158).

Fortini oppone a entrambi una lettura marxiana del nesso tra industria e letteratura, ribandendo del resto la parzialità dello stesso tema rispetto alla totalizzazione capitalistica, e discutendo le relazioni che l'industria produce piuttosto che le parole con cui gli scrittori le descrivono: "Nei loro scritti, Vittorini e Scalia sono d'accordo contro le mediazioni, vogliono (Vittorini) che le parole siano pietre o (Scalia) le pietre parole, a condizione che queste e quelle non siano mai uomini, mai storia" (Fortini 2003: 53). Questo è il perno del discorso fortiniano: la riproposta di un ermetismo esistenziale sì, ma anche storico, che non faccia più appello all'eterno umano, ma alla deliberata scelta dell'autore e del destinatario dei suoi saggi o versi di intendersi, essenzialmente nella comune opposizione all'ordine capitalistico. Qui emerge l'adornismo di Fortini saggista che ormai sa che una lingua quotidiana, al massimo grado di comunicazione, comporta nell'industria culturale anche un massimo grado di falsificazione; perciò, diremmo, Fortini comincia a scrivere in maniera oscura: la deliberata artificiosità della prosa è una strategia difensiva per impedire che la lingua

stessa passi da bene culturale collettivo a strumento per la messa a valore della merce dell'industria culturale:

Nel saggio la suavità della comunicazione [...] è alienata dal suo fine originario per divenire pura determinazione dell'esposizione in sé, elemento stringente della sua costruzione che non vorrebbe ricopiare la cosa, bensì ripristinarla ricomponendola in base ai suoi concettuali membra disiecta. Nel saggio vengono fusi insieme al contenuto di verità anche i passaggi scandalosi della retorica. (Adorno 1979: 27)

È un altro modo per dire, non che il saggio e la poesia sono la stessa cosa, la divisione del lavoro ha infatti perpetuamente separato creazione e speculazione, critica e letteratura, ma che solo l'assumere come propria anche la tensione espressiva della poesia (che si fonda notoriamente su esigenze e tesi precise, su un fine estetico da raggiungere) possono salvare il saggio dal divenire mero ingranaggio del mercato delle lettere.

4. Proposte stilistiche di resistenza

Poco dopo Fortini si prova nel trarre da ciò alcune conseguenze pratiche nello scritto *Scritto e parlato* (1965) redatto per *Rinascita*, e chiarisce ulteriormente la distinzione tra saggio e poesia, diversamente dal giovane Lukács che li vede somiglianti, nell'essenziale intento comunicativo del saggio: "La scrittura saggistica è comunicativa ed espressiva. Con la sua forma ambigua contesta ogni separazione. Non è pensabile fuori di un contesto sociale obiettivo, ma ha la forza di percussione delle pronunce soggettive. È la prosa" (Fortini 2003: 108).

In considerazione di ciò indica il primo tentativo di "riforma" o proposta di stile: "La novità è che il settore del linguaggio da riformare davvero è quello delle strutture dell'argomentazione. [...] Saggistica e pubblicistica letteraria medie sembrano scritte a voce alta: citazioni da poveri ricchi e tecnicismi non necessari" (Fortini 2003: 109) e non stupisce che ancora, anche se su basi parzialmente diverse, più tecniche appunto e meno universali, risorga la questione dell'organizzazione:

Selezionare sistematicamente il lessico ed esplorare la sintassi come sopra si è detto può farlo solo uno di quei gruppi di controllo e reciproco consiglio che nella storia delle nostre lettere talvolta non sono mancati. Avesse accesso a mezzi di larga diffusione uno di quelli potrebbe anche portare rapidamente modifiche notevoli nella coscienza linguistica d'una parte della società. (Fortini 2003: 110)

Infine ci informa che, in ossequio ai propri stessi ammonimenti, ha composto l'intero saggio senza uso di virgole.

Per venire alle questioni di *Politica e sintassi* è infine importante tenere presenti, oltre ai passaggi appena riassunti, anche le diverse condizioni storiche e biografiche in cui questi appunti sono stesi.

I destinatari, che la chiusa di *Astuti come colombe* lasciava intravedere come ipotetici e distanti, si sono in parte precisati, almeno per il decennio dei Settanta, e identificati nella Nuova Sinistra e in quelle porzioni di intellettuali e di classe operaia che leggono le due principali pubblicazioni cui questi scritti (e la maggioranza degli scritti fortiniani di quel periodo) sono affidati, ovvero i *Quaderni Piacentini* e *Il Manifesto*.

Proprio una recensione sui *Quaderni Piacentini* e la sua riscrittura sono l'occasione del primo articolo della serie nel 1972. Recensendo la prefazione di Cases al *Me-ti* di Brecht (1971), Fortini ne rigettava la critica che il germanista muoveva, sulla scia di Adorno, alle allegorie cinesi e ai didascalismi brechtiani in quanto propri di una società arcaica, o per meglio dire tipici della contestazione di un capitalismo arretrato.

Il pretesto era sufficiente per trarne un bilancio critico sulle diverse attitudini alla temporalità nella Nuova sinistra: positivisticamente marxiana, e quindi in qualche modo etnocentrica e implicata in una logica progressiva, quella operaista (che screditava d'un colpo gli intellettuali e le rivoluzioni del Terzo Mondo come fermi a valori precapitalistici), idealizzante quella dei terzomondisti. Per una terza volta il saggista indica nel linguaggio non solo un trasparente collettore di fenomeni ideologici (tutta l'area semantica del progresso), ma anche un frutto ormai maturo dello scenario neocapitalistico allargato:

La cattiva unificazione dei linguaggi specialistici e non specialistici, tipico portato della falsa cultura e dell'industria culturale, ha tolto ai più il senso del comunicare come operazione su di un codice comune e l'ha sostituito con l'uso comune di codici particolari. Il risultato è la degradazione dei linguaggi specialistici, che perdono la propria ragion d'essere, che è l'univocità, nella fluenza ed equivocità della comunicazione corrente; e, per un altro verso, è la degradazione del linguaggio comunicativo – inteso come supporto del “senso comune” – nel continuo ammicco a codici necessariamente contraddittori. (Fortini 1977: 88-89)

La lotta che Fortini ha in mente non può essere dunque concepita meramente come accumulazione di testi, che altro non sono che merci e linguaggi sottoposti alle leggi dell'industria culturale, e conclude:

È necessario che la notizia vera e la parola rossa siano anche un altro linguaggio; che i rapporti fra le parole e i periodi, i loro ritmi, le strutture delle forme di argomentazione e di rappresentazione si oppongano punto per punto a quelli degli "altri" e siano invece coerenti fra loro secondo un disegno e una scelta, nell'autorità di un pensiero coerente. (Fortini 1977: 89)

È forse pensando d'aver per primo disatteso i suoi precetti che tornerà su queste pagine in *Come riscrivere un articolo* e delinea i punti deboli della sua precedente argomentazione. In primo luogo, l'aver predisposto il proprio scritto entro i termini dell'industria culturale. La recensione a una prefazione, che prevede come in quel caso la conoscenza di entrambi i saggisti, del loro pensiero, delle evoluzioni interne all'opera di Adorno e Brecht e, in sintesi, alla stessa storia del marxismo finisce per essere un prodotto settorializzato, razionale e scientifico, salvabile appunto solo nello sforzo che Fortini ha fatto di collocare la sua posizione nel contesto di una riflessione sui nodi politici più generali.

L'appiattimento e la perdita di potenzialità del linguaggio, il depauperamento della lingua come bene culturale, che all'altezza degli anni Settanta Fortini carica di una valenza politica come veicolo di un nuovo e diverso progetto sociale, in quel "parlato medio-borghese che si rifiuta di essere status symbol" (Fortini 1977: 113), smaschera l'illusione illuministico-umanistica dell'equivalenza tra sapere, linguistico in questo caso, e potere e corre in parallelo alla separazione tra scienza, razionalità e comunicazione da un lato (elementi funzionali e coincidenti nella ragione capitalistica valorizzatrice che Fortini coglie all'opera secondo un noto tema della *Dialettica dell'illuminismo*) e dall'altro i valori, le esigenze politiche che il linguaggio espressivo (la lingua come bene culturale) veicola:

Quando si sia deciso che il linguaggio della scienza e della razionalità non può né deve avere contiguità e comunicazione con i linguaggi dell'etica, dell'arte, del mito, della persuasione e della prassi, e quando si sia accettata, perché implicita, l'idea di un corpo o cetto elettivamente destinato alla verifica degli usi di quel primo linguaggio [...] non ha davvero nessuna importanza che quel linguaggio lo si scriva in inglese o in russo o in latino, ossia con la larva astratta di inglese, di russo e di latino che sola può compiere tali funzioni. (Fortini 1977: 114)

L'espulsione di ogni residuo di irrazionalità dal linguaggio della scrittura critica è dunque omologa all'espulsione di ogni non-funzionalità dell'essere umano dal processo di produzione. Il libro ha da essere scritto, la prefazione anche e così pure la recensione; la stessa Nuova Sinistra, con la sua "ripugnanza a confrontare continuamente le affermazioni e le realtà singole per esercitare invece la critica sul già parlato, sull'altrui scritto" (Fortini 1977: 88), si rivela in fondo un'altra produttrice di gerghi e di linguaggi specialistici, un altro mercato per l'industria della cultura, la quale può farsi più rapidamente rossa di quanto non sappia fare la stessa parola degli intellettuali. Con ciò in mente si intende perché il saggista continui, anche nel pieno del ciclo di lotte degli anni Settanta, a indicare la produzione di una sintassi e di un linguaggio comuni, la lingua cioè come un bene culturale ma mai dato per sicuro bensì come un lavoro lento e di mediazione, in sostanza non altro da quello di una politica comune.

Dove scrivere, pubblicato su *aut aut* pochi anni dopo (1975), registra però una certa delusione: Fortini ritorna proprio su quelle pagine sulla "parola rossa", ma per dichiararle parziali. Nel frattempo la Nuova Sinistra aveva in maggioranza optato per la forma partito come consolidamento delle recenti esperienze. Il saggista, ormai con una cospicua memoria storico-politica alle spalle, crede di ravvisare il vecchio errore che vede nella forma del partito centralizzato la possibilità di un'organizzazione della cultura distinta e autonoma da quella del capitalismo e deve ribadire, anche contro le proprie recenti posizioni, che "Le medesime aziende culturali sono organizzazioni del consenso come del dissenso. Ne viene [...] che oggi la struttura capitalistica sommata alla struttura politica non lascia spazio a nessuna produzione culturale alternativa" (Fortini 1977: 121).

Assieme alla notazione sconsolata su come "la Nuova Sinistra ha innovato tutt'al più al livello di lessico, tra l'altro, mai di sintassi" (*ibidem*) riaffiorano le tesi degli anni Sessanta e con esse il richiamo a *Candidi come colombe* e l'elevato tasso di figuratività: quella che nel saggio del '62 era la lima nascosta nella pagnotta dell'ergastolano diventa qui la bottiglia lanciata a mare, reminiscenza romantica di De Vigny. Destinatari della bottiglia non sono però solo gli intellettuali o i compagni, ma, come sarà sempre di più negli ultimi decenni di Fortini, quelle masse silenziose che, come già ha sostenuto Thomas Erlings Peterson (Peterson 1999: 154), sono i destinatari ideali della poesia fortiniana. In particolare, poiché non siamo di fronte a un romantico nonostante l'immagine, più che al "popolo" si deve qui pensare a quella

figura di intellettuali-massa che la stessa terziarizzazione e l'industria culturale producono come attore sociale. Essi sono figura contemporanea del vecchio critico-saggista che l'igiene culturale del neocapitalismo aveva emarginato:

La loro legittimità, in conclusione, consiste proprio nel fatto di essere continuamente sul punto di scomparire, di porre le domande e di tornare di dove erano venuti. Altri come costoro emergono dalla massa dei loro simili, ma non si dichiarano portavoce di quelle masse. Sono solo specialisti di qualche specialità che hanno aggiunto al proprio sapere l'esigenza della totalizzazione o si dica del superamento della propria specialità. (Fortini 1977: 124)

La loro presa di parola, dice Fortini, non nasce dal servizio o dalla correttezza, ma dalla forza con cui denunciano un bisogno, una mancanza collettiva di politica, diciamo noi, di capacità di decidere dei propri destini storici, secondo un appello che ricorda le pagine della *Dialettica dell'illuminismo* (1944), testo fondante per Fortini nella sua discussione dei risvolti, non ultimo in senso linguistico, dell'industria culturale:

Sospetta, è vero, non è la descrizione della realtà come inferno, ma l'esortazione standardizzata ad uscirne, se il discorso, oggi, deve rivolgersi a qualcuno, non è già alle cosiddette masse, né al singolo, che è impotente, ma piuttosto a un testimone immaginario, a cui lo lasciamo in eredità perché non scompaia interamente con noi. (Horkheimer, Adorno 2011: 273)

6. Scrittura chiara, scrittura oscura e politica

Si sarà a questo punto colto che molto delle teorizzazioni fortiniane dipende dallo scenario politico e sociale in cui il saggio viene scritto e che però vi sono alcune posture che ricorsivamente emergono, una polarità tra fattori comunicativi e fattori espressivi che vede prevalere ora gli uni ora gli altri a seconda che il saggista intuisca o meno la presenza di quella società che non gli si nega come tale, attingibile e dicibile, che è la sua stessa cassa di risonanza, oltre che il suo tema.

Da questa natura dialettica dello sguardo di Fortini sulla società, descritta bene da Lenzini nella sua premessa all'edizione mondadoriana della raccolta dei saggi maggiori (Lenzini 2013: 25-64), nasce tutta la sua oscurità lamentata: per molto tempo nella redazione del *Manifesto*, a cui Fortini collabora ininterrottamente dal 1972, circola la battuta: Fortini si spezza ma non si spiega. Ben quattro sono infatti, a distanza di pochi anni, gli articoli intitolati *Scrivere chiaro* e si tratta di un unicum in tutta l'opera di

questo autore, testi diversi con lo stesso titolo. Sono evidentemente spia non tanto di una maggiore oscurità di Fortini rispetto agli anni precedenti, quanto di un diverso orizzonte di lettura e di un diverso pubblico: in uno dei casi i lettori di quel *Corriere della Sera* che in *Dove scrivere* aveva indicato come una delle residue fortezze della “bella prosa” umanistica e colta. Fortini non ha più, in questi casi storicamente oltre che socialmente, interlocutori definiti per cui la totalizzazione dialettica sia, per così dire, presupposto della comprensione intellettuale, e se ne vedono le conseguenze.

Il saggio *Scrivere chiaro*, per come si legge in *Questioni di frontiera*, risulta dalla fusione di tre articoli sul *Manifesto*¹ scritti tra l'8 e il 18 gennaio del 1974, e ha certamente ragione Fabio Magro quando sostiene (Magro 2018: 67-80) che sul quotidiano comunista Fortini si senta maggiormente a casa propria e tra compagni, e adotti stilemi da inizio in medias res con secche frasi nominali e riferimenti mirati, tuttavia bisogna notare anche che nel passaggio da articoli a saggio in volume quegli stessi riferimenti (ad Eco e Althusser) scompaiono e si attenua il discorso in forme più generali e neutre, ad esempio “I predicati di base devono essere considerati dotati di un operatore zero, chi capisce sarà un amico della semiologia” (Fortini 1977: 125), invece che di Umberto Eco.

A Fortini interessa qui non la polemica incisiva e l'articolo di costume ma, teoreticamente, la questione di “che cosa sono e di dove vengono le idee chiare” (Fortini 1977: 126). Forse con il passare dei decenni il saggista è in prima persona più vicino a quella postura olimpica e classico-borghese che aveva positivamente rilevato nella linea Goethe-Mann-Lukács e che si sviluppa anche in una certa ricerca della tenuta universale delle posizioni particolari espresse nei saggi, che dunque vengono riscritti o ricollocati stemperandone l'occasionalità, e del resto, lo sappiamo, e lo siamo noi per primi a quasi mezzo secolo di distanza, i lettori del *Manifesto* dell'8 gennaio 1974 e i destinatari della *bouteille à la mer* delle *Questioni di frontiera* non sono quasi mai le stesse persone.

La chiarezza che gli viene richiesta è per Fortini una mistificazione, coincide con la rinuncia al suo sguardo dialettico e, praticamente, con l'adeguamento a quello stile giornalistico che compartecipa del funzionamento dell'industria culturale e anzi genera la cattiva unificazione dei linguaggi che indebolisce le potenzialità espressive e danneggia la lingua come bene culturale:

¹ Si veda *Disobbedienze I* (Fortini 1998: 55-63).

Capacità giornalistica è quella di correggere il linguaggio settoriali con il linguaggio colloquiale e comunicativo medio. Di solito durante questa correzione avviene l'imbroglione ideologico ai danni del lettore. Io questa chiarezza la so usare ma non voglio usarla. Non parlo a tutti. Parlo a chi ha una certa idea del mondo e della vita e un certo lavoro in esso e una certa lotta in esso e in sé. (Fortini 1977: 125)

Le idee chiare però, ammonisce Fortini, non equivalgono alle idee giuste e sono frutto anzi dell'attraversamento della confusione interiore, di un percorso lungo che deve assumere spesso molteplici errori e deviazioni. L'ellissi di questo processo sulla pagina è la ragione della difficoltà della sintassi fortiniana che, coerentemente, l'autore sa essere figura stilistica della ricerca politica e, ovviamente, ragione della polemica assai più del lessico o della retorica:

La difficoltà è nei passaggi da una proposizione alla seguente: è nei salti della sintassi. È in quel che non è detto, fino ad un certo punto quei vuoti reggono la comunicazione. La fanno respirare. (Ad esempio, nella polemica) [si ricordi l'originale tono degli articoli]. Oltre un certo limite, la comunicazione sparisce inghiottita da quei vuoti. (Fortini 1977: 126)

Ancora Magro fa notare come la sintassi scorciata e i salti nei passaggi non siano una mera risorsa retorica, ma diano il sostegno all'intera struttura del ragionamento fortiniano: "Questi periodi brevi e rapidi non sono certo collocati solo all'inizio dell'articolo, ma attraversano tutto il testo e ne formano anzi l'ossatura retorica e argomentativa" (Magro 2018: 74). Più che di oscurità bisognerà parlare allora di una diversa chiarezza della critica dell'ideologia, che è tipica del marxismo e differisce da quella borghese quanto tra loro sono distinte la ragione dialettica e la ragione produttivistica:

Il linguaggio politico marxista ha sempre denunciato questa oscurità annidata dietro il linguaggio apparentemente più "chiaro" della stampa borghese. Al cerimoniale comminatorio di quella ha sempre voluto contrapporre un linguaggio dove il tasso di ideologismo rozzo e di esorcismo divenisse sempre minore e sempre maggiore invece quello della ragione e della scienza. (Fortini:1977: 128)

Accade però, ed è accaduto anche a Fortini, di voler portare quella chiarezza non solo contro, ma direttamente sulle testate della stampa borghese. Sabatino Peluso ha in questo senso, nella sua recente ricerca, analizzato attentamente la collaborazione di Fortini al *Corriere* e posto particolare attenzione alla vicenda delle dimissioni di Ottone e alla conseguente interruzione della collaborazione (Peluso

2020)²; qui ci limitiamo a discutere un ultimo, diverso, tentativo di *Scrivere chiaro*, pubblicato nel '77 in risposta a un lettore del quotidiano milanese e poi raccolto in *Insistenze*.

In queste pagine l'autore ripropone l'espedito formale di *Scritto e parlato* – eliminazione delle virgole e degli altri segni di punteggiatura e sintassi ridotta al minimo con periodi di una riga – e precisa: “Ho sperato di poter essere inteso dai licenziati della scuola dell'obbligo. La lingua che ho scritto è un moderno italiano medio. Diciamo che è un po' sostenuto” (Fortini 1986: 116). Questa volta però l'intento è dimostrativo, l'autore non vuole tanto sorvegliarsi quanto mostrare che, agli occhi del lettore, la difficoltà però permane ed è di natura politico-sintattica, anche qui per omissione di passaggi; ma perché, in un quotidiano non immediatamente politicizzato, Fortini seguita a non farsi intendere? Perché farsi intendere facilmente dal lettore richiederebbe la condivisione con il lettore di un orizzonte politico e morale che, nell'Italia di fine anni Settanta, è divenuto sempre più equivoco: “Tra poco indignarsi per una sopraffazione sarà come citare una poesia” (Fortini 1986: 118), e lo scrittore (il saggista) non può e non deve contare sul consenso preventivo del lettore, pena le camarille, le settorializzazioni o anche i consensi alla Don Ferrante di chi crede di aver capito e di intendersela. Un certo giornalismo e una certa saggistica erano già lì a mostrarlo: in ordine sparso potremmo citare i contributi moraleggianti e conservatori di *Repubblica* e del *Tempo*, l'elitismo da nicchia di mercato adelfiano che in quelle stesse settimane Fortini bersaglia con gli articoli di *Una lettera a Nietzsche* (1977) incline a fare della difficoltà e oscurità un segno d'elezione, un'esortazione standardizzata a uscire dall'inferno.

7. Nota conclusiva, la lingua come bene da farsi

Nel corso di più di quarant'anni di storia politica sono cambiate le reazioni e le strategie adottate da Fortini in relazione alle questioni linguistiche e stilistiche. Abbiamo visto come a seconda dei possibili referenti, la nazione per la mediazione dei partiti di massa, la Nuova Sinistra, gli intellettuali massa e per finire anche gli anonimi e medi lettori di quotidiani, anche se non senza importanti eccezioni per quotidiani di sinistra come *Il Manifesto*, le esigenze passino da quelle di una lingua come strumento

² La tesi è attualmente inedita.

di mediazione a quelle di una lingua espressiva che contrasti l'appiattimento e l'omologazione dell'industria culturale, alla "parola rossa" come altro linguaggio alludente a un diverso progetto politico, fino alla procurata oscurità come forma di resistenza alla spoliticizzazione.

La chiave di un simile atteggiamento è che mai, nel corso della sua attività di saggista, Fortini concepisce la lingua come un bene culturale dato, ma sempre come un bene da farsi, l'immagine testuale del tipo di società giusta che la politica dovrebbe realizzare, non un bene ereditato una volta per sempre dalla tradizione e musealizzato. Non solo quella tradizione è infatti intimamente elitaria (come era in Bo e nelle visioni di destra degli anni Cinquanta) ma nel corso dei decenni è stata polverizzata e sostituita dall'uso contraddittorio di codici specialistici nella critica e da un italiano standard sempre più inespressivo come lingua veicolata dall'industria culturale.

Per questa ragione la lingua è, per Fortini, più da costruire e praticare che da difendere ed è più una questione futura che passata. Probabilmente perciò in definitiva il linguaggio difficile di Fortini è segno di una condizione ineludibile della moderna scrittura saggistica, che non può contare su un consenso presente ma deve alludere ad una collettività futura e ci propone anche (e ci indica come un dovere, non un'eccezione o una scelta di stile) una possibilità non ancora realizzata di "senso comune" o consenso tra lettore e autore, che deve essere costruito e non dato, una semplicità che, come diceva Brecht del comunismo, è difficile a farsi.

Fonti:

Fortini F. (2018). *Dieci inverni. Contributi a un discorso socialista (1947-1957)*.

Macerata: Quodlibet.

Fortini F. (1998). *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti 1972-1985*. Roma:

Manifestolibri.

Fortini F. (1985). *Insistenze*. Milano: Garzanti.

Fortini F. (1977). *Questioni di frontiera*. Torino: Einaudi.

Fortini F. (2003). *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori.

Riferimenti bibliografici

Adorno T.W. (1979). *Note per la letteratura I (1943-1961)*. Torino: Einaudi.

Bo C. (1995). *Letteratura come vita*. Milano: Rizzoli.

Horkheimer M., Adorno T.W. (2001). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi.

- Lenzini L. (2013). *Un'antica promessa. Studi su Franco Fortini*. Macerata: Quodlibet.
- Magro F. (2018). Fortini e gli articoli per il «Manifesto». Appunti di lingua e stile. In G. Turchetta e E. Esposito [a cura di] *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*. Milano: Ledizioni, pp. 67-80. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.5422>.
- Peluso S. (2020). *Franco Fortini. Scrivere chiaro. Scritti sul Corriere della Sera 1974-1989* url <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-03232020-190307/> (consultato il 19/10/2022).
- Peterson T.E. (1999). *The ethical muse of Franco Fortini*. Grainville: Florida University Press.
- Scalia G. (1968). *Critica, Letteratura, Ideologia*. Venezia: Marsilio.
- Vittorini E. (1973). Industria e letteratura. In D. Fiaccarini Marchi, [a cura di] *Il menabò (1959-1967)*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 92-96.

LUCA MOZZACHIODI (Università della Calabria) è dottore di ricerca in letteratura italiana contemporanea. Nei suoi studi si concentra sul rapporto tra intellettuali e politica nel Novecento e sulle riviste militanti, cui ha dedicato diversi studi. Ha collaborato con *Il Manifesto in rete*, *L'Ospite Ingrato* e la Fondazione per la critica sociale. È autore di diversi studi su autori del secondo Novecento come Fortini, Giudici, Asor Rosa, Magris, Pasolini.

ORCID: 0000-1234-5678-9101, e-mail: mozzachiodi.luca@gmail.com

Il peso della parola poetica.

Milo De Angelis e la necessità di liberarsi dalla “lingua imprestata”

Riassunto: Negli anni Sessanta e Settanta del '900 si evidenzia un forte cambiamento delle dinamiche nel campo della poesia. Dai Novissimi a Montale e Pasolini, dai poeti della generazione di mezzo fino a quelli del *Pubblico della poesia*, tutti gli autori sono portati a fare i conti con la realtà della società di massa. Il saggio approfondisce la condizione del linguaggio poetico in quel periodo, con una particolare attenzione all'opera di Milo De Angelis, in cui la lingua poetica recupera il suo valore intrinseco e si riafferma come bene culturale.

Parole chiave: parola poetica, sperimentalismo, lirico, tempo, soggetto

Indice

1. La sperimentazione poetica. Il contesto degli anni Sessanta
2. Milo De Angelis e il classicismo lirico moderno
3. Milo De Angelis e la poesia come “mobilità nel corpo del linguaggio”
4. Messa in versi della liberazione dalla “lingua imprestata”

1. La sperimentazione poetica. Il contesto degli anni Sessanta

In Italia, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, comincia a evidenziarsi un generale mutamento dell'immaginario artistico novecentesco. In conseguenza di una profonda riformulazione delle dinamiche sociali, risulta sempre più in crisi anche la condizione dell'intellettuale, inserito nel mondo della produzione. Il suo ruolo non è più quello di un missionario umanista, depositario della verità, ma di un tecnico salariato che vende la propria forza-lavoro. Fino al 1956 il discorso principale dell'epoca era rimasto basato in realtà su tre culture dominanti, formatesi negli anni Trenta, ossia

l'idealismo crociano, il marxismo e la cultura cattolica, unite, come mostrano gli studi di Romano Luperini (2002: 15)¹, contro la psicoanalisi, la sociologia, la fenomenologia e il neopositivismo. Nella situazione nuova avviene però un ribaltamento di quest'ordine. Un "generico umanesimo" viene superato, come sottolinea il critico, "in direzione di un'indagine scientifica, fortemente tecnicizzata e così meglio integrata e adeguata alla divisione sociale del lavoro" (Luperini 1982: 731; cfr. Esposito 1976: 15-68). Tutto ciò porta anche alla negazione dell'idea tradizionale dell'arte; le tendenze nuove vogliono abolire il suo statuto privilegiato e astratto, elemento dominante nella prima metà del secolo. Vi viene coinvolto persino lo spazio poetico, portato ad aprirsi all'agire sul mondo, a intervenire effettivamente nella realtà. Il linguaggio lirico, inteso come bene culturale e detentore di un valore intrinseco, viene progressivamente schiacciato dal linguaggio della comunicazione.

Le dinamiche proprie della *nuova avanguardia* vengono pienamente promosse a partire dal 1956, sulla rivista *Il Verrì* diretta da Luciano Anceschi, a cui vediamo collaborare Eduardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi. La rivista risulta pienamente partecipe, fra il 1958 e il 1962, del dibattito legato al miracolo economico. Un'esplicita manifestazione dell'approccio assunto dal gruppo avviene all'inizio del nuovo decennio, quando esce l'antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961) curata da Alfredo Giuliani. Vi troviamo poesie e scritti critico-teorici di Pagliarani, Sanguineti, Balestrini, Porta e dello stesso curatore. Già nell'introduzione vediamo stabilire una nuova linea della poesia che "debba aprirci un varco: nel rispecchiare la realtà rispondere al nostro bisogno di attraversare lo specchio" (Giuliani 1965: 16). L'obiettivo del loro progetto diventa quello di mettere radicalmente in discussione i capisaldi della poetica ermetica, etichettata con il termine di *neo-crepuscolarismo*. Si punta conseguentemente ad abolire l'equilibrio stilistico e a rinunciare alla conciliazione formale, fino a introdurre l'obbligo di una "mimesi critica" della disgregazione del presente, per rispecchiare appieno i meccanismi dell'"età schizofrenica" (Giuliani 1965: 16), come essa viene definita da Giuliani.

In seguito, in occasione di un convegno tenutosi a Palermo a ottobre del 1963, i Novissimi si uniscono ad altri fautori di questa tendenza e decidono di dar vita a un vero e proprio gruppo d'avanguardia, dal nome Gruppo 63. Avendo abbandonato il contesto del neorealismo e qualsiasi propensione all'impegno, gli intellettuali puntano

¹ Sul 1956 come data topica si veda anche P. V. Mengaldo (1981) e W. Siti (1980).

verso l'elaborazione delle pulsioni del mondo dell'industria, adoperano delle tecniche di sperimentazione per rompere le convenzioni e gli assetti logici del linguaggio tradizionale (ossia, nella prospettiva più vasta, del sistema borghese). Il loro approccio si armonizza alla società neocapitalistica, conservando una presunta possibilità di ribellione futura. Sanguineti stesso, nel suo saggio intitolato *Sopra l'avanguardia*, aveva trattato esplicitamente di un'impossibilità della produzione estetica di porsi al di fuori dei meccanismi del mercato, ritenendo quest'ultimo la sua ragione strutturale (cfr. Sanguineti 1965: 55-71).

Il lavoro del gruppo della nuova avanguardia viene condotto in un'ottica interdisciplinare, avviando la ricerca di un'inedita intersezione tra le arti. Non a caso il primo e il terzo convegno vengono ospitati all'interno delle Settimane di Nuova Musica di Palermo, privilegiando in tal modo una fitta collaborazione tra artisti visivi, musicisti, uomini di teatro e di cinema, i cui spettacoli collettivi assumono caratteristiche vicine all'*happening*. I tentativi di stimolare un coinvolgimento del pubblico, attraverso l'elemento performativo delle iniziative, hanno come obiettivo opporsi all'effetto ipnotico provocato dai meccanismi dei *mass media*, scardinare l'orizzonte d'attesa dello spettatore e renderlo parte attiva della realizzazione dell'opera.

Poeti come Balestrini, Porta, Giuliani cominciano inoltre a collaborare con i promotori delle sperimentazioni verbo-visive, tra cui soprattutto Lamberto Pignotti e Adriano Spatola. La mostra delle *poesie visive*, svoltasi contemporaneamente al convegno di Reggio Emilia del 1964, è solo uno dei primi eventi che favoriscono la collaborazione tra il Gruppo 63 e il Gruppo 70, essendo seguita, tra gli altri, dal Terzo Festival, organizzato a Firenze un anno dopo, e dall'uscita per Sampietro del volume *Poesie visive*. L'approccio assunto dal Gruppo 70, di cui Pignotti è membro fondatore, è quello della cosiddetta *poesia tecnologica*, la quale utilizza i linguaggi della comunicazione di massa per svelarne il vuoto ideologico, nonché per interpretare, nei termini artistici, la realtà e i cambiamenti che essa subisce. I *collage* linguistici e le commistioni tra registro verbale e visivo si propongono come "tecnica del cavallo di Troia", come essa viene definita da Eugenio Miccini, il secondo fondatore del Gruppo 70.

Il tentativo di connotare in senso estetico la vita sociale risuona nella messa in atto delle iniziative che si servono direttamente del contesto urbano, come l'esposizione universale dei manifesti "Parole sui muri", tenutasi a Fiumalbo ad agosto del 1967 e animata da Adriano Spatola e Corrado Costa, con l'aiuto del sindaco Mario

Molinari. Lo spazio smette a quel punto di essere soltanto di tipo espositivo e comincia ad agire in quanto spazio che si trasforma esso stesso in un'espressione artistica. L'approccio sperimentale di Costa e Spatola (portato avanti negli anni Settanta grazie al centro di cultura underground, Mulino di Bazzano) conduce a una visione *totale* della poesia, dove al suo aspetto visivo si aggiunge una strenua ricerca sul significant, sulla gestualità innata alla parola, nonché sul suo aspetto sonoro.

Il rinnovamento dell'arte promosso da diverse impostazioni avanguardistiche viene segnato da due momenti di cesura. Il primo è il Sessantotto, che con le sue dinamiche dirette respinge la produzione intesa come effetto di elaborazione intellettuale, scientifica, teoretica, definita incapace di relazionarsi con il momento storico, così come di rispondere ai bisogni delle masse. “[L]a svolta del Sessantotto”, osserva Giorgio Manacorda, “ha duramente relegato nel passato in modo uguale avanguardie e tradizione, tragicamente accomunate, come le due facce di una stessa medaglia, in una concezione demiurgica della letteratura” (Manacorda 1979: 190-191). Il secondo momento importante, che contribuisce a far esaurire le forze del dissenso artistico, è il Festival Internazionale dei Poeti di Castel Porziano, svoltosi dal 28 al 30 giugno 1979, che diventa al contempo un simbolo dell'apice e della disfatta della poesia nel suo tentativo di avvicinamento al pubblico.

Gli anni Settanta registrano un crollo definitivo degli ideali delle contestazioni giovanili di fronte alla crisi sia del riformismo del PCI sia delle speranze rivoluzionarie, cui si aggiunge la crisi economica e una condizione precaria e di disoccupazione delle masse dei giovani neolaureati. In tale contesto il ritorno alla poesia avviene come effetto del voler esprimere se stessi. Il nuovo approccio pone l'accento sul personale e sul corporale, rivalutando il quotidiano e l'esperienza vissuta. Al tempo stesso questa diventa anche una modalità per esprimere il dissenso, per cercare la libertà, quando la politica verticistica resta lontana dai problemi dell'uomo. Nelle dinamiche sociali risuonano però prevalentemente i processi di americanizzazione; il clima culturale, che oltre a essere il simbolo di una nuova ondata di lotte, porta a un senso di generale rassegnazione.

2. Milo De Angelis e il classicismo lirico moderno

Le dinamiche rappresentate fino a ora costituiscono, per anagrafe, anche il contesto della formazione adolescenziale del nostro autore. Milo De Angelis ne rimane però

distante, approfondendo all'epoca la sua conoscenza dei testi canonici, sia italiani sia stranieri (soprattutto quelli francofoni), il che l'avrebbe indirizzato verso il recupero dei capisaldi dell'idea romantica della poesia. A questo proposito egli dichiara in una delle sue interviste:

Il mio rapporto con il Sessantotto è stato quello di un solitario che vi perveniva già carico di letture e di maestri. Da una parte ero partecipe al clima ardente di allora, dall'altra ero furiosamente polemico, estraneo a qualunque progetto di liberazione: a Wilhelm Reich e Marcuse contrapponevo fedeltà e obbedienza, un'idea romantica ed eterna della poesia. (De Angelis 2008: 93)

Ciò che emerge dalle sue parole è una fondamentale incongruenza tra il modello della letteratura messa in funzione della realtà e l'idea di una poesia capace di aprirsi alla dimensione dell'eterno. I due approcci conservano due contrastanti visioni del tempo. De Angelis solleva la caducità dello sviluppo lineare degli avvenimenti, cui contrappone un naturale bisogno di sfuggirne. In questo senso, anche la glorificazione degli ideali politici gli si rivela come tentativo di sottrarsi alla minaccia del continuo trapasso delle cose. L'autore constata: "Il nostro tempo e la nostra società sono *sempre* effimeri", mentre intorno al Sessantotto "l'effimero era camuffato dall'impegno politico" (De Angelis 2008: 129). A questa dominante egli contrappone un gesto poetico, inteso in senso originario, "un gesto inattuale, fuori tempo e fuori mondo, un gesto postumo per sua natura, storia e vocazione" (De Angelis 2008: 130).

La sua fedeltà a quest'idea di poesia lo porta a scontri continui con Francesco Leonetti, che era il suo professore al liceo Berchet di Milano. Lo stesso Leonetti lo mette però in contatto con Franco Fortini, che sarebbe diventato uno dei suoi principali maestri. Pur non condividendo mai l'imperativo dell'impegno politico, assai presente nell'approccio fortiniano, De Angelis stringe con lui un rapporto di reciproca comprensione letteraria che si fonda in primo luogo sull'attenzione e sul rispetto nei confronti della parola, intesa come potenza capace di oltrepassare gli schemi del realismo e della *mimesis*, del disincanto e dell'ironia. L'esperienza di quel cortocircuito fortiniano tra "lirismo e intellettualismo", distinto da Lorenzini (2005: 115), porta De Angelis a riconoscere il significato profondo della ricerca lirica: "La poesia, come una parola d'onore, ci costringe alla fedeltà", afferma il poeta, "è così immersa nel sangue della propria vita da non poter essere scambiata con nient'altro" (2008: 59). Mentre ogni parola rinnova il rapporto con la Poesia, la lingua poetica recupera il suo valore fondativo, riaffermandosi come bene culturale.

De Angelis resta inoltre lontano dai tentativi sperimentali di agire sul linguaggio, come anche dalla rottura col passato, che sono entrambi tratti tipici della neoavanguardia. Le sue prime iniziative letterarie prendono subito un percorso opposto, puntando a recuperare il dialogo con la tradizione. Per quanto riguarda il suo rapporto con gli esponenti del Gruppo 63, occorre ancora riportare un passaggio in cui De Angelis, parlando delle sue esperienze editoriali della metà degli anni Settanta, indica una reciproca incomprensione tra le due impostazioni:

La neoavanguardia in quegli anni stava esaurendo la sua vitalità, già modesta in partenza. E a noi comunque non interessava, nemmeno come nemica. L'unico rapporto, bello fruttuoso, fu con Antonio Porta, che stava uscendo da quella esperienza e che partecipò a varie riunioni della rivista. Elio Pagliarani aveva già scritto le sue cose migliori negli anni Sessanta e come poeta era scomparso, affogato in un mare di chiacchiere. Non c'era poi nessuna stima per Balestrini, Giuliani e Sanguineti. Con quest'ultimo, che era e rimane una specie di commissario del popolo, abbiamo anche avuto un contrasto a Genova, quando ci chiamò "pericolosi discepoli dell'esistenzialismo". Non male però come definizione, devo ammetterlo. (De Angelis 2008: 179)

De Angelis, consapevole degli ideali dei romantici, attraversa la linea definita da Guido Mazzoni come classicismo lirico moderno (cfr. Mazzoni 2005: 187-189). Il critico basa le sue osservazioni sul modello del primo Montale, che va dalla seconda edizione degli *Ossi di seppia* (1928) fino a *La bufera e altro* (1956), che sono non a caso le raccolte che De Angelis indica come fondamentali per la sua formazione (cfr. De Angelis 2008: 107). L'approccio distinto procede per un rapporto dialettico nella misura in cui, attingendo al grande modello romantico europeo della poesia soggettiva di tono tragico, tiene conto dei cambiamenti moderni. Questa linea non risente però della nostalgia del passato o dei toni ironici perché questi non potrebbero che esaltare la frattura avvenuta nel secondo Novecento. Tale disposizione viene incorporata in un linguaggio preciso, attento alle sfumature dei sensi, volto a esprimere con nitidezza le esperienze particolari. Ciò che differenzia questa linea dal modello canonico è la discontinuità dell'andamento dell'espressione poetica, il che significa che lo sviluppo temporale procede per rotture e rivelazioni piuttosto che per un'idealizzazione totale del quadro lirico. "Se le biografie romantiche sono potenzialmente continue", afferma Mazzoni (2005: 188), "giacché in ogni istante la vita personale può trasformarsi in un simbolo universalmente umano, gli attimi densi e pieni cui le poesie montaliane danno voce sono del tutto occasionali, essendo circondati da un tempo vuoto e insensato". È

chiaro che De Angelis non riprende il legame formale (metrico, sintattico, lessicale) con la lirica premoderna, come succede, in parte, nel caso di Montale; tuttavia, il cardine del classicismo lirico moderno non è la rigidità stilistica, ma la medesima capacità di instaurare una continuità dinamica e vitale tra la linea romantica e i tempi nuovi. Come il già accennato rapporto con Fortini, anche la lettura dei testi di Montale insegna a De Angelis un atteggiamento classico verso la parola, riempie la sua opera con una forza lirica di notevole consistenza. "Montale è stato molto importante per me", constata De Angelis (2008: 41), "la sua precisione nel dire ciò che non è preciso! Essere esatti è indispensabile. Non basta una descrizione confusa per esprimere la confusione".

Di fronte al dominio della società di massa, quando la poesia si mostra come una forma di espressione passata, incapace di elaborare esperienze nuove perché l'artisticità come tale viene portata al collasso, il rapporto con la grande storia letteraria (fondante per il classicismo lirico moderno) sembra diventare per De Angelis una via d'uscita dalla *stasi* del contemporaneo. La stessa produzione poetica di Montale fornisce un modello della scrittura che, conservando la memoria del passato e della tradizione, si mette costantemente alla ricerca dei valori inerenti al genere lirico.

L'importanza del modello montaliano si evidenzia appieno se prendiamo in considerazione il fatto che alle basi delle dinamiche del postmoderno troviamo una totale scomparsa del problema del posizionamento dell'arte nei confronti dell'asse diacronico. Lo sviluppo dialettico della produzione artistica, sospesa tra assoluto e storia, si esaurisce nell'imperativo della (ri)produzione del reale. Insieme alla caduta della verticalità lirica, cade anche il senso della durata, delimitando solitamente lo spazio poetico alla figura dell'io e alla sua individuale percezione del mondo. Tale nozione viene approfondita da Niva Lorenzini:

[L]a dilatazione delle possibilità di esperienza rende infatti da una parte definitivamente improponibile il concetto di durata temporale (sostituito semmai dalla densità degli istanti), dall'altra enfatizza la dimensione di un presente su cui si tesse senza sosta una trama di frammenti variamente combinati, sostituibili in eterno in quanto perfettamente omogenei [...]. Si agisce sull'oggi, ontologizzato e astorico, abolite le contraddizioni e insieme le categorie di passato e futuro. (Lorenzini 1991: 16)

L'idea di un puro presente, sottratto al rapporto con passato e futuro, provoca un appiattimento del percorso poetico, cui viene negata qualsiasi tensione al sublime, ma al tempo stesso, senza stabilire un aggancio vitale tra istanti, viene ridotta anche

la prospettiva orizzontale, fino a far finire le immagini nella condizione di un'immobilità profonda, provocata dalla focalizzazione dello sguardo poetico su punti individuali, ma indifferenziati.

Tali esiti provengono dalla pretesa, promossa negli anni Sessanta, che la poesia nuova dovesse rispecchiare la nuova realtà, entrare in un rapporto mimetico con la "schizofrenia universale" e rispondere a esigenze nuove. Il fatto è che già sul *Menabò* era stata messa in discussione la vecchia concezione storicistica, sostituita da "una teoria della discontinuità storica piuttosto che della continuità" (Guglielmi 1973: 60)², come emerge dalla lettera di Guido Guglielmi, uno dei collaboratori della rivista. Invece gli storicisti, ancora crociano-gramsciani, di *Officina* non sembrano intendere la portata del dissenso, ritenendo che la neoavanguardia non sarebbe riuscita a elaborare un codice letterario capace di stravolgere i vecchi meccanismi, e uscire oltre le alterazioni formali del linguaggio che, secondo Fortini, non erano che una caduta nel dominio di "parodia, scherno, dissacrazione» (Fortini 2017b: 82). Condividendo queste diagnosi, anche Pier Paolo Pasolini definiva l'espressività dei Novissimi, benché "cosciente, diabolica" e "dionisiaco-intellettualistica", un'operazione "sostanzialmente innocua" (cfr. Pasolini 2004: 2301-2303, 2434-2436). A conclusioni analoghe, come nota Andrea Acribo nel suo libro *Poesia italiana postrema*, arrivano inoltre Giovanni Raboni e Andrea Zanzotto (cfr. Acribo 2017: 12-13; Raboni 2006: 238-246; Zanzotto 1999: 1107-1113).

Nonostante che i testi degli esponenti della neoavanguardia sembrassero di una forza limitata, essi costituivano comunque una delle prime espressioni del clima generale alle porte del postmoderno e come tali dimostravano la condizione dell'intellettuale inserito nella società di massa. Il mutamento avvenuto all'epoca incide sulla poetica dello stesso Montale che nel 1964 avverte: "Tutti sentono che il mondo è un serpente che sta mutando pelle e che ognuno di noi è il testimone e la vittima di questa oscurissima mutazione" (Montale [1964] 1996: 2632). Nell'impostazione montaliana si fa sentire un'insofferenza per il meccanismo totalizzante dell'epoca, che punta persino verso la privazione di qualsiasi possibilità di resistenza, incorporando anche la materia poetica nelle dinamiche del mondo indifferenziato dei *mass media*. La mescolanza dei toni e dei livelli stilistici presente nel secondo Montale ripete, come

² La citazione proviene da una lettera di Guido Guglielmi inviata a Donatella Fiaccarini Marchi e pubblicata nell'introduzione a *Il Menabò, 1959-1967* (1973).

osserva Fortini, la “perdita storica d’ogni differenza e criterio di distinzione e valore, che gli sembra caratterizzare la società dei suoi anni ultimi” (Fortini 2017a: 167).

L’anno 1971, in cui viene pubblicato il volume montaliano *Satura*, rappresenta un momento di svolta nel campo della poesia italiana. A distanza di pochi mesi vediamo uscire anche *Trasumanar e organizzar* di Pier Paolo Pasolini che, pur mantenendo un’idea quasi romantica del ruolo sociale e ideologico del poeta, punta a trasferire direttamente la realtà nei versi, facendo loro prendere forma di un articolo di cronaca, di una rappresentazione teatrale, di un saggio filosofico. Mantenendo tale approccio l’autore esalta i cambiamenti avvenuti, denuncia la perdita del primato da parte della poesia, mostra appieno che “gli anni Cinquanta sono finiti nel mondo” (Pasolini 2004: 1157).

Sia Montale che Pasolini sono autori che registrano un profondo e inquietante mutamento dentro lo spazio poetico, paragonandolo al modello precedente che avevano conosciuto. La generazione di De Angelis parte invece da una situazione di crisi e di disorientamento, da una condizione di vuoto letterario. Berardinelli, concludendo le sue riflessioni sul campo poetico del pieno secondo Novecento, osserva per l’appunto: “Nei poeti più giovani, che hanno cominciato a pubblicare negli anni Settanta, si avverte fin dall’inizio un senso di ‘tradizione interrotta’ (o liberamente riconosciuta, rielaborata)” (Berardinelli 1990: 63).

La forza della poetica di De Angelis sta nel fatto che egli considera il discorso poetico come categoria indipendente dalle ideologie o dai condizionamenti esterni, intendendo il lirico come “forma metastorica, disposizione e postura dell’anima” (Baldacci 2020: 10). In tal modo l’autore si pone alla ricerca delle verità fondamentali, lavora a un’apertura alla continuità temporale, altrimenti oscurata dai ritmi della sua dimensione pubblica.

Possiamo dire che l’opera deangelisiana punta a oltrepassare i limiti del tempo lineare e ricerca la comunione tra momento storico e tempo eterno della poesia. Proprio il liberarsi dagli obblighi e dai timori dell’epoca permette al nostro autore di investire i propri testi con una forza vitale straordinaria. Questo non lo porta però ad avvicinarsi all’espressività euforica della *beat generation* italiana, perché il suo approccio rimane assai più vicino alle tonalità della *generazione di mezzo*. I suoi rappresentanti, coll’arrivo degli anni Sessanta – con *Nel magma* (1963) di Mario Luzi, *Gli strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni, *La vita in versi* (1965) di Giovanni Giudici e *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965) di Giorgio Caproni

– entrano nel momento di una svolta espressiva, caratterizzata da un rapido ed evidente passaggio dall'ermetismo alla produzione antiermetica, dalla poetica esclusiva a quella inclusiva; abbandonando i principi del simbolismo e della rappresentazione assolutizzante, questi autori fanno entrare la quotidianità nei versi, senza la necessità di sublimarla.

Poeti come Bertolucci, Caproni, Sereni, Luzi, Fortini, ma anche i più giovani Zanzotto e Giudici sono allora “[a]utori partiti da posture tradizionali e da un linguaggio modellato sulla letteratura del primo Novecento”, che però, come afferma Mazzoni (2017: 6), “riescono ad ampliare il registro, ad adeguare le loro prime persone a un’epoca nuova, ad afferrare la realtà”. Il fondamento di questa linea poetica risale alle categorie psicologico-intimistiche della letteratura francese, di Proust, Gide, Rivière, Mauriac, come nota lo stesso Franco Fortini (1987: 188-189). Con tali riferimenti, gli autori della generazione di mezzo entrano nella fase avviata negli anni Sessanta, sapendo elaborare delle soluzioni resistenti di fronte alle dinamiche della società capitalista di massa, all’industria culturale moderna, ma anche all’arrivo dei movimenti del Sessantotto e alla loro contestazione della letteratura. Sebbene con modalità e strumenti diversi, i poeti riescono a liberarsi dalle nostalgie del passato, conservando una solida coscienza della tradizione. Visti in quest’ottica, Sereni, Fortini o Luzi, che esercitano il maggior influsso sulla poetica di De Angelis, vengono a buon diritto ritenuti partecipi alla linea del classicismo lirico moderno.

3. Milo De Angelis e la poesia come “mobilità nel corpo del linguaggio”

Nella categoria proposta da Mazzoni non si esaurisce però la poesia del nostro autore, che altrimenti andrebbe ridotto all’epigonismo della generazione di mezzo. Per definire meglio il suo approccio dobbiamo soffermarci sulle osservazioni di Berardinelli fatte in riferimento agli autori più giovani, proposte nel suo famoso saggio introduttivo *Effetti di deriva*, all’interno dell’antologia *Il pubblico della poesia*. Il critico distingue due posizioni dominanti, ossia quella dialogica, basata sui momenti di una storia personale (in questa categoria troviamo Bellezza, Bettarini, Maraini, Alesi, Di Raco), e quella di una più diretta filtrazione neoavanguardistica, in cui allo scrivere poesia viene attribuita ancora una pregnanza politico-culturale (qui vengono invece collocati Spatola, Vassalli, Viviani).

La terza categoria della mappa è quella più eterogenea e multiforme. Nel caso di questi poeti, oltre all'occasionalità delle rappresentazioni radicate nel quotidiano e nel privato, e al contempo assunte per una lotta col passato armata di ironia e cinismo (che non è il caso di tutti i poeti nati tra gli anni Quaranta e Cinquanta), Berardinelli distingue anche un'altra peculiarità:

Non si considerano più, in realtà, né vittime né ribelli. Non cercano compensazioni. [...] [O]ggi *tutto torna*. [...] Tutto questo dà a volte un'impressione di ricchezza cadaverica, di morte vivente, di replica meccanica di eventi culturali già consumati. Il fenomeno ha però, oltre a questa, un'altra faccia: quella dell'appuntamento che tutta una folla di forme e di chances storiche sembrano darsi in prossimità di un punto morto. (Berardinelli [1975] 2015: 59-61)

La produzione degli autori debuttanti dopo il Sessantotto non è però soltanto un miscuglio senza forme né idee chiare; in questo orizzonte appaiono anche dei poeti che sanno sfruttare la loro condizione per proporre una sorta di rivisitazione del passato. Essa viene retta da forze centripete, non centrifughe; punta all'incontro e non spinge a evadere dal presente, provocata dalla nostalgia per una situazione ormai remota. Al tempo stesso questi autori non cercano di proporre un progetto migliore per i tempi a venire, non vogliono espiare i peccati commessi nel passato (propri o generazionali). Il "*tutto torna*", mortuario e funebre, di Berardinelli sta alla base di un giudizio negativo, ma alcuni autori lo recuperano per ricavarne una forza costruttiva e vitalistica, che parte dalla seconda faccia dell'impostazione indicata dal critico. In tale ottica il ritorno degli eventi passati non schiaccia il presente con il peso storico né porta il vuoto delle idee ormai consumate, ma permette di superare lo stallo in cui la poesia, secondo Berardinelli, era caduta in quel periodo. Ed è proprio questa la matrice da cui parte la poetica di De Angelis, anch'egli antologizzato nel *Pubblico della poesia*. A suo proposito leggiamo: "De Angelis spinge il discorso a un livello straordinariamente carico di implicazioni, dove il qui-e-ora si misura di continuo, a strappi, con i massimi interrogativi, con la dissoluzione e paradossalità di ogni 'finito'" (Berardinelli [1975] 2015: 60). La sua è una poesia radicata nella dimensione del qui-e-ora, ma anche capace di aprirlo a ciò che non viene dato in una percezione diretta, affrontando in tal modo le contraddizioni del reale.

Se il periodo nella poesia italiana che va dal 1976 al 2010 va definito come stagione del corpo, seguendo la teorizzazione di Niva Lorenzini e Stefano Colangelo proposta nell'antologia *Poesia e Storia*, l'opera di De Angelis corrisponde alla

definizione di Giuseppe Conte, mostrandosi come “produzione e processo, lavoro interrotto, continuo taglio e rimarginazione, fiume, mare e marea: assoluta, accanita, leggera, fluttuante mobilità nel corpo del linguaggio” (Conte 1979: 105-106). Tale produzione poetica, pur riconoscendo l’aspetto corporale del linguaggio, riesce a sottrarsi all’esplosione autodistruttiva di Castel Porziano, il festival definito da Lorenzini e Colangelo come “un’allegoria del peso di un corpo e di un soggetto impossibili da contenere per una poesia che vuole essere autonoma, che nega risolutamente la forma e lo stile” (*Poesia e Storia*, Lorenzini 2013: 271). L’approccio assunto dagli animatori del Beat 72 offriva, senz’alcun dubbio, nuove possibilità per la scoperta del corpo e dell’autoespressione autentica. Tuttavia, l’estensione di tale principio su tutta la produzione in versi doveva favorire anche il declino del valore autentico della produzione poetica visto che, come nota Giulio Ferroni, “gli ascoltatori-spettatori reagiscono non certo alla materialità del testo, ma all’emblema retorico che il testo fornisce di sé, attraverso l’*actio* del recitante” (Ferroni 1980: 41). In risposta alla ricerca identitaria, alle indagini dell’essere nel mondo, l’immaginario poetico diventa estremamente centralizzato sulla figura del poeta-personaggio, e come tale porta in primo piano l’esperienza individuale e soggettiva.

Il concetto del corpo apparso nelle riflessioni di Giuseppe Conte non è invece un corpo che domina il testo come effetto dell’assolutizzazione della propria esperienza, ma un «corpo del linguaggio» che non privilegia l’esistenza dell’io, ma l’esistenza della parola che, diventando corpo, permette di acquisire maggiore capacità cognitiva. Questa diventa piuttosto una ripresa della linea che va da Campana a Rosselli, da Reborà a Zanzotto, dove il corpo immedesimato nelle parole estende le possibilità del linguaggio e rende più piena la percezione dello spazio e del tempo. La pienezza corporale attribuita al linguaggio è anche una riscoperta della sua potenzialità di diventare il luogo di un’esperienza reale, del riconoscersi nel momento presente e del ricorrere i momenti passati. Le parole diventano la parte viva del mondo, non soltanto la sua rappresentazione: entrano in contatto con il presente e conservano la memoria del passato, sia privato sia della tradizione letteraria. Vediamo a questo punto le parole di De Angelis presentate il primo giorno del Festival di Castelporziano:

Quando una cosa naviga nelle unghie e da orizzonte a orizzonte cade nella sua radice, i tempi già cantati ci guardano, e chiunque sia lì, viene, ha amato, allora è vero arrendersi all’universo, calmo nei solchi di questo legno come l’attimo che ride di tutti loro o bisbiglia: “io vi ho inventati”. (De Angelis 2005: 20)

Questo frammento, fondato su un linguaggio di alto tasso di lirismo, risulta prescindere dall'esaltazione dell'esperienza individuale e narcisistica. Ciò che si evidenzia è soprattutto un immergersi dell'individuo nella realtà. L'io neanche vi appare, essendo sostituito da un *noi* e dalla terza forma impersonale. Lo sguardo è disseminato negli elementi dell'immaginario, che a loro volta acquisiscono carnalità e conducono lo sviluppo testuale. Si percepisce sia un dispiegarsi del tempo che un movimento nello spazio, che coinvolge non solo gli oggetti, ma anche il soggetto, così che l'immagine diventa autonoma e pluridimensionale. Possiamo dire che con le sue parole De Angelis non entra in polemiche con il pubblico ma introduce una vera voce poetica nel campo delle polemiche letterarie del periodo.

4. Messa in versi della liberazione dalla “lingua imprestata”

Seguendo l'ottica proposta fin qui, scopriamo che l'imperativo deangelisiano di liberarsi dalla “lingua imprestata” non proviene dalla posizione che privilegia una “libertà” narcisistica del soggetto, ma riporta al linguaggio stesso, alla ricerca incentrata sulla parola poetica, sulla rivalutazione del suo peso. L'espressione, cui ci riferiamo e che fa da traguardo delle nostre analisi, appare per la prima volta nella poesia *Litanie* della prima sezione di *Somiglianze* (1976), per ritornare qualche pagina dopo nel componimento *Le sentinelle*, incluso nella seconda sezione. Entrambi i testi risalgono al periodo 1973-1975.

De Angelis, ricorrendo a questa formula, evidenzia per l'appunto la necessità di recuperare l'autenticità della parola poetica, capace di opporsi alle parole-etichette che galleggiano non solo nello spazio dei colloqui tra individui, ma entrano anche nei versi. In *Litania* tale approccio riemerge subito in apertura: “Se almeno qualcuno / morisse per disgusto, senza / parlare una lingua imprestata” (De Angelis 2017: 19). Si percepisce qui che l'uso della “lingua imprestata” è quasi una violazione, un atto infame che si volge contro la natura dell'uomo. Una riflessione poetica sull'uso e sul valore della lingua risuona ancora più forte nel secondo componimento, *Le sentinelle*, il quale riportiamo per intero:

Compiendo il gesto dove il fiume è profondo
nemmeno così, con i sonniferi
e il panico, si potrà far vedere qualcosa
a quelli che non l'hanno mai vista

durante la loro, lontana, e questa notte
che stanno guardando

in una lingua imprestata,
senza un solo atto imperativo,
si tengono in disparte
con parole, simboli di seconda mano,

parlano senza svelare l'inizio
hanno fatto dell'altrove un tempio abitabile
nella penombra lungo i burroni
si ritraggono dalla morte per scortarla.

De Angelis (2017: 58)

La voce che parla nel testo si oppone sia alle commozioni superficiali sia alle riduzioni della parola a un oggetto di sperimentazioni linguistiche. “Chi parla è sapiente, ha conosciuto quell'altra zona dell'essere che si chiama tragedia” (De Angelis 2008: 199), afferma De Angelis in un commento a questa poesia. La “lingua imprestata” si mostra nei versi citati come una lingua poetica ridotta al significante, e così priva di spessore, della capacità di entrare in contatto con il reale, chiusa in una condizione strumentale. Circoscritte a questi limiti, le parole non riescono a recuperare la loro autenticità e diventano “simboli di seconda mano”, riutilizzati ed esanimi. Secondo De Angelis, la parola poetica dovrebbe invece basarsi sulla comunione del momento presente e dell'idea eterna della poesia, dovrebbe unire il valore dell'unicità e della ritualità e così diventare la parte costitutiva dell'esistenza umana. Essa determina inoltre la nostra cognizione del reale e come tale non può essere vista nei termini di simbolo del metafisico o, per converso, campo di sperimentazioni. “Siamo il frutto delle nostre parole”, dichiara il poeta. “Esse, una volta scritte, ci spiegano qualcosa di noi. Ignoriamo la nostra essenza, prima di vederla su pagina” (De Angelis 2008: 115).

Fonti

De Angelis M. (2005). In *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*. A cura di S. Carella, P. Febbraro e S. Barberini. Viterbo: Stampa alternativa, p. 20.

De Angelis M. (2008). *Colloqui sulla poesia*. Milano: La Vita Felice.

De Angelis M. (2017). *Tutte le poesie. 1969-2015*. Milano: Mondadori.

Riferimenti bibliografici

Afrifo A. (2017). *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*. Roma: Carocci.

Baldacci A. (2020). *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*. Milano: Mimesis.

Berardinelli A. (1990). *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*. Torino: Bollati Boringhieri.

Berardinelli A. (2015). Effetti di deriva (1975). In *Il pubblico della poesia*. A cura di A. Berardinelli e F. Cordelli. Roma: Castelveccchi, pp. 47-61.

Conte G. (1979). In *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*. A cura di T. Kemeny e C. Viviani. Bari: Dedalo libri, pp. 105-109.

Esposito R. (1976). *Le ideologie della neoavanguardia*. Napoli: Liguori.

Ferroni G. (1980). Le sventure della letteratura / Le avventure della teoria. In *I percorsi della nuova poesia italiana*. A cura di T. Kemeny e C. Viviani. Napoli: Guida Editori, pp. 39-51.

Fortini F. (1987). *Nuovi saggi italiani*. Milano: Garzanti.

Fortini F. (2017a). *I poeti del Novecento*. Roma: Donzelli.

Fortini F. (2017b). *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Milano: il Saggiatore.

Giuliani A. (1965). Introduzione. In *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, pp. 15-32.

Guglielmi G. (1973). *Il Menabò, 1959-1967*. A cura di D. Fiaccarini Marchi. Roma: Edizioni dell'Ateneo, p. 60.

Lorenzini N. (1991). *Il presente della poesia*. Bologna: Il Mulino.

Lorenzini N. (2005). *La poesia italiana del Novecento*. Bologna: Il Mulino.

Lorenzini N. e Colangelo S. (2013). *Poesia e Storia*. Milano: Mondadori.

Luperini R. (1982). *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Loescher.

Luperini R. (2002). *Il Secondo Novecento (dal 1956 ad oggi): la poesia e la narrativa*. Palermo: G. B. Palumbo Editore.

Manacorda G. (1979). In *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*. A cura di T. Kemeny e C. Viviani. Bari: Dedalo libri, pp. 190-201.

Mazzoni G. (2005). *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino.

- Mazzoni G. (2017). Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia.
Ticontre. Teoria Testo Traduzione 8, VIII, pp. 1-26.
- Mengaldo P. V. (1981). *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Montale E. (1996). Poesia inclusiva (1964). In *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*.
A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori, pp. 2631-2633.
- Pasolini P.P. (2004). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. A cura di W. Siti e S. De
Laude. Milano: Mondadori.
- Raboni G. (2006). La provocazione centrista (1961). In *L'opera poetica*. A cura di R.
Zucco. Milano: Mondadori, pp. 238-247.
- Sanguineti E. (1965). *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli.
- Siti W. (1980). *Il neorealismo nella poesia italiana: 1941-1956*. Torino: Einaudi.
- Zanzotto A. (1999). I "Nuovissimi" (1962). In *Le poesie e prose scelte*. A cura di S.
Dal Bianco e G. M. Villalta. Milano: Mondadori, pp. 1107-1113.

PATRYCJA POLANOWSKA (Università di Varsavia) è docente presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Varsavia. Negli ultimi anni si è occupata principalmente del tema della memoria nella poesia italiana contemporanea, conseguendo il dottorato di ricerca con una tesi intitolata *Milo De Angelis e la memoria dell'eterno ritorno*. I suoi studi sono stati pubblicati su varie riviste come *Tekstualia*, *Studia Filologiczne UJK*, *Polisemie*, *L'ospite ingrato*, *Quaderni d'Italianistica*.

ORCID: 0000-0001-8433-7855, e-mail: p.polanowska@uw.edu.pl

LINGUA LETTERATURA

TRADUZIONE

Italiano lingua di cultura: il caso di ENTRADIT, l'Edizione Nazionale del Compendio delle Traduzioni delle opere Italiane nel mondo

Riassunto: Il progetto *Edizione Nazionale del Compendio delle Traduzioni delle opere Italiane nel mondo* – ENTRADIT intende misurare la portata del pensiero italiano nello sviluppo della civiltà occidentale considerando le traduzioni delle opere filosofiche italiane moderne come strumenti privilegiati. In questo quadro, la lingua italiana – e le lingue delle traduzioni – risultano un bene culturale, in quanto vettori attraverso cui si è diffuso e si diffonde la cosiddetta cultura alta. Dopo un'analisi quantitativa dei dati raccolti, sono state sviluppate delle mappe sia statiche sia dinamiche che hanno permesso una consultazione sia sincronica sia diacronica dei dati e l'elaborazione di analisi qualitative. Il progetto, concretizzato nei database, nelle mappe e nei brevi testi di analisi dei dati, volto a chi desidera approfondire la consapevolezza del ruolo internazionale della lingua e della cultura italiana.

Parole chiave: traduzioni; diffusione dell'italiano; filosofia; linguistica; lingua di cultura

Indice

1. Introduzione
2. Il progetto ENTRADIT
3. Sfondo teorico-concettuale
 - 3.1 Il concetto di lingua di cultura
 - 3.2 I criteri di selezioni degli autori e delle opere
4. Metodologie e strumenti
 - 4.1 Metodologie e approcci
 - 4.2 Strumenti di ricerca
5. Dai database alle mappe
6. Alcuni percorsi traduttologici
 - 6.1 Introduzione al concetto *traduzione di traduzione*
 - 6.2 I percorsi traduttori delle opere di Giordano Bruno
 - 6.3 I percorsi traduttori de *La città del sole*
 - 6.4 I percorsi traduttori de *Il principe*

7. Prospettive future

8. Conclusioni

1. Introduzione

La situazione di diffusione dell'italiano nel mondo è profondamente cambiata nell'ultimo decennio. Se da una parte le indagini quantitative condotte prima del 2015 fornivano dati rassicuranti sul numero di apprendenti di italiano nel mondo, criterio con il quale si misura normalmente la diffusione di una lingua nel mondo, dall'altro le (scarse) indagini qualitative e gli studi di Maiellaro del 2016 e di Looney e Lusin del 2018 evidenziano un netto calo nel numero di iscritti a corsi di italiano LS negli USA e proiettano questa tendenza a livello globale. Secondo Vedovelli (2020), tale crisi ha radici più profonde nel periodo della crisi economico-finanziaria a cavallo tra il 2008 e il 2009 quando la spendibilità professionale delle competenze linguistiche (e di tutte le competenze disciplinari in ambito umanistico) viene sminuita, corrompendo quindi anche il prestigio della lingua italiana stessa. In particolar modo, si sgretola quel concetto tradizionale di prestigio culturale a cui l'italiano è sempre stato associato ma che non è mai stato teoricamente definito fino agli scorsi anni, con il lavoro di Campa (2019) che per la prima volta dà una definizione chiara e sistematica di "lingua di cultura". Proprio da questo concetto, e dalla necessità di un'indagine sia quantitativa che qualitativa, muove il progetto di ENTRADIT, progetto che risponde alle seguenti domande di ricerca: per quali vie si è diffusa la cultura e la lingua nel mondo? Quali concetti e corrispondenti termini elaborati nelle forme linguistiche italiane sono entrati nel patrimonio identitario della civiltà? Come la riflessione scientifica, artistica, filosofica italiana ha influenzato le altre culture? Di seguito, illustreremo nel dettaglio le caratteristiche del progetto, il quadro teorico-concettuale alla base, le metodologie e gli strumenti utilizzati per la raccolta dati e ci soffermeremo su alcune indagini preliminari di tipo qualitativo rispetto ai percorsi traduttori individuati.

2. Il progetto ENTRADIT

Il progetto pilota *Edizione Nazionale del Compendio delle Traduzioni delle opere Italiane nel mondo* – ENTRADIT, approvato con decreto ministeriale D.M. n.564 del 28/11/2019, ha lo scopo di individuare le traduzioni esegeticamente più convalidate

delle opere italiane nel mondo. Il *Compendio* concorre a investigare la presenza della lingua-cultura italiana nello scenario internazionale e si configura come ricognizione sistematica delle opere italiane tradotte nel mondo. Il *Compendio* si concretizza in un insieme di database e mappe, sia statiche che interattive, interrogabili secondo una pluralità di criteri, fra i quali: area geolinguistica; autore; traduttore; tipologia testuale; opera; ambito culturale.

La pluralità di variabili analizzate e analizzabili, interrogate e interrogabili, fa di ENTRADIT un progetto complesso e interdisciplinare che, giocoforza, si è sviluppato in tre fasi principali. La prima fase preliminare è coincisa con la realizzazione di un apparato concettuale sulla base di cui sono stati individuati gli autori e le opere oggetto di studio. Il progetto, infatti, essendo pilota ha richiesto la costruzione di un quadro teorico che fosse basato su criteri saldi e coerenti, criteri che verranno illustrati in dettaglio a breve. La seconda fase ha previsto un piano di trattamento e di presentazione dei dati, attraverso la creazione di banche dati e mappe. Strumenti che sono aperti e dinamici, in quanto la natura stessa del progetto non è chiusa, ma mira anzi ad un arricchimento e un aggiornamento continui non solo da parte dei responsabili del progetto, ma anche da parte degli studiosi e delle studiose delle comunità di pratica a cui il progetto specialmente si rivolge: storici della filosofia, italianisti, linguisti, teorici della traduzione. Infine, il progetto si è concentrato sulla disseminazione dei risultati attraverso vari strumenti comunicativo-informatici, primo tra tutti il portale web: *entradit.it*. La decisione di utilizzare gli strumenti digitali ed informatici è stata necessaria conseguenza dell'esigenza di apertura e dinamicità del *Compendio* stesso; la possibilità, infatti, di aggiornare i database, di consultare interattivamente le mappe e di poter comunicare con i responsabili del progetto è stata fondamentale in fase di creazione, fase caratterizzata dalla pandemia da Covid-19 e che, quindi, non ha permesso la collaborazione diretta e continuativa tra i membri del gruppo di ricerca, ed è tuttora essenziale per le fasi di aggiornamento, legate anche ai portali web delle biblioteche di tutto il mondo.

Nel paragrafo seguente, ci incentreremo sulla fase iniziale di delineazione del quadro concettuale entro cui abbiamo lavorato, soffermandoci dapprima sull'analisi del concetto "lingua di cultura" e descrivendo poi i criteri individuati per la scelta di autori ed opere.

3. Sfondo teorico-concettuale

Il progetto pilota di ENTRADIT, come abbiamo già accennato, si sviluppa a partire da e attorno al concetto di “lingua di cultura”, un concetto fumoso fino al 2019, anno in cui Riccardo Campa sistematizza tale concetto nel suo *Il convivio linguistico*. Seppur fondamentale per l'impostazione concettuale del progetto, è stato comunque necessario costruire un'impalcatura teorico-concettuale sulla base di cui costruire i database prima e le mappe poi. In particolare, è stato essenziale individuare dei criteri ben definiti nella scelta degli autori e delle opere da includere nel *Compendio*. Per rispondere alle domande di ricerca, precedentemente descritte, si è optato per due criteri principali: il criterio letterario e il criterio linguistico. Di seguito, verranno descritti nel dettaglio.

3.1 Il concetto di lingua di cultura

Il concetto di “lingua di cultura” è stato teorizzato in maniera sistematica, per la prima volta, da Campa (2019) nell'opera *Il convivio linguistico*. Tale concetto non è da confondersi con l'idea di prestigio culturale a cui la lingua italiana è sempre stata correlata, soprattutto identificando il prestigio culturale come la prima motivazione che spinge i discendenti di italiano come lingua seconda (L2) o come lingua straniera (LS) a scegliere di apprendere questa lingua. Primato che, tuttavia, è stato recentemente confutato da vari studi (Trifone in Bagna e Ricci 2019; Coccia *et al.* 2021) che individuano in altre motivazioni le ragioni principali per cui la lingua italiana sia così diffusa nel mondo e venga appresa da numerosi discendenti: spendibilità professionale soprattutto nei settori del *luxury* e del *Made in Italy*, e spendibilità accademica nelle Università e nei centri di ricerca italiani. Nonostante, quindi, la lingua italiana non sia più legata soltanto alla vecchia concezione di prestigio culturale, resta però una lingua di cultura, così come concepita da Campa (2019: 26) e cioè come “sostrato pervasivo dello sviluppo della civiltà occidentale”. Con tale concetto, si vuole intendere che il sistema simbolico-valoriale della lingua italiana ha influito su altri sistemi simbolico-valoriali, in particolar modo su quelli occidentali attraverso la letteratura di vario genere: scientifica; artistica; letteraria; e attraverso le traduzioni di tale patrimonio. Traduzioni intese non solo come processo, e quindi come insieme di strategie di trasferimento da

una lingua ad un'altra, ma anche e soprattutto come prodotti, ovvero come beni culturali concreti.

Sulla base di tale concezione, quindi, il progetto di ENTRADIT si è posto e si pone come obiettivo quello di individuare alcune opere di autori fondamentali per la letteratura italiana e di ricostruirne la catena traduttologica, editoriale e materiale. Va sottolineato, tuttavia, che il *Compendio* non intende essere soltanto un catalogo di dati e riferimenti bibliografici, quanto piuttosto una mappa dettagliata attraverso cui orientarsi tra le traduzioni delle opere italiane nel mondo, e da cui partire per indagini e ricerche di tipo qualitativo, sia a livello comparativo che contrastivo, sia in diacronia che in sincronia. Di seguito, verranno illustrati i criteri sulla base di cui vengono selezionati gli autori e le opere oggetto di studio.

3. 2 I criteri di selezioni degli autori e delle opere

Nella riflessione preliminare per la scelta degli autori da prendere in considerazione, sono stati individuati differenti filoni di influenza della letteratura italiana e tra essi si è optato per quello filosofico-scientifico a cavallo tra Cinquecento e Seicento perché fondamentale per la nascita della scienza moderna (Campa 2019). Dopodiché, abbiamo individuato alcune personalità di intellettuali, scrittori, filosofi e scienziati che hanno espresso, attraverso il sistema simbolico linguistico italiano, i loro valori, le loro scoperte, le loro speculazioni, influenzando altrettante personalità del panorama letterario e culturale internazionale. Una volta individuati gli autori, il lavoro si è focalizzato sulla selezione delle opere attraverso due criteri principali: il criterio linguistico e il criterio letterario. Partendo da quest'ultimo, sono state scelte le opere fondamentali per contestualizzare e comprendere il lavoro degli autori presi in considerazione; si è preferito, invece, tralasciare opere minori che non avessero avuto un impatto né sull'opera dell'autore stesso, né sull'opera di altri autori. Tra i lavori selezionati, poi, si è operato un'ulteriore scrematura, basata sul criterio linguistico: le opere selezionate, infatti, sono quasi tutte in volgare italiano o italiano contemporaneo, ad eccezione di alcune opere scritte in latino che sono state repute fondamentali sia a livello metatestuale sia per l'impatto su correnti letterarie oppure discipline scientifiche, si pensi al *De Rerum Natura* di Telesio, ad esempio. Di esse abbiamo individuato la data di pubblicazione, il luogo di pubblicazione, l'editore o mecenate che ne ha permesso la pubblicazione e le eventuali personalità a cui l'opera è stata

dedicata. Lo stesso iter è stato svolto con le opere tradotte, di cui abbiamo ricercato e riportato traduttore, data di pubblicazione, luogo di pubblicazione, eventuale editore o mecenate, eventuali dediche. Riguardo alle opere tradotte, abbiamo deciso di inserire anche ristampe, nuove edizioni e traduzioni contenute in dissertazioni. Infine, si è optato anche per l'inclusione di traduzioni parziali contenute in volumi di manualistica o in opere di altri autori perché, in taluni casi, in determinate lingue, sono state il primo o l'unico esempio di traduzione nella L2 con cui i lettori sono entrati in contatto. Riprendendo l'esempio del *De Rerum Natura* di Telesio, in inglese e tedesco non esistono al momento delle traduzioni complete dell'opera, ma soltanto delle traduzioni parziali. Una volta terminata la fase iniziale di selezione degli autori e delle opere, si è passati alla raccolta dei dati attraverso metodi e approcci che verranno illustrati nel paragrafo successivo.

4. Metodologie e strumenti

La complessità del progetto e la molteplicità di criteri presi in esame hanno richiesto metodologie e strumenti vari, propri di più discipline. Come spiegheremo successivamente, ad una prima fase di raccolta dati basata esclusivamente su approcci e metodologie di tipo quantitativo, sono seguite una fase di rappresentazione grafica dei dati e una fase di interpretazione e rielaborazione degli stessi in chiave qualitativa. Ci siamo, quindi, serviti di strumenti principalmente digitali: come archivi digitali, fogli elettronici, software di realtà immersiva ed interattiva, con lo scopo di rendere ENTRADIT non soltanto un insieme di dati, ma anche un vero e proprio strumento di ricerca esso stesso, strumento interrogabile e navigabile.

4.1 Metodologie e approcci

Il progetto ENTRADIT si avvale di metodi di ricerca quantitativa e qualitativa. Di seguito, verranno descritti nel dettaglio i metodi di ricerca quantitativa, caratterizzanti principalmente la fase iniziale di raccolta, sistematizzazione ed elaborazione dei dati, sulla base di cui sono stati creati dei data base e delle mappe interattive, così da rappresentare e sistematizzare graficamente quanto raccolto. Il quadro teorico all'interno del quale ci siamo mossi per l'analisi quantitativa spazia da metodi propri della bibliometria e dell'analisi citazionale all'applicazione (seppur rudimentale) di

metodi statistici. La bibliometria è una disciplina che si è sviluppata attorno agli anni '70 del Novecento, il cui scopo principale è quello di analizzare quantitativamente i dati contenuti in cataloghi bibliografici, attraverso l'applicazione di concetti matematici e statistici. Bibliometria, in realtà, funge da un iperonimo di molte altre discipline sviluppatesi parallelamente: la scientometria, l'informetrica e la webmetrica. Quest'ultima, in particolare, è stata ed è oggetto di studio della nostra ricerca poiché utilizza concetti statistici e matematici per l'analisi quantitativa di qualsiasi risorsa messa a disposizione dal web. Della webmetrica, condividiamo, in particolare, i principi base che consistono nel rintracciare le relazioni quantitative tra autori, nel nostro caso anche autori delle traduzioni, pubblicazioni e case editrici. Va sottolineato, tuttavia, che solitamente i principi e i metodi individuati da queste discipline vengono applicati alle pubblicazioni di stampo scientifico per misurarne la diffusione e, indirettamente, anche la qualità. Nel nostro caso, invece, il campo di applicazione è la letteratura italiana e lo scopo primario è quello di individuare la diffusione nel mondo di opere italiane tradotte in altre lingue.

Per fare ciò, concretamente, abbiamo traslato e applicato i principi base di uno dei metodi più comuni dell'analisi bibliometrica cioè l'analisi citazionale che, in generale, definisce quantitativamente il numero di citazioni di una certa pubblicazione in altre bibliografie, indici o documenti di varia natura. Nello specifico, quindi, l'analisi citazionale è stata fondamentale nella fase stessa di selezione delle opere e degli autori, per comprendere quale impatto una certa opera avesse avuto nel lavoro completo di un autore o nei lavori di altri autori; e nella fase di raccolta dati, perché la ricerca si è basata sui cataloghi online delle biblioteche di tutto il mondo, andando ad individuare i singoli record di ciascuna opera tradotta. Di seguito, verranno descritti gli strumenti utilizzati nella raccolta e sistematizzazione dei dati.

4.2 Strumenti di ricerca

Per la fase di raccolta dati, ci siamo affidate, innanzitutto, ai cataloghi online delle biblioteche del mondo che sono stati reperiti in vario modo. Anzitutto, è stata effettuata una ricerca preventiva su *WorldCat.org*, una risorsa online che raccoglie i record bibliografici di opere di vario genere testuale a livello mondiale, includendo i cataloghi delle biblioteche di ben 170 Paesi. *WorldCat* ha permesso di fare una prima indagine effettuando una ricerca secondo i seguenti criteri: titolo dell'opera, autore, lingua

dell'opera, anno di pubblicazione, casa editrice. I vantaggi di tale strumento sono molteplici: permette di ricercare simultaneamente un'opera in più Paesi; permette di verificare da remoto tutte le edizioni disponibili di una determinata opera, e di verificare le lingue in cui essa è reperibile; infine, dispone di un link che rimanda direttamente alla biblioteca in cui è custodita l'opera stessa.

Uno degli svantaggi, tuttavia, è che spesso una medesima opera viene registrata nel catalogo di *WorldCat* con informazioni discrepanti, spesso riguardanti anche il titolo stesso, oppure l'anno di pubblicazione, rendendo complessa la determinazione esatta di certe caratteristiche. Per questa ragione, si è resa necessaria un'ulteriore verifica che ha previsto la consultazione dei singoli cataloghi online delle biblioteche nazionali e universitarie di tutto il mondo, laddove disponibili ovviamente. Qualora anche questi non disponessero di informazioni certe ed esatte, si è proceduto a contattare direttamente le biblioteche chiedendo delucidazioni rispetto ad uno o più record bibliografici, fonte di incertezza. Alcune biblioteche non solo hanno gentilmente collaborato alla nostra indagine, ma ci hanno anche fornito dati utili per lo svolgimento di ulteriori ricerche di stampo quantitativo e qualitativo. La Biblioteca Nazionale dell'Armenia, ad esempio, ha fornito anche le date di acquisto delle opere tradotte di Telesio, Bruno e Campanella.

Altri cataloghi o meta-cataloghi che hanno funto da strumento di controllo incrociato sono stati: il *Karlsruher Virtueller Katalog* (KVK), creato e gestito dall'Istituto di Tecnologia di Karlsruhe, che si configura come uno dei principali meta-cataloghi internazionali e che è risultato particolarmente affidabile. Su KVK, infatti, al contrario di *WorldCat* la ricerca del record bibliografico avviene direttamente nei cataloghi dei Paesi che si sono selezionati, configurandosi quasi come un motore di ricerca. KVK è inoltre collegato a *WorldCat* stesso, ai più diffusi siti di e-commerce e a molte biblioteche digitali, quali, ad esempio, *European Register Of Microform And Digital Masters* (EROMM), *Hathi Trust*, *Europeana*, *Google Books* e *Internet Archive*.

Una volta raccolti i record bibliografici, i dati sono stati sistematizzati in file di Google Fogli, uno strumento della suite Google che permette non solo l'archiviazione automatica dei dati in cloud computing, ma permette anche la scrittura collaborativa attiva sia asincrona che sincrona, fondamentale per il periodo storico durante il quale sono stati elaborati i primi database, cioè il periodo della pandemia da Covid-19.

Lo strumento di Google Fogli, inoltre, si è rivelato utile anche nel processamento dei dati, perché fornisce la possibilità di condurre indagini statistiche attraverso la

funzione delle tabelle pivot, tabelle con cui è stato possibile studiare: la diffusione dei record bibliografici nelle biblioteche dei vari Paesi; il numero di lingue in cui una determinata opera è stata tradotta; la catena traduttologica in diacronia e altre molteplici variabili.

5. Dai database alle mappe

A fianco ai database, abbiamo pensato poi di rappresentare graficamente i dati raccolti, non soltanto per un approccio di tipo geo-culturale, ma anche per venire incontro alle esigenze dei fruitori di oggi, immersi nella cosiddetta cultura visuale postmoderna che vede nel canale semiotico visivo uno dei principali mediatori tra realtà e individuo (cfr. Mitchell 1995; Jenks 2002; Mirzoeff 2007). La scelta è ricaduta sullo strumento della mappa, poiché considerato come il più adeguato a rappresentare la diffusione delle opere tradotte nel mondo. Le mappe create sono di due tipologie: statiche e interattive. Le mappe statiche sono state elaborate automaticamente con la funzione di rappresentazione grafica delle tabelle pivot e sono una vera e propria istantanea della diffusione delle opere tradotte secondo coordinate spazio-temporali fisse. Le mappe interattive, invece, sono state create attraverso il software *Genial.ly* che permette, tra le varie funzioni previste, di inserire elementi interattivi all'interno di immagini. Le mappe interattive, dunque, sono interrogabili e permettono non solo di avere informazioni circa le opere tradotte stesse, ma forniscono una rappresentazione grafica della diffusione delle opere tradotte in diacronia, evidenziano relazioni di "parentela" tra opere tradotte, come ad esempio le traduzioni di traduzioni che verranno descritte nei paragrafi seguenti.

6. Alcuni percorsi traduttologici

All'interno del progetto ENTRADIT si è adottata l'espressione *traduzioni di traduzioni* per indicare quei percorsi traduttori attraverso i quali un'opera italiana è stata tradotta in un'altra lingua attraverso la mediazione della traduzione in una terza lingua, quindi traduzioni non del testo originale italiano ma della sua traduzione in un'altra lingua. Questo fatto interessante, che già era emerso attraverso la sistematizzazione all'interno dei database delle informazioni reperite nei cataloghi delle biblioteche, è

diventato ancora più chiaro ed evidente con la rappresentazione grafica, mediante cioè mappe animate, dei percorsi traduttologici delle varie opere analizzate.

Nei prossimi sottoparagrafi verrà presentato il concetto di *traduzione di traduzione* e ne verranno riportati alcuni esempi sia delle opere di Giordano Bruno sia de *La città del sole* di Tommaso Campanella sia de *Il principe* di Niccolò Machiavelli.

6.1 Introduzione al concetto *traduzione di traduzione*

La traduzione, che nelle parole di Rega (2001: 24) è definita come “la trasposizione di un messaggio scritto in una lingua di partenza in un messaggio scritto nella lingua d’arrivo”, non è un mero processo meccanico di corrispondenza da una lingua A ad una lingua B: se, infatti, accogliamo la concezione della lingua di Humboldt (1836) e poi quella di Sapir (1921) secondo cui la lingua è un sistema culturale modellizzante, nonché la definizione di segno di Saussure (1916) per cui, contrariamente alla visione aristotelica, non esistono significati universali ma anche i significati sono tutti interni al segno linguistico, capiamo come la traduzione sia un processo ben più complesso.

In questa situazione, il traduttore è chiamato ad un’attività di mediazione e scelta (Faini 2004: 17) o, secondo la concezione di Eco (2003: 18-19), a svolgere un’azione di negoziazione tra una cultura di partenza e una di arrivo, mettendo al centro non tanto il sistema linguistico ma piuttosto l’intero sistema culturale.

Anche Bertazzoli (2006: 25) concepisce il ruolo del traduttore come quello di un mediatore e aggiunge: “nel momento in cui un testo inizia la sua trasformazione per entrare a far parte di una nuova cultura, si assiste a una sorta di intersezione fra strutture testuali e linguistiche, nel tentativo di adattarsi alla nuova forma”.

Se queste considerazioni valgono per le traduzioni “standard”, che coinvolgono cioè soltanto due lingue, con le traduzioni di traduzioni si aggiunge un ulteriore grado di complessità: con queste, il sistema concettuale e semantico italiano è arrivato in una lingua e in una cultura accompagnato e modificato dai contatti con altri sistemi linguistico-culturali.

In questo quadro, allora, i confini tra lingue non sono netti e facilmente segmentabili, ma diventano labili e sfumati. Ecco allora che l’idea di una diffusione dell’italiano nel mondo come lingua di cultura pura, monolitica e intaccata da apporti altri risulta necessariamente da rivedere: se l’italiano e la sua cultura, e lo stesso

italiano come lingua di cultura, si sono diffusi nel mondo, ciò è stato possibile anche grazie alla mediazione di altre lingue e culture, che li hanno arricchiti.

6.2 I percorsi traduttori delle opere di Giordano Bruno

Il primo autore presente nel progetto ENTRADIT è Giordano Bruno (1584-1600). Accolta la dottrina copernicana come verità metafisica, il suo pensiero si fonda sull'originaria unità e infinità del tutto, in cui Dio, unica causa infinita, si manifesta e si moltiplica in infinite sussistenze. Da questo fondamento deriva sia la caduta del geocentrismo – se i mondi sono infiniti, la Terra non ha nessuna priorità – sia la sua morale: se Dio è il tutto e in tutto, ogni essere deve tornare in Dio e confondersi con lui.

Di tutte le sue opere che contengono la sua filosofia – ad eccezione dello *Spaccio de la bestia trionfante* (1584) e della *Cabala del cavallo pegaseo* (1585) – sono stati individuati casi di traduzioni di traduzioni.

L'opera più antica di Giordano Bruno raccolta nel nostro database è il *Candelaio* (1582): di questa, nel 1999 è stata realizzata da Liang He una traduzione cinese, 举烛人, a partire dalla traduzione francese del 1993.

Nella bibliografia di Bruno, poi, seguono cronologicamente la *Cena de le ceneri* (1584), *De l'infinito, universo e mondi* (1584) e *De la causa, principio et uno* (1584), tutte pubblicate per la prima volta in Inghilterra.

La cena de le ceneri è stata tradotta, tra le altre lingue, anche in portoghese; in questa lingua sono state pubblicate due diverse traduzioni, entrambe in Brasile, una delle quali, *A ceia de cinzas* (2012) a cura di Luiz Carlos Bombassaro, ha come base non il testo originale italiano ma una sua traduzione francese.

Si segnalano poi due traduzioni di traduzioni per *De l'infinito, universo e mondi*: una è la traduzione coreana 무한자와 우주와 세계 di Young-Gye Kang (2000), nata a partire da una traduzione tedesca della stessa opera; l'altra è invece la traduzione cinese 论无限、宇宙与众世界 (2018) di Shi Yongsong e Feng Wanjun, basata sulla traduzione russa del 1949 e inglese del 1950.

L'ultima opera del 1584, *De la causa, principio et uno*, è quella che presenta, per le opere di Giordano Bruno, il maggior numero di traduzioni mediate da una lingua

diversa dall'italiano. Procedendo in ordine cronologico, si segnalano la traduzione cinese 论原因、本原和太一 (1984) di Tang Xiasheng che, come già visto per *De l'infinito, universo e mondi*, ha come base la traduzione russa del 1949; la traduzione albanese *Mbi shkakun, parimin dhe njëshin* (1990) di Vehap Shita, realizzata probabilmente a partire dalla traduzione croata del 1985; la traduzione giapponese 原因、原理、一者について (1995) di Domon Tamiko, nata a partire dalla traduzione tedesca *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine* (1986); la traduzione coreana 원인과 원리와 일자 (2000) di Young-Gye Kang, che usa come testo di partenza la stessa raccolta tedesca da cui lo stesso traduttore aveva tratto anche il testo di partenza per la traduzione coreana di *De l'infinito, universo e mondi*; la traduzione portoghese *A causa, o principio e o uno* (2014) di Luiz Carlos Bombassaro, autore già della traduzione nella stessa lingua de *La cena de le ceneri*, che ancora una volta traduce non il testo originale italiano ma la sua traduzione francese.

Infine, si consideri l'ultima opera, cronologicamente parlando, di Giordano Bruno presente nel database di ENTRADIT, ovvero *De gli eroici furori* (1585). Di quest'opera, sono state rinvenute traduzioni in dodici lingue diverse, due delle quali sono casi di traduzioni di traduzioni: si tratta della traduzione in ebraico הזעם ההירואי, pubblicata nel 2000 e realizzata sulla base della versione inglese del 1964, e di quella in turco di Sedat Umran del 1997 sulla base di una traduzione tedesca. Per quanto riguarda il turco, in realtà, tutti i dialoghi di Bruno – che sono contenuti in una raccolta dal titolo *Diyaloglar* – sono stati tradotti da Sedat Umran a partire dalle traduzioni tedesche.

6.3 I percorsi traduttori de *La città del sole*

Altro pensatore preso in esame nel progetto è Tommaso Campanella (1568-1639), la cui filosofia è guidata dall'antiaristotelismo, dal panvitalismo, dall'idea della necessità di una riforma politico-religiosa e da una grande importanza nei confronti del quadro astrologico-magico.

L'opera più conosciuta di questo pensatore è *La città del sole* (1602), dialogo in cui viene descritta una città utopica immaginaria; come prevedibile, la sua grande fama la rende anche l'opera di Campanella maggiormente tradotta.

Come già osservato per le opere di Bruno, la traduzione de *La città del sole* in una lingua di arrivo è stata spesso mediata da una seconda lingua in alcuni casi (quattro, nello specifico). Di seguito vengono riportate quelle da noi rinvenute, ordinate in ordine cronologico.

La traduzione giapponese 太陽の都 (1950) di Oiwa Makoto è stata realizzata a partire dalla traduzione francese di Jules M. Rosset del 1844. L'anno successivo, invece, Jirina e Otakar Mohylov hanno realizzato la traduzione ceca *Sluneční stát* (1951) sulla base di traduzioni russe e latine. La stessa traduzione russa è stata anche la versione di partenza per la traduzione cinese 太阳城 (1960) di Chen Dawei, Li Sifu e Li Tingbi. Infine, la prima traduzione persiana è stata realizzata da Amin Amirbaghian nel 2009 avendo come base la traduzione inglese *The city of the sun: a poetical dialogue* di Daniel J. Donno (1981).

6.4 I percorsi traduttori de *Il principe*

L'ultimo pensatore di cui parleremo, tra quelli analizzati all'interno del progetto ENTRADIT, è Niccolò Machiavelli (1469-1527); dei tanti suoi scritti, il più famoso è sicuramente *Il principe* (1532), trattato in cui vengono descritte le caratteristiche e le tipologie di principati e spiegati i metodi per conquistarli e mantenerli. Vista la sua risonanza e ampiezza di circolazione non solo in Italia ma anche all'estero, nel progetto ENTRADIT è stata presa in considerazione esclusivamente quest'opera: il gran numero di lingue – superiore a tutte le altre opere del progetto – in cui è stata tradotta e il numero di ristampe e riedizioni delle traduzioni in una stessa lingua sono state la conferma dell'adeguatezza di questa scelta.

Non stupisce, allora, che anche i numeri delle traduzioni di traduzioni siano maggiori rispetto a quelle delle altre opere prese in esame finora: solo per *Il principe*, infatti, si segnalano ben dieci lingue di arrivo mediate da una lingua diversa dall'italiano. Come già fatto in precedenza, anche per quest'opera passeremo in rassegna le traduzioni di traduzioni in ordine cronologico rispetto alla loro pubblicazione.

La prima dell'elenco è la traduzione vietnamita *Quân vương* (1960) che ha come base la traduzione francese dell'opera; seguono poi una traduzione cinese 帝王術 (1967) e la traduzione persiana شهریار di Daryhush Ashuri pubblicata nel 1987,

entrambe nate partendo non dal testo originale italiano bensì da una sua traduzione in lingua inglese

Procedendo in ordine cronologico, si incontra poi la traduzione malese *Penguasa: surat seorang negarawan kepada pemimpin republik* (1989) a cura di Mohamed Saleeh Rahamad, il quale traduce la traduzione in indonesiano di C. Woekirsari del 1987; non è il caso di quest'ultima traduzione, ma altre traduzioni in indonesiano sono state realizzate a partire da traduzioni inglesi, come quella di Noviatri del 2010 e la sua seconda edizione del 2014.

Una traduzione cinese è stata la base per la traduzione in uiguro *Hökümdarlar dāsturi* (2000) di Abduqadir Jalaidin; se la traduzione cinese in questione fosse quella del 1967, ci troveremo di fronte ad un caso di traduzione di traduzione di traduzione, in cui vengono coinvolte addirittura quattro lingue.

Si segnala poi il caso di una traduzione inglese del 2004 che, secondo quanto si apprende dalle note del catalogo della *British library*¹, è stata realizzata partendo da una traduzione latina de *Il principe*, e della traduzione olandese *Niccolò Machiavelli's de heerser* (2007) di Gert-Jan Kramer, nata basandosi su una traduzione inglese.

Concludiamo questo elenco arrivando ad anni più recenti, in cui sono state pubblicate in Egitto la traduzione araba الامير del 2012, a Goyang la traduzione coreana 군주론 (2017) e a Gliwice la traduzione polacca *Książę* (2010) di Zdzisław Płoski, tutte realizzate sulla base di traduzioni inglesi.

7. Prospettive future

Quanto finora descritto rende evidente come il progetto ENTRADIT non sia affatto arrivato ad una conclusione, ma anzi si sia soltanto conclusa una lunga e proficua prima fase di prova, dalla quale prendere spunto e ricavare metodologie e strumenti, adattandoli di volta in volta a seconda della situazione, per proseguire le prossime iniziative.

Appurato il fatto che, dopo la sistematizzazione dei dati in database utili per analisi quantitative, il passo successivo sia quello delle mappe interattive sia per una rappresentazione grafica più dinamica e quindi attinente alla realtà sia per una

¹ La nota in questione è consultabile al seguente link: <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLL01012947030>.

maggior facilità di derivazione di analisi qualitative, tra le prossime attività del progetto c'è sicuramente quella di ultimare la parte relativa a *Il principe* di Machiavelli con la realizzazione di una mappa interattiva delle traduzioni e delle traduzioni di traduzioni di quest'opera. Sicuramente, vista la grande quantità di traduzioni sia in termini di lingue sia in termini di esemplari, il lavoro occuperà tempo e verranno verosimilmente create più mappe seguendo l'ordine cronologico.

Inoltre, si inseriranno nel progetto altri pensatori italiani del Sei e Settecento, dei quali verranno scelte le opere più significative; di queste verranno individuate traduzioni, che verranno poi sistematizzate in database e nelle mappe da essi derivate. In particolare, i prossimi pensatori di cui ci si occuperà saranno Giovan Battista Vico e Cesare Beccaria. Il pensiero di Giovan Battista Vico (1668-1744) si pone come critica nei confronti del pensiero cartesiano, sostenendo che le sole cose che l'uomo può conoscere sono quelle che può fare e rifare, quindi la matematica, la geometria e la storia, che a tutti gli effetti è una costruzione umana; proprio sulla storia è incentrata la sua opera più famosa, ovvero *La scienza nuova* (1725). Di Cesare Beccaria (1738-1794), invece, è noto maggiormente il saggio *Dei delitti e delle pene* (1764) dove l'autore, criticando e condannando la pena di morte e la tortura come non funzionali ad una effettiva punizione e rieducazione del soggetto, dà prova di essere un giurista esponente dell'Illuminismo. Verosimilmente, dunque, le traduzioni su cui maggiormente ci si concentrerà saranno proprio quelle di queste ultime due opere.

Accanto a queste attività, si intende organizzare una serie di incontri e seminari per far conoscere il progetto a tutti coloro che possano esserne interessati a vario titolo: filosofi, storici del pensiero italiano, linguisti, traduttori, studiosi di storia della letteratura e studiosi dei contatti tra lingue e culture, oltre agli interessati a titolo personale e non professionale. Oltre a far conoscere il progetto, auspichiamo che questi momenti fungano anche da occasione di incontro e di scambio di saperi tra discipline diverse, un momento di interdisciplinarietà tutto volto però all'indagine della portata della lingua e della cultura italiana nel mondo e quindi alla lingua come bene culturale.

8. Conclusioni

Il progetto ENTRADIT è stato pensato per supplire ad una mancanza che si è avvertita negli studi sulla diffusione dell'italiano nel mondo: se la lingua italiana è stata da

sempre definita una lingua di cultura, e se con *lingua di cultura* si intende una lingua che porta in sé valori, ideali, concetti che è poi capace di proporre alle altre lingue e culture, come è possibile valutare l'effettiva portata della diffusione del pensiero italiano nelle altre lingue e culture senza che ci siano strumenti idonei per questa analisi?

Scelti alcuni dei pensatori italiani considerati fondanti per la filosofia moderna, si è dunque provveduto ad una ricognizione delle traduzioni delle loro opere, in quanto tra i meriti delle traduzioni c'è anche quello di poter apportare mutamenti sui sistemi culturali (Bertazzoli 2006): la traduzione, infatti, "può contribuire a diffondere nuovi modelli e stili plasmati su strutture linguistiche e culturali diverse, nonché arrivare a influire sulla trasformazione ed evoluzione di una cultura" (Faini 2004: 16).

La ricognizione è avvenuta mediante l'ausilio di cataloghi elettronici e la sistematizzazione dei dati in database su fogli Excel collocati su Drive, cosicché i vari membri del gruppo di lavoro potessero intervenire e collaborarvi. I database, e poi le mappe da essi derivati, realizzati all'interno del progetto hanno dimostrato come siano proficui, anche per le analisi di carattere umanistico, gli strumenti tecnologici.

Dalla consultazione dei prodotti digitali sopra descritti, inoltre, sono derivati argomenti interessanti per analisi sulle tematiche della diffusione del pensiero italiano nel mondo. Abbiamo infatti appurato il fatto che l'italiano come lingua di cultura non si è diffuso in modo puro e monolitico, ma semmai grazie all'apporto di sistemi linguistici e culturali altri: l'idea di un italiano come lingua di cultura pura, cioè una cultura espressa mediante una lingua isolata e intoccabile, diventa così mitica e da rivedere. Per definire la portata della proposta culturale della lingua italiana nel mondo, è necessaria una visione della complessa interazione fra i sistemi linguistico-culturali entrati in contatto con l'italiano, come ci suggeriscono le traduzioni di traduzioni.

Dal momento che la traduzione è un processo che coinvolge non soltanto le lingue, ma anche e soprattutto le culture, nelle traduzioni, e a maggior ragione nelle traduzioni di traduzioni, si hanno allora quadri culturali che entrano in contatto e, una volta entrati in contatto, definiscono nuovi schemi concettuali di riferimento; così, una volta arrivati al prodotto finale, soprattutto nel caso delle opere filosofiche, ci si chiede quanto questo sia debitore del pensiero e dei concetti elaborati in lingua italiana e quanto invece di quelli della lingua mediatrice.

La traduzione in una lingua di arrivo è un processo che, in generale, porta con sé il rischio di allontanarsi dal senso autentico originario della lingua di partenza; se

nell'operazione entrano addirittura tre sistemi linguistico-culturali, questo rischio diventa ancora maggiore. Tuttavia, sebbene questo rischio e la naturale produzione di cambiamento, la traduzione "assume il compito di favorire la comunicazione e lo sviluppo delle culture, arricchisce la capacità cognitiva, permettendo di leggere la medesima realtà sotto punti di vista del tutto nuovi e originali" (Bertazzoli 2006: 20). È cioè proprio grazie anche alle traduzioni se il pensiero italiano è circolato e continua a circolare nel mondo e se ha dato un suo contributo nel pensiero mondiale e nello sviluppo delle conoscenze.

Come nel caso di altri aspetti della cultura italiana – primo fra tutti il cibo – anche il pensiero filosofico italiano si è diffuso nel mondo attraverso rielaborazioni e contaminazioni che diventano così la sua forza, ciò che gli permette di continuare a vivere e comunicare qualcosa, di essere cioè ancora vivo.

Riconoscimenti

Il presente testo è stato scritto insieme da Federica Brachini (responsabile per le sezioni 6, 7 e 8) e da Giulia Staggini (responsabile per le sezioni 1, 2, 3, 4 e 5).

Fonti

Rispetto ai materiali di ricerca utilizzati, sono stati consultati i seguenti cataloghi e archivi online:

European Register Of Microform And Digital Masters (EROMM)

Europeana

Google Books

Hathi Trust

Internet Archive

Karlsruher Virtueller Katalog (KVK)

WorldCat

Riferimenti bibliografici

Bertazzoli, R. (2006). *La traduzione: teorie e metodi*. Roma: Carocci.

Campa, R. (2019). *Il convivio linguistico. Riflessioni sul ruolo dell'italiano nel mondo contemporaneo*. Roma: Carocci.

Coccia, B. et al. (2021). *Italiano 2020: lingua nel mondo globale. Le rose che non colsi....* Roma: Apes.

- De Mauro, T. et al. (2002). *Italiano 2000. I pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso fra stranieri*. Roma: Bulzoni.
- De Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot & Rivages. Traduzione italiana di T. De Mauro (1967). *Corso di linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Faini, P. (2004). *Tradurre. Manuale teorico e pratico*. Roma: Carocci.
- Jenks, C. [a cura di] (2002). *Visual culture*. London: Routledge.
- Looney, D. e Lusin, N. (2018). Enrollments in Languages Other than English in *United States Institutions of Higher Education, Summer 2016 and Fall 2016: Preliminary Report. Modern Language Association 2*: pp. 1-19.
- Maiellaro G. (2016). L'italiano nel New England e negli USA: diffusione, criticità e proposte, The State of Discipline. *Italian Studies in the Early Twenty-First Century*, Oct. 1 - Wellesley
- College:
https://drive.google.com/file/d/0B_VTjleqyE0aE5qdHdLZXpFY0xITDBHWHINbW1SSzR1Nm0w/view.
- Mirzoeff, N. (2007). *Introduzione alla cultura visuale*. Vol. 14. Sesto San Giovanni: Meltemi Editore srl.
- Mitchell, W. J. T. (1995). "What is visual culture?" *I Visual culture: Critical concepts in media and cultural studies. Redigert av Joanne Morra og Marquard Smith*: pp. 298-311.
- Rega, L. (2001). *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*. Torino: UTET.
- Sapir, E. (1921). *Language. An introduction to the study of speech*. New York: Harcourt, Brace & World. Traduzione italiana di P. Valesio (1967). *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica*. Torino: Einaudi.
- Trifone, P. (2019). Italiano lingua di cultura. Riabilitazione di un luogo comune. In C. Bagna e L. Ricci [a cura di]. *Il mondo dell'italiano, l'italiano nel mondo*. Pisa: Pacini: pp. 99-106
- Vedovelli, M. (2020). I nuovi scenari globali per l'italiano L2: modelli teorici e metodologici per una ricerca sulla crisi. *Italiano LinguaDue* 12.2: pp. 16-28.
- Von Humboldt, W. (1836). *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes*.

Berlin: Königlichem Akademie der Wissenschaften. Traduzione italiana di D. Di Cesare (1991). *La diversità delle lingue*. Roma-Bari: Laterza.

FEDERICA BRACHINI (Università per Stranieri di Siena) è dottoranda in “Linguistica storica, Linguistica educativa e Italianistica” (XXXVII ciclo). I suoi studi riguardano la linguistica educativa, la linguistica migratoria e la semiotica. Da giugno 2021 collabora al progetto ENTRADIT. Ha partecipato a convegni internazionali e pubblicato contributi su riviste di linguistica e semiotica.

ORCID: 0009-0009-4739-8179, e-mail: f.brachini@studenti.unistrasi.it

GIULIA STAGGINI (Università di Genova) è dottoranda in “Digital Humanities-Lingue, Culture e Tecnologie” (XXXVI ciclo). Le sue linee di ricerca si focalizzano principalmente sulla didattica delle lingue straniere (inglese ed italiano), sull'applicazione delle tecnologie alla glottodidattica accessibile, e sulla traduzione audiovisiva. È co-autrice di ENTRADIT da marzo 2020. Ha partecipato e organizzato convegni sulla linguistica applicata e sui *Translation Studies*.

ORCID: 0009-0002-3002-5818, e-mail: giulia.staggini@edu.unige.it

LAURA PILLON

Università di Breslavia | University of Wrocław

Da poeta a poet(ess)a: Maria Konopnicka traduttrice di Angiolo Orvieto

Riassunto: Le letture e i ripetuti soggiorni nel Bel Paese, tra il 1882 e il 1907, consentono alla poetessa e scrittrice polacca Maria Konopnicka (1842-1910) di affinare la conoscenza della lingua italiana *in loco*, ampliare la propria rete di contatti nonché trovare nuovi spunti per la sua attività letteraria, come testimoniano le sue traduzioni delle poesie del fiorentino Angiolo Orvieto (1869-1967) per il mensile cracoviano *Krytyka* del 1902. La mediazione culturale attuata da Konopnicka in veste di traduttrice denota la scelta di trattare la lingua poetica di Orvieto come un bene culturale da far conoscere al pubblico polacco e da adottare come fonte d'ispirazione artistica.

Parole chiave: Maria Konopnicka, Angiolo Orvieto, traduzione letteraria, mediazione culturale, lingua come bene culturale

Indice

1. Introduzione
2. Konopnicka e il suo "manifesto" traduttologico
3. Traduzioni orvietane di Konopnicka
4. Conclusioni

1. Introduzione

Maria Konopnicka (1842-1910) ha conquistato un ruolo ben saldo nel canone della letteratura polacca in quanto una delle voci più eminenti dell'epoca positivista, forte di una copiosa produzione che ha spaziato dalla prosa alla poesia, dalla critica alla letteratura per l'infanzia fino alla traduzione letteraria, sempre con uno stile riconoscibile e unico. Il percorso professionale e personale di Konopnicka l'ha vista «passa[re] attraverso una serie di atti di emancipazione individuale e culturale» (Bernardini 2004: 318); infatti tra i suoi numerosi meriti dobbiamo riconoscere

soprattutto quello di essere riuscita, fra ristrettezze economiche e sacrifici¹, a mantenersi grazie alle proprie pubblicazioni². E, per di più, vivendo e lavorando lontano da casa in un costante nomadismo in giro per l'Europa.

Per motivi famigliari legati alla figlia maggiore Helena (Magnone 2009: 55-60) e mossa dall'esigenza di ritrovare un ambiente tranquillo e sereno che le consentisse di dedicarsi alla propria attività di scrittrice a tempo pieno, nel 1890 Konopnicka decise di abbandonare Varsavia per sempre: «Ho bisogno di pace e di adeguate condizioni per poter lavorare», dichiarò, infatti, in una lettera al marito (Konopnicka 2010: 74; trad. L. P.).

In particolare in questo nuovo capitolo del suo cammino artistico la poetessa polacca visitò l'Italia varie volte (tra cui già nel 1882), come si evince dalle lettere inviate dalla stessa ai figli durante il suo esilio volontario. In quanto fonte di ispirazione per opere in prosa e poesia³, il Bel Paese rappresenta, dunque, un importante tassello nella produzione letteraria della Konopnicka scrittrice, guadagnandosi, allo stesso tempo, un posto di tutto rispetto pure nella fucina della Konopnicka traduttrice.

Konopnicka imparò la lingua e la cultura italiana grazie dapprima agli studi compiuti da autodidatta e successivamente grazie ai contatti intrattenuti nel corso degli anni con intellettuali residenti in Italia, tra cui il critico letterario e scultore polacco Teofil Lenartowicz, fiorentino di adozione (Płaszczewska 2010: 460). Senza dubbio, l'autrice polacca arrivò a padroneggiare l'uso della lingua e a rafforzare la competenza comunicativa specialmente *in loco* durante appunto i numerosi soggiorni nella penisola, pur con qualche difficoltà iniziale, come genuinamente confidò ai figli Zofia e Stanisław e al genero Bolesław in una lettera inviata da Milano nel 1891: «Vivo qui come un monaco certosino, non aprendo bocca con nessuno e facendomi capire a gesti. In pochi sanno parlare francese, io mi aiuto con un dizionario, scrivendo quello che voglio su un pezzo di carta, e di polacchi... nemmeno l'ombra» (Konopnicka 2010: 194; trad. L. P.).

¹ Nelle lettere ai figli Konopnicka non nasconde di essere attenta alle finanze, cercando spesso di viaggiare in terza classe oppure accontentandosi di affittare camere decorose ma economiche.

² Markiewicz (1986: 19-20) ricorda che i compensi degli scrittori erano comunque molto esigui: «[...] nel 1889 Konopnicka guadagnava 200 rubli per un'antologia di poesie e 150 rubli per un tomo di racconti [...]» (trad. L.P.).

³ Si vedano i *reportage* narrativi quali *Wrażenia z podróży* (Impressioni di viaggio) del 1894 e *Ludzie i rzeczy* (Gente e cose) del 1898, la celebre antologia poetica *Italia* del 1901 e la raccolta *Drobiazgi z podróży* (Quisquillie dal fascicolo di viaggio) del 1903. Recentemente le traduzioni italiane di *Italia* sono state oggetto di due studi ampi e approfonditi condotti da Alessandro Amenta (2021a, 2021b), che ha indagato non solo la reazione della critica italiana, ma anche le scelte di resa compiute dai rispettivi traduttori (Ettore Cozzani e i coniugi Loret da un lato, le sorelle Clotilde e Cristina Garosci dall'altro).

Inoltre è bene ricordare che Konopnicka praticava sì l'attività di traduttrice come fonte di sostentamento stabile fin dagli esordi letterari (Brodzka 1965: 27), ma con un evidente intento di divulgare la letteratura straniera contemporanea ai lettori di lingua polacca, come suggerisce il calibro degli autori a lei contemporanei nei quali si è cimentata: Edmond Rostand, Paul Heyse, Gerhard Hauptmann e Jaroslav Vrchlický, *inter alia*. Lo stesso vale per le sue traduzioni di opere letterarie dall'italiano, altrettanto legate a scrittori di rilievo: a lei si devono le versioni in lingua polacca delle poesie di Ada Negri tratte dai tomi *Fatalità* (1892) e *Tempeste* (1895) e pubblicate in volume (*Niedole. Burze*, Natanson 1901; Gebethner i Wolff 1904) e su rivista (*Krytyka* 1904), del romanzo *Cuore* di Edmondo De Amicis (*Serce*, Gebethner i Wolff 1906) e della tragedia *La figlia di Iorio* di Gabriele d'Annunzio (*Córka Joria*, M. Arcta 1909), commissionata direttamente dal Teatr Miejski di Cracovia in occasione della prima nel marzo del 1905 (*Głos Narodu*, 1904: 5). Nel 1902 sul *Corriere di Leopoli* (*Kurjer Lwowski*) e sul *Giornale di Poznań* (*Dziennik Poznański*) comparve, inoltre, la sua traduzione dei versi *Bimbi della Polonia* (*Dziateczki polskiej ziemi*), che la goriziana Edvige Salvi aveva elaborato in segno di protesta contro la brutale repressione da parte delle autorità prussiane dello sciopero organizzato dai bambini polacchi della scuola elementare di Września. Nello stesso anno la rivista *Critica* (*Krytyka*) ospitò le traduzioni konopnickiane di cinque componimenti firmati dal poeta fiorentino Angiolo Orvieto (1869-1967), il cui nome era iniziato a circolare sulla stampa polacca già dalla fine del 1901 (*Kurjer Warszawski*, *Dziennik Poznański*, *Słowo*, *Echo muzyczne*, *teatralne i artystyczne*) in qualità di librettista dell'opera in quattro atti *Chopin*, frutto della collaborazione artistica con il cognato Giacomo Orefice. All'acclamata *première* italiana al Teatro Lirico di Milano nel 1901 sarebbe seguito l'allestimento al Teatr Wielki di Varsavia solo nell'aprile del 1904 (*Kurjer Codzienny*, *Niwa Polska*).

2. Konopnicka e il suo “manifesto” traduttologico

Prima di passare ad analizzare le modalità con le quali Konopnicka traghettava in polacco la lingua poetica di Angiolo Orvieto, trattata come un bene culturale degno di essere esportato e adottato come fonte d'ispirazione artistica, pare utile soffermarsi su quello che possiamo considerare una vera e propria riflessione metacritica dell'autrice sulla traduzione (cfr. Osiński 2022: 402–409). La recensione da lei pubblicata nel 1888 sulla *Gazzetta Polacca* (*Gazeta Polska*, 1888a: 3) in merito a una nuova versione

polacca del *Faust* di Goethe accoglie, infatti, la sua definizione di traduzione e considerazioni sulle differenze che, a parer suo, intercorrono tra una traduzione e il suo originale («[...] perché la traduzione, come la creazione originale, ha una fisiologia propria»; trad. L. P.). Konopnicka difende il traduttore a spada tratta, ritenendo ridicolo l'atto di paragonare una traduzione al relativo testo di partenza per via dell'insita differenza ontologica tra i due («Questo non è quello – un'espressione generica, ma foriera di verità! Sì. *Questo* non è *quello*. Non lo è e basta»; trad. L. P.). Sebbene richiami l'attenzione sul ruolo del traduttore come secondo autore legato al primo («Egli [*il traduttore*] non pronuncia le parole dell'incantesimo, le ripete soltanto. Non è lo stregone, ma il suo apprendista. Nel furore creativo dell'anima vi è comando; nella corsa a ricrearne il pensiero vi è obbedienza». trad. L. P.), più avanti nel suo intervento Konopnicka puntualizza che il traduttore è in una certa misura indipendente nel suo lavoro di «riflessione, analisi e malleabilità», poiché la forma si piega al traduttore, «incondizionatamente, con obbedienza, in modo quasi servile» (*Gazeta Polska*, 1888b: 2; trad. L. P.). Ciò implica di fatto che, a mali estremi, il traduttore può persino decidere di sacrificare il contenuto a costo di non tradire la forma, che deve essere sempre perfetta («Quando è impossibile per lui [*il traduttore*] raggiungere completamente il vate, che almeno la forma, che egli è in grado di padroneggiare completamente, sia perfetta. Questo aspetto non è affatto irrisorio, ma, pur non sostituendosi a quanto rimane impossibile da tradurre, è una forma di consolazione, almeno parziale – forse»; *Gazeta Polska*, 1888b: 3; trad. L. P.).

Sebbene non espresso in modo esplicito da Konopnicka, il cenno alla *forma* si riallaccia, dunque, in una certa misura al suo veicolo, la lingua, e al concetto di lingua come bene culturale, che qui si propone con significato duplice e complementare: un bene che riguarda la cultura, in questo caso nella sua espressione letteraria poetica, ma anche un bene come strumento di promozione e diffusione di cultura.

3. Traduzioni orvietane di Konopnicka

Un simile *modus operandi* riaffiora nelle traduzioni di Konopnicka dei cinque brani di Angiolo Orvieto, che sono riportate di seguito nell'esatta sequenza con cui furono date alle stampe nel 1902. Gli originali italiani sono stati giustapposti alle rispettive traduzioni per mera comodità di raffronto.

I

Do niezrodzonego

O ty, co jeszcze śpisz w wieczności łonie.
Co ciebie budzi? Niepokój tęsknicy?
Potężny życia dreszcz? Oddech wiosenny
Ziemi? Czy pieśni ogromne natchnienie?

Pytam i patrzę w lazurów przestrzenie,
I drżę o ciebie, o ty bezimienny,
Bo widzę, jak już w oku fatum płonie
Żar, co się zatlić ma w twojej źrenicy.

II

W sen-ze snu

W prześniętej ciszy tajemnicze sfery,
Gdziem śnił głęboki sen mego prabytu,
Bicia serc dwojga przeniknęły szmery,
Serc splomienionych w żar jeden zachwytu.

Ockniony, jednom tylko miał pragnienie:
Zasnąć na nowo. A dusza ma cała
Z twogą onego serc bicia słuchała.
Aż znów się w senne osnułem marzenie.

O sny! O wizje! O wy błyskawice
Niepewnych światel idących skroś duszy
Pamięcią dawnych zórz! O mroki głuszy!
O przedwiekowych istnień tajemnice!

Sen-li, czy jawa? Odwiecznym gdzieś borem
Idę i śpiewam — nagi. Bór przenika
Jakaś echowa, przesłodka muzyka,
Jak pieśń słowicza, gdy zabrzmi wieczorem.

Idę i śpiewam. Woń ziemi prześwieża
Napięte struny żył we mnie potrąca
A w puszcze złote strzały biją słońca,
A nowe moje serce drżąc uderza.

Sen=li, czy jawa? Pomału, pomału,
Głos mój omdlewa, ugasają oczy,
Stacza się słońce z błękitów pomału,
A dusza zwolna zasypia w omroczy.

III

Narodzenie

W tę noc magiczną wszystkie gwiazdy sine
Drżały, jak serce, kiedy na coś czeka,

Grembo Materno

O tu che dormi nel materno grembo
di quella ignota, chiedi tu la luce?
Certo quest'aura molle ti seduce,
e con un largo fremito di vita
la primavera ai suoi fiori t'invita.

Io qui ti ascolto; e, contemplando un lembo
di cielo, penso a te non anche nato,
che fremi e attendi oscuramente il Fato;
mentre nell'occhio dell'ignota brilla
tutta la luce della tua pupilla.

Reminescenza (Parla il nascituro)

Nell'ombra arcana, ov'io dormo sognando
arcani sogni, fievoli rumori
giungono, e un doppio battito di cuori
ritmico s'ode, che mi vien destando.

Ma non mi desta ancora, e pur vorrei
svegliarmi; e tutta l'anima mia tende
ansiosa a quel ritmo, ma riprende
il grave sonno tutti i sensi miei.

Oh grave sonno, oh tacito letargo,
oh rimembranza incerta d'altre vite,
che all'anime lampeggia in questo largo
eterno grembo dove stiam sopite!

Ricordo o sogno? – In una gran foresta
vergine vado palpitando, solo,
e il trillo che fra gli alberi si desta
vincerebbe in dolcezza un rosignolo.

Ignudo corro e canto: un acre odore
di terra fresca le mie vene scuote;
il sol dardeggia sulle querci immote:
sorpreso batte il mio novello cuore.

Ricordo o sogno? – Lenta, lenta, lenta,
spandesi l'ombra sulla mia pupilla;
a poco a poco il sole più non brilla:
l'anima mia di nuovo si addormenta.

Natività

In questa notte magica ogni stella
palpita come un core. Oh quale intensa

A niebem anioł szedł i niósł nowinę
Z tajemniczego jakiegoś daleka.

— Czy wam się gwiazdy siostra narodziła?
Jakiś świat nowy z mrocznego prawieka?
Czy tam, gdzie ziemi leży ciemna bryła,
Otwarł się złoty kwiat — serce człowieka?

IV

Odpowiedź

— Żądaj, o duszo, jasności, lub cienia, —
Głos tajemniczy rozebrzmiał z wysoka,
— A stanie ci się wedle upragnienia.
A niebo tak się jaśniło dla oka,
Jak niezgłębiona toń i pełna drżenia.

Odpowiedziała dusza: Ty wiesz, panie,
Jako bolesny jest żywot człowieczy,
Daj mi więc z dwojga tego, co mniej boli.

Rzekła, a oto, przez światów otchłanie
Ciemność się stała nad jądrem wszechrzeczy,
A mrok na duszę jął spadać powoli.

V

Oko

Wielkie, dziecięce, łzami drżące oko,
Którym gdzieś, kiedyś, obaczył z daleka,
Jakżeś mi w duszę zapadło głęboko!

Dotąd ty świecisz srebrzyście przedemną,
Jasnym dniem jawy i nocą znów ciemną,
Drżące, wezbrane wszechłzami człowieka!

gioia le fa tremar, quale novella
lieta s'è sparsa per la notte immensa?

V'è forse nata, o stelle, una sorella
nuova? o qui in terra, o in qualche altro
pianeta,
s'è schiuso alfine il cuor d'un gran poeta?

Risposta

“Chiedi l'ombra o la luce, anima; avrai
ciò che domandi, risonò la voce
misteriosa nella notte. — In cielo
era un'onda di palpiti infinita.
E l'anima rispose: “O tu che sai
quanto dolente sia l'umana vita,
dammi qual meno, fra le due, mi nuoce.,,
Disse: e un immenso velo
d'ombre piovve su lei dall'alto cielo.

Occhio

Oh grande occhio infantil gonfio di pianto,
ch'io vidi un giorno omai così lontano,
tu mi baleni ancor, di tanto in tanto,
gonfio per me di tutto il pianto umano.

Da notare, innanzitutto, che i cinque componimenti sono accompagnati da una nota a piè di pagina a cura della redazione, nella quale Orvieto viene presentato al lettore non come il fondatore del rinomato settimanale letterario *Il Marzocco* (1896-1932), ma esclusivamente come il librettista dell'opera *Chopin*, allestita poco tempo prima a Milano (“Autor libretta do granej niedawno w Medyolanie opery pt. «Chopin». Red.”). I testi sono corredati da una precisazione spazio-temporale (“Florecyja 1902”, ovvero “Firenze 1902”) e dall'indicazione di appartenenza alla raccolta de *Il Velo di Maya*, senza, tuttavia, uno specifico riferimento bibliografico. Sfogliando l'edizione Fratelli Treves Editori del 1898, scopriamo che l'ordine di apparizione dei componimenti sulla rivista *Krytyka* è diverso da quello della raccolta italiana, come se la traduttrice o la redazione avessero dato vita a una sorta di nuovo dialogo tra i brani scelti, pur mantenendo un certo grado di coesione e di coerenza. Rileviamo, inoltre, un'attribuzione delle liriche parzialmente imprecisa rispetto a quanto emerge dalla

nostra edizione di riferimento del 1898: *Do niezrodzonego* (*Grembo Materno*), *Narodzenie* (*Natività*), *Oko* (*Occhio*) e *Odpowiedź* (*Risposta*) appartengono, in realtà, alla sezione *Ombre di sogno* de *Il Velo di Maja*, mentre *W sen-ze snu* (*Reminiscenza*) è contenuta nella sezione *Fantastiche* de *La Sposa Mistica*. Ricordiamo, infatti, che *La Sposa Mistica*, edita a Roma nel 1893, costituisce la prima raccolta poetica di Orvieto, ripubblicata poi insieme alla raccolta successiva *Il Velo di Maja* appunto nell'edizione milanese del 1898 (Cerasi 2013: 768).

Ipotizziamo che la selezione delle poesie sia da ascrivere a Konopnicka sostanzialmente per due motivi: da un lato, la sua conoscenza diretta della lingua italiana; dall'altro, il soggiorno a Firenze dall'inverno del 1901 fino alla primavera del 1902 (vedi Konopnicka 2010: 666-703)⁴, che le avrebbe offerto l'opportunità di frequentare l'ambiente culturale fiorentino. Da una consultazione preliminare dell'archivio online del Fondo Angiolo, Adolfo, Laura Orvieto, custodito presso il Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, non è stato, tuttavia, possibile determinare se la selezione e la pubblicazione di questi cinque testi orvietani fossero frutto di una proposta personale della poetessa, favorita forse dalla sua collaborazione con l'editore milanese Treves, o se fossero un'iniziativa della redazione della rivista polacca.

Un'ultima osservazione: durante la sua permanenza nel capoluogo toscano Konopnicka si dimostrò una tenace attivista politica in qualità di portavoce della protesta delle donne polacche contro le torture perpetrate dalle autorità prussiane ai danni dei bambini di Września. Coordinò, infatti, una raccolta firme presso la sede dell'associazione femminista "Unione Femminile" (1902a: 5; 1902b: 11) e si prodigò per la pubblicazione di appelli su periodici italiani (Konopnicka 1975: 100, 109, 118, 123) allo scopo di denunciare quei fatti atroci con maggiore risonanza possibile. Nonostante la solitudine e lo sconforto provati a Firenze di fronte alla scarsa adesione delle donne alle iniziative di contestazione civile, come si deduce dalla lettera del 18 dicembre 1901 ad Eliza Orzeszkowa⁵, sua amica di vecchia data nonché una delle più illustri scrittrici polacche dell'epoca, è innegabile che nella Città del Giglio la Konopnicka traduttrice dalla lingua italiana non sia rimasta delusa, scoprendo in

⁴ La prima lettera da Firenze è datata 22 novembre 1901 e l'ultima 10 maggio 1902.

⁵ «Firenze è arte, e solo arte. Nessuna associazione di donne, nessuna corrente di idee più forte. Niente. Acqua stagnante nella quale si può specchiare quanto vuole il celebre Perseo, che non mi piace affatto, quello della Loggia di qui. Beh, per fortuna che l'Italia non finisce con Firenze. Milano è un terreno più fertile. Là, e anche a Roma, si potrebbe fare qualcosa con le associazioni femminili. Ce la farò? Tento, insisto, persuado» (Konopnicka 1972: 98-99; trad. L.P.)

Angiolo Orvieto un autore dai toni malinconici, suggestivi, decadenti e schopenhaueriani⁶ degno di un affascinante confronto a colpi di rime e figure di carta e inchiostro.

Fin da una prima lettura si percepisce la particolare importanza che Konopnicka attribuisce alla veste formale e sonora del linguaggio orvietano: è evidente lo sforzo da parte della poetessa di conservare (quasi sempre) l'endecasillabo originale e di riprodurre il gioco delle rime, benché in uno schema spesso diverso da quello di partenza. Così come costante è il tentativo di non trascurare figure retoriche di suono e di significato, quali *enjambement*, allitterazioni e metafore. Allo stesso tempo la poetessa decide di sacrificare talvolta l'incisività del testo originale con l'aggiunta o con la riduzione di versi, con la riformulazione di metafore in similitudini o con la loro esplicitazione tramite parafrasi.

In *Grembo Materno* lo schema rimico ABBC ADDEE adottato da Orvieto pone in rilievo le parole-chiave della prima strofa (*grembo, luce, seduce, vita, t'invita*) e della seconda (*lembo, nato, Fato, brilla, pupilla*), mentre l'allitterazione predominante della consonante "t" (*tu, materno, ignota, tu, ti, fremito, vita, invita, ti, ascolto, contemplando, te, nato, attendi, Fato, mentre, ignota, tutta, tua*) detta il ritmo incalzante della lettura. La ripetizione di altri suoni consonantici quali la "d" (*dormi, chiedi, seduce*), la "c" nella pronuncia [tʃ] (*certo, seduce*), la "v" (*vita, primavera*), nonché la nasale "n" (*contemplando, penso, non, nato, attendi, oscuramente, mentre, nell'*) avvolge il testo in una armonia di suoni più dolci e vibranti e amalgama fonicamente il brano. I tre *enjambement* qui presenti (*O tu che dormi nel materno grembo / di quella ignota; contemplando un lembo / di cielo; mentre nell'occhio dell'ignota brilla / tutta la luce*) occupano una posizione strategica, poiché spezzano i versi iniziali delle due strofe e gli ultimi due versi a chiusura del brano, dilatandone il ritmo.

In *Do niezrodzonego* Konopnicka mantiene lo stesso numero di strofe, ma non di versi, condensando il componimento in due quartine. Adotta lo schema rimico ABCD DCAB, riproduce solo due *enjambement* (*Potężny życia dreszcz? Oddech wiosenny / Ziemi? Czy pieśni ogromne natchnienie?* che rende e con un largo fremito di vita / la

⁶ Il pensiero di Arthur Schopenhauer, che appare dominante nella selezione di poesie tradotte per *Krytyka*, non sembra essere del tutto ignoto a Konopnicka. Nel brillante saggio di analisi e riscoperta del breve, ma drammatico, *reportage* letterario *Szpital żydowski w Warszawie* (L'ospedale ebraico di Varsavia), pubblicato a puntate nel 1887 sul settimanale *Izraelita*, Dawid Maria Osieński (Konopnicka 2015: 533) osserva che probabilmente la scrittrice aveva letto in originale l'opera di Schopenhauer. In effetti, proprio nel testo dell'*Ospedale ebraico di Varsavia* il noto filosofo viene menzionato esplicitamente ("*Schopenhauer miałby tu coś więcej do powiedzenia*"; Konopnicka 2015: 554) in merito all'essenza infelice della vita in quanto dominata da sofferenze.

primavera ai suoi fiori t'invita; jak już w oku fatum płonie / Żar equivalente a *mentre nell'occhio dell'ignota brilla / tutta la luce*) e non trascura le allitterazioni di suoni consonantici in alcuni termini cruciali del brano (*jeszcze* [ancora], *śpisz* [dormi], *dreszcz* [brivido]; *śpisz* [dormi], *wieczności* [nell'eternità], *pieśni* [i canti], *potężny* [potente], *życia* [di vita], *żar* [fuoco], *żrenicy* [della pupilla]; *pytam* [chiedo], *patrzę* [guardo], *przestrzenie* [spazio, dimensione], *płonie* [arde]). Interessante la scelta di far susseguire una catena di costrutti nominali in forma interrogativa nella prima strofa, cosa che rifletterebbe la personale predilezione di Konopnicka per figure retoriche quali accumulazioni e ripetizioni di parole, frasi o immagini (Budrewicz 2000: 52). La resa del titolo *Do niezrodzonego* (letteralmente "Al nascituro") sposta il focus dalla madre e il suo grembo, simbolo di attesa, di sicurezza, di eternità e di sogno, al bambino desideroso di nascere; a tal proposito, si osservi l'omissione dell'aggettivo sostantivato *ignota*, che nel testo di partenza ricorre ben due volte sempre riferito alla madre. Il profondo legame tra questi due personaggi è racchiuso anche nell'immagine dell'*occhio dell'ignota*, che, risplendendo della luce della pupilla del nascituro (si noti la sineddoche), è già diventato specchio della sua anima. In Konopnicka, invece, *l'occhio dell'ignota* è rimpiazzato dall'*occhio del fato* (*w oku fatum*), trasformazione che modifica il ruolo di quest'ultimo nella dinamica del componimento: da entità lontana e misteriosa assurge a terzo co-protagonista della scena descritta. La traduttrice opta per un ulteriore cambio di prospettiva semantica: laddove nel prototesto il nascituro chiede, si lascia invitare e sedurre dalla vita, freme e convoglia su di sé l'attenzione altrui, ricoprendo, così, un ruolo attivo, nella versione polacca il bimbo non ancora nato dorme soltanto. Un processo simile coinvolge pure l'io lirico che, se in Orvieto è passivo e ascolta, contempla, riflette, in Konopnicka è attivo e chiede, osserva, palpita, vede, come suggeriscono appunto le forme verbali alla prima persona singolare (*pytam* [chiedo], *patrzę* [osservo], *drżę* [palpito], *widzę* [vedo]). Tali scelte traduttive sono compensate⁷ dal mantenimento dell'associazione tra la primavera e la vita e tra la luce e la vita. Del resto, il significato fondamentale di quest'ultima nell'economia del passo è sottolineato dall'inversione anastrofica contenuta nell'immagine del potente fremito di vita (*potężny życia dreszcz* al posto di "potężny dreszcz życia") nel verso centrale della strofa in apertura.

⁷ Nel significato inteso da Salmon (2017: 218): «La tecnica della *compensazione* si usa quando, in caso di asimmetria tra le due lingue (a qualsiasi livello), non si riesca a ottenere l'equifunzionalità tra due unità corrispondenti TP/TA. Il diverso potenziale espressivo di un elemento in un segmento del TP viene compensato da un altro elemento nel TA (nello stesso segmento o in un altro)».

Il secondo componimento orvietano per ordine di apparizione nell'edizione polacca è *Reminiscenza (Parla il nascituro)* ed è il più lungo della serie, nonché l'unico ad appartenere alla silloge *La Sposa Mistica*. Si tratta di sei quartine con uno schema rimico che si alterna tra rime incrociate (ABBA CDDC) nelle strofe iniziali, rime alternate (EFEF GHGH) in quelle centrali e di nuovo rime incrociate (ILLI MNM) in chiusura. Il ritmo versificatorio e narrativo del componimento è scandito soprattutto dai numerosi *enjambement* (*dormo sognando / arcani sogni; fievoli rumori / giungono; e un battito di cuori / ritmico s'ode; e pur vorrei/svegliarmi; e tutta l'anima mia tende / ansiosa a quel ritmo; ma riprende / il grave sonno; in questo largo / eterno grembo; In una gran foresta / vergine vado palpitando; e il trillo che fra gli alberi si desta / vincerebbe in dolcezza; un acre odore / di terra fresca; lenta, lenta, lenta / spandesi l'ombra*), mentre altre figure retoriche quali, per esempio, le allitterazioni delle consonanti "v" (*vergine, vado*), "c" (*corro, canto*) e "p" (*spandesi, pupilla, a poco a poco, più*), le anastrofi (*battito di cuori / ritmico; le mie vene scuote; vincerebbe in dolcezza un rosignolo*), le ripetizioni (*lenta, lenta, lenta; a poco, a poco*) e la personificazione del cuore, tramite gli aggettivi *sorpreso* e *novello*, impreziosiscono il tessuto poetico, intensificandone la forza espressiva.

Titolo e sottotitolo anticipano il contenuto del brano: l'io lirico si identifica con un bambino colto nel grembo materno in uno stato di dormiveglia, incapace di stabilire se le immagini che vede scorrere davanti a sé siano frutto di sogni o se siano ricordi di vite precedenti. D'altra parte, egli stesso definisce il *grave sonno* in modo enigmatico, prima come *tacito letargo* e subito dopo come una *rimembranza incerta d'altre vite*. In tal senso giocano un ruolo cruciale non solo l'anafora *Ricordo o sogno?* che apre la terzultima e l'ultima quartina, ma anche il contrasto ombra-luce che distingue il sonno dal sogno. Quest'ultimo è ambientato in una foresta che si presenta come un *locus amoenus* dai tratti idilliaci e nello stesso tempo sensuali, dove la terra è fresca e ha un odore acre e il protagonista corre nudo, cantando in preda a palpitazioni e a forti emozioni.

Konopnicka rispetta la divisione in sei quartine, proponendo rime alternate nella prima strofa e nell'ultima e rime incrociate nelle quattro strofe centrali (ABAB CDDC EFFE GHGH ILLI MNM). Riproduce frasi brevi e coordinate, arricchite da figure retoriche, come per esempio delle anafore (*Sen=li, czy jawa?; Idę i śpiewam*), una similitudine (*Jak pieśń słowicza*) e una ripetizione (*Pomału, pomału*). Il titolo viene modificato nel binomio oppositivo *W sen-ze snu (In sogno-da un sogno)* che predilige,

quindi, l'aspetto onirico; l'elemento del ricordo è presente, invece, al verso *Pamięcią dawnych zórz!* (letteralmente "come memoria di antiche aurore", che equivarrebbe a *rimembranza incerta d'altre vite*, fatta eccezione per la sostituzione del riferimento alle vite precedenti tramite l'immagine metaforica dell'alba). Il sottotitolo scompare, in compenso l'io lirico si esprime in prima persona singolare, il che pone in essere una dimensione di monologo interiore. Tuttavia, l'assenza di un esplicito rimando al grembo materno, sostituito da "sfere misteriose" (*tajemnicze sfery*), non connota necessariamente l'io lirico come un nascituro.

Per quanto riguarda il contenuto, Konopnicka riesce a ricreare i tre momenti narrativi in cui si articola la dinamica del sogno-ricordo misterioso: il risveglio graduale, ma mai totale, del feto in apertura, l'irruzione del sogno-ricordo nella parte centrale e il riaddormentarsi finale. Eppure, si assiste a un rovesciamento semantico: laddove nell'originale il nascituro, mai del tutto desto, vorrebbe svegliarsi, nella traduzione, una volta risvegliatosi (*ockniony*), non desidera altro che riaddormentarsi (*jednom tylko miał pragnienie: / zasnąć na nowo*).

In *Natività* lo schema rimico ABAB ACC è abbinato a un succedersi di allitterazioni della "t" (*questa, notte, stella, palpita, intensa, tremar, lieta, notte*), della "m" (*magica, come, tremar, immensa*), della "s" (*questa, stella, intensa, s'è, sparsa, immensa, stelle, sorella, s'è, schiuso*) e di *enjambement* (*In questa note magica ogni stella / palpita; Oh quale intensa / gioia le fa tremar; quale novella / lieta s'è sparsa; una sorella / nuova?*), che rafforzano la connessione sintattica e semantica tra l'immagine di un cielo stellato immenso e straordinario e la curiosità e la sensazione di genuina meraviglia dell'io lirico di fronte a quella visione incantata. La risposta alle domande da esso rivolte alle stelle, sebbene non formalmente esplicitata, sembra essere racchiusa nel sintagma *gran poeta*, strategicamente posto a chiusa della strofa finale.

Al contrario, *Narodzenie* prevede due quartine, ovvero un verso in più nella seconda strofa rispetto all'originale, a rime alternate ABAB CBCB percorse da allitterazioni delle consonanti "n" (*niebem* [celeste, del cielo], *anioł* [angelo], *niósł* [portava], *nowinę* [una notizia]), "w" (*wam* [a voi], *gwiazdy* [stelle], *nowy* [nuovo], *prawieka* [di tempi remoti], *człowieka* [di un essere umano]) e "m" (*tam* [là], *ziemi* [di terra], *ciemna* [scura]) e da un *enjambement* in apertura (*wszystkie gwiazdy sine / drżały*). Ciò costituisce un punto di contatto simile, ma non identico, con l'originale italiano, mentre una differenza sostanziale si riscontra nella resa semantica messa a

punto da Konopnicka. Orvieto gioca tra sacro e profano, evocando già nel titolo la venuta al mondo di Gesù e potenziando tale allusione attraverso una serie di dettagli dal chiaro sapore evangelico, quali l'ambientazione notturna e la guida fornita dalla luce delle stelle brillanti, nonché la smisurata gioia che accompagna l'annuncio di una notizia tanto lieta e importante. Inoltre, la similitudine che associa il palpitare eccitato delle stelle al battito di un cuore umano introduce l'implicita analogia tra la stella e il cuore del poeta che percorre l'intero componimento, culminando nel climax "stella—> poeta—> Dio". L'accostamento dell'umano poeta al divino irrompe, infatti, nella chiusa e ridefinisce il significato del quadretto finemente elaborato da Orvieto. Al contrario, Konopnicka dissolve l'atmosfera vaga ed enigmatica, introducendo la figura prettamente religiosa di un angelo (*anioł*) che, disceso dal Cielo, porta con sé una notizia (*nowina*) da una misteriosa dimensione lontana. Pur mantenendo il richiamo allo schiudersi del cuore che esplicita nell'immagine di un fiore d'oro (*złoty kwiat*), in contrasto con le stelle grigio-azzurrognole (*sine*) del verso iniziale, Konopnicka ridimensiona il poeta a un semplice uomo (*człowiek*).

Risposta è costituita da un'unica strofa di nove versi in rima ABCDADBCC e inscena, quasi alla stregua di una prosa poetica, un dialogo tra una voce misteriosa, priva di corporeità, se non tramite l'esclusiva potenza del suo stesso suono, e un'anima che, sola e disillusa, implora la voce di risparmiarle il male maggiore tra la vita e la morte. La dicotomia vita-morte è ripresa anche dalla simbologia ombra-luce che introduce il componimento (*Chiedi l'ombra o la luce*), continua nell'immagine dal forte dinamismo dell'onda di stelle pulsanti sullo sfondo statico della notte profonda, per poi ricomparire nella muta risposta finale ricevuta dall'anima nella chiusa.

Nella versione di Konopnicka la lirica perde la sua compattezza e coesione originali e viene diluita in tre strofe, una quartina e due terzine, con schema rimico ABABA CDE CDE. Dal punto di vista del contenuto l'autrice apporta due modifiche notevoli: da un lato, l'anima si rivolge alla voce con l'appellativo di *panie* (minuscolo nell'originale), ovvero "signore", sicché la preghiera qui descritta assume un tono quasi religioso, mentre l'entità acquisisce un vero e proprio corpo, perdendo, dunque, la caratteristica di manifestarsi solo nella dimensione sonora, come segnalato nell'originale dagli unici due verbi *risonò* e *disse*; dall'altro, Konopnicka rinuncia al simbolismo finale dell'ombra che sostituisce con l'immagine delle tenebre (*ciemność*) e dell'oscurità (*mrok*) dagli echi evangelici. L'espedito qui adottato dalla traduttrice polacca sortisce l'effetto di uno vero stravolgimento dell'originale ed è ben lungi dalla

categoria di “rifacimento radicale” intesa da Eco (2016: 293) come «[...] un sottoporsi alla sfida del testo originale per ricrearlo in altra forma e altre sostanze (cercando di rimanere fedeli non alla lettera ma a un principio ispiratore, la cui individuazione dipende ovviamente dall’interpretazione critica del traduttore)».

Infine la peculiarità dell’ultimo componimento *Occhio* a rime alternate ABAB è soprattutto grafica: l’unica quartina che compone la poesia riflette una struttura prettamente circolare, sia nella forma che nel contenuto. Da una parte, la strofa è costituita da un solo periodo sintattico sotto forme di apostrofe, in cui la proposizione principale *tu mi baleni ancor* viene posticipata negli ultimi due versi della quartina. Infatti l’io lirico si rivolge direttamente all’occhio per mezzo dell’enfatico pronome personale “tu”, che in modo netto divide il brano in due sezioni. La proposizione principale si riallaccia al vocativo iniziale “oh grande occhio”, dal quale è separata dall’inciso *ch’io vidi un giorno omai così lontano*. Per quanto riguarda lo strato sonoro della poesia, le allitterazioni delle consonanti “g” (*grande, gonfio, gonfio*), “f” (*infantil, gonfio, gonfio*), “c” nella pronuncia [k] (*occhio, ch’io, così, ancor*), “p” (*pianto, per, pianto*), “t” (*infantil, pianto, lontano, tu, tanto, tanto, tutto*), e la ripetizione delle parole chiave *pianto* e *gonfio* contribuiscono a porre al centro del componimento il binomio occhio-pianto, che a sua volta detta le scelte semantiche dell’autore. Gli unici due verbi presenti (*vidi, baleni*) afferiscono alla sfera della vista e rimarcano il passaggio dal singolo all’universale. A tal proposito, il verbo *balenare* è particolarmente significativo per due ragioni: presentandosi abbinato all’immagine dell’occhio gonfio di pianto, rimarca l’idea della sofferenza che trafigge crudelmente l’io lirico a brevi, ma intensi sprazzi; diventa emblema dello squarcio improvviso sul dolore a cui sono condannati tutti gli esseri umani.

Konopnicka dipana il componimento in ben due terzine a rime ABA CCB, trasformandolo quasi in una prosa poetica. Nonostante il mantenimento dell’apostrofe, la versione proposta sembra perdere incisività per via dell’inserimento del verso *Jakżeś mi w duszę zapadło głęboko* (*Come mi sei calato profondamente nell’anima*, trad. L.P.), assente nell’originale, che chiude la prima terzina in senso sintattico e grafico. Anche la terzina successiva è indipendente dal punto di vista sintattico e il verso aggiunto *Jasnym dniem jawy i nocą znów ciemną* (*Durante il giorno luminoso quando sono sveglio e durante la notte di nuovo buia*, trad. L.P.) puntualizza sì il contrasto luce-buio, bensì contribuisce ad allungare il componimento. Da notare, infine, la scelta del verbo principale della seconda terzina, *świecisz* [splendi], che

paragona l'immagine dell'occhio a una fonte di luce prolungata nel tempo e non a un guizzo veloce e improvviso.

4. Conclusioni

La parola poetica orvietana offre a Maria Konopnicka l'opportunità di misurarsi con concetti, immagini, colori e formule poetiche che la poetessa polacca fa propri e connota del suo stile poetico distintivo e peculiare. In particolare, il principio della "forma perfetta", già postulato dalla stessa in un articolo del 1888, sortisce effetti contrastanti: da un lato, Konopnicka tende a dare importanza al ritmo⁸ e alla sonorità del linguaggio orvietano, dall'altro, decide di sacrificare l'incisività del testo con l'aggiunta di versi e con la resa di metafore attraverso similitudini o parafrasi.

Dall'analisi contrastiva delle traduzioni dei testi poetici di Angiolo Orvieto e dall'approfondimento del contesto culturale emerge che l'uso della lingua come bene culturale operato dalla scrittrice polacca si declina in tre aspetti:

- (1) Lingua come oggetto di una professione, sia in quanto fonte di sostentamento per questa traduttrice errante e *freelancer ante-litteram* sia in quanto risorsa che le permette di esplorare nuove formule poetiche di respiro europeo;
- (2) Lingua come strumento di mediazione culturale e di diffusione della letteratura italiana al di là dei confini nazionali, che offre al lettore polacco un'occasione di incontro e di confronto con un esponente di nicchia della poesia italiana dell'epoca;
- (3) Lingua come feconda cornucopia di immagini e di simboli carichi di riflessioni esistenziali e filosofiche che, tuttavia, nell'atto traduttivo vengono modificati, talvolta addirittura stravolti, in un tentativo di preservare a tutti i costi la foggia poetica.

Ringraziamenti

L'autrice ringrazia il Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux di Firenze, e in particolare il sig. Fabio Desideri, responsabile della Sala Consultazione dell'Archivio Contemporaneo, per il prezioso aiuto offerto nel recupero dei testi originali Orvietani.

⁸ A quanto pare, una costante, questa, nei lavori di traduzione della scrittrice polacca: già Anita Klos (2014: 120) e Olga Plaszczewska (2008: 83) hanno riscontrato l'importanza del ritmo e alla rima riservata da Konopnicka nella resa rispettivamente delle poesie di Ada Negri e della tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio.

Fonti

- Konopnicka, M. (1888a, 14.12). [Faust – recenzja]. *Gazeta Polska: Literatura*, 284, p. 3.
- Konopnicka, M. (1888b, 15.12). [Faust – recenzja]. *Gazeta Polska: Literatura*, 285, pp. 2–3.
- Konopnicka M. (1972). *Korespondencja*, Tomo II: *Konopnicka–Orzeszkowa, 1879–1910* [a cura di] Jankowski, E. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Konopnicka M. (1975). *Korespondencja*, Tomo IV: *Listy dotyczące akcji wrzesińskiej i innych spraw społeczno-narodowych do Attilio Begeya, Jana Lorentowicza, ks. Stefana Dembińskiego oraz Józefa Rustejki, rodziny ks. Czartoryskich, Seweryny Duchyńskiej, Marii i Władysława Mickiewiczów*. [a cura di] K. Górski. Wrocław: Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Konopnicka, M. (2010). *Listy do synów i córek*. [a cura di] L. Magnone. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Konopnicka, M. (2015). *Szpital żydowski w Warszawie*. [a cura di] Osiński, D. M. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, Rok VIII (L), pp. 547-567.
- Orvieto, A. (1898). *La Sposa Mistica. Il Velo di Maya*. Milano: Fratelli Treves Editori.
- Orvieto, A. (1902). *Zasłona Maji*. Poezye. *Krytyka*, 5, pp. 305-306.

Riferimenti bibliografici

- A. Z. (1901). Chopin. *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne*, 50, pp. 546-547.
- Amenta, A. (2021a). Sulla ricezione e le traduzioni italiane di *Italia* di Maria Konopnicka. *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXVIII, 1/2021, pp. 43-56. DOI 10.24425/kn.2021.137033
- Amenta, A. (2021b). Między „szarym przebraniem” a „trudnym znojem”. O włoskich tłumaczeniach Italii Marii Konopnickiej. In Nowicka-Jeżowa, A., Fijałkowski M., [a cura di] (2021). *Przekład jako aneksja kulturowa dzieła*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 187-207.
- Bernardini, L. (2004). Letteratura dell’età positivista. In Marinelli, L. [a cura di]. *Storia della letteratura polacca*. Torino: Einaudi, pp. 274–323.
- Brodzka, A. (1965). *Maria Konopnicka*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

- Budrewicz, T. (2000). *Konopnicka: szkice historycznoliterackie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Cerasi, L. (2013). Angiolo Orvieto. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 79. URL https://www.treccani.it/enciclopedia/angiolo-orvieto_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 31.07.2022)
- D'Annunzio, G. (1909). *Córka Joria. Tragedia pasterska*. Warszawa: M. Arct.
- De Amicis, E. (1906). *Serce*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- E.M. (1902a). L'appello delle donne polacche. *Unione Femminile*, 1–2, 5.
- Eco, U. (2016). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Godecki, T. (1904). Z Muzyki. "Maria" Melcera i "Chopin" Oreficego. *Niwa Polska*, 27, pp. 372-373.
- Kłós, A. (2010). „Fatalità” i „Tempeste” Ady Negri w przekładzie Marii Konopnickiej. *Przekładaniec: Myśl feministyczna w przekładzie*, 24, pp. 111–127.
- Kronika. *Głos Narodu* (1904), 261, p. 5.
- L'appello delle donne polacche (1902b). *Unione femminile*, 3-4, 25.
- Magnone, L. (2009). Córki Konopnickiej: strategia mimikry jej symptom. *Przegląd Humanistyczny*, 2, pp. 49-73.
- Markiewicz, H. (1986). *Literatura pozytywizmu*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Miller, Wł. (1904). Chopin. *Kurjer Codzienny*, 101, p. 1.
- Negri, A. (1901). *Niedola. Burze*. Warszawa: B. Natanson.
- Negri, A. (1904). *Niedola. Burze*. Warszawa–Kraków: Gebethner i Wolff.
- Negri, A. (1904). Poezje [z tego cyklu]: Powódź; Bez roboty; Matka-Robotnica; Na wylomie; Pożar w kopalni; Bezrobocie; Koniec bezrobocia; Pogrzeb w czasie strajku; Kartka z Kroniki. *Krytyka*, (2), pp. 228–232; 310–314; 395–399.
- Nemo. (1901). *Dziennik Poznański*, 282, p. 2.
- Opera „Chopin”. (1901). *Kurjer Warszawski*, 337, p. 34.
- Opera „Chopin”. (1901). *Słowo*, 283, pp. 1–2.
- Osiński, D.M. (2022). W krainie dźwięków, wzruszeń i rytmu. O wyborach i praktykach tłumaczeniowych Marii Konopnickiej – prolegomena historycznoliteracko-bibliograficzne. In Olszewska, M.J. [a cura di]. *Konopnicka raz jeszcze*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, pp. 399–438;
- Płaszczewska, O. (2010). La Figlia di Iorio nella versione di Maria Konopnicka. *Romanica Wratislaviensia*, 55, pp. 79–85.

Płaszczewska, O. (2010). *Przestrzenie komparatystyki - italianizm*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Salmon, L. (2017). *Teoria della traduzione*. Milano: Franco Angeli.

Salvi, E. (1902). Do dzieci polskich. Wiersz Jadwigi Salvi z Werony. Przekład M. K. *Dziennik Poznański*, 4.

Salvi, E. (1902). Dzieteczki polskiej ziemi. *Kurier Lwowski*, 22.

LAURA PILLON (Università di Breslavia) è dottoranda in Discipline letterarie presso la Scuola di Dottorato in Filologia (KDWF) con un progetto di ricerca su Maria Konopnicka come traduttrice dall'italiano. Nei suoi studi si concentra sulle relazioni letterarie italo-polacche, con particolare interesse verso il lavoro di traduttrici polacche di letteratura italiana e viceversa, nonché sulla ricezione della letteratura polacca in terre lusofone. Vissuta a Porto e a Varsavia in mobilità Erasmus, ha collaborato con le riviste *Gazzetta Italia*, *Holistic News*, *Performer* e *Anderground*. Per Edizioni della Sera ha curato e tradotto *La rivolta* di W.S. Reymont (2018).

ORCID: 0000-0001-6106-8509, e-mail: laura.pillon@uwr.edu.pl

Il plurilinguismo di Grazia Deledda in alcune traduzioni polacche

Riassunto: L'articolo, dedicato a un aspetto della fortuna polacca dell'opera di Grazia Deledda (un bene culturale consacrato dal premio Nobel, in cui si incontrano due altri beni culturali: l'italiano e il sardo) presenta i risultati dell'esame delle traduzioni di otto opere, dalla prima di Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska (1904) all'ultima di Iwona Przybysz (2022). L'analisi, concentrata sui vocaboli *zio*, *tanca* e *nuraghe*, ha mostrato diversi atteggiamenti di fronte al sardo in quanto componente dell'immagine letteraria della sardità: il plurilinguismo degli originali è stato reso in misura maggiore dalla prima traduttrice, mentre nelle ultime traduzioni i peritesti ospitano una riflessione maturata sulla specificità linguistico-culturale dei testi di partenza.

Parole chiave: Grazia Deledda, traduzioni polacche, plurilinguismo, mediazione culturale, sardità

Indice

1. Introduzione
2. I traduttori
3. Zio/zia
4. *Tanca*
5. *Nuraghe*
6. Conclusioni

1. Introduzione

Grazia Deledda nacque a Nuoro nel 1871 e dal 1900 visse a Roma, dove morì nel 1936. Per descrivere la sua produzione letteraria, composta da più di trenta romanzi e da centinaia di racconti, si è parlato di regionalismo, di naturalismo, di verismo, di decadentismo e di lirismo, di senso del mistero e di colpa, di connotazioni mistiche e di travaglio morale. Nel 1927 le fu conferito il premio Nobel per la letteratura del 1926, con la motivazione che metteva in risalto l'incontro operato dall'autrice tra la sardità e

l'universalità: "Per la sua potenza di scrittrice, sostenuta da un alto ideale, che ritrae in forme plastiche la vita quale è nella sua appartata isola natale e che con profondità e con calore tratta problemi di generale interesse umano" (Premio Nobel). "L'affacciarsi di Grazia Deledda alla scena letteraria nazionale e internazionale" agli inizi del Novecento, può essere considerato "momento fondativo della narrativa sarda moderna", creata dagli autori "accomunati da un'ossessione auto-rappresentativa" che "pone la Sardegna come protagonista del racconto" (Sulis 2020: 276). Gli scritti della più grande promotrice dell'identità culturale sarda tra gli scrittori del XX secolo (Fuller 2000) sono stati "nutriti dall'enorme linfa della Sardegna" ("nourris de l'énorme sève de la Sardaigne") soprattutto prima del 1919 e dopo il 1928 (Venga-Le Lannou 1964: 63). L'azione delle opere "sarde" è ambientata nel nuorese, tra la Barbagia e la Baronia (Venga-Le Lannou 1964: 66).

Molti elementi contribuiscono a creare, nell'opera deleddiana, l'immagine letteraria della Sardegna: antroponimi e toponimi, nomi di piante, descrizioni di paesaggi e di costruzioni, riferimenti a costumi, usanze, feste. In questa sede verrà studiato l'atteggiamento dei traduttori polacchi di fronte ad alcuni aspetti del plurilinguismo che caratterizza la produzione deleddiana, un bene culturale consacrato dal premio Nobel, in cui si incontrano due altri beni culturali: l'italiano e il sardo. In particolare, verrà esaminato il trattamento di alcuni vocaboli segni di sardità presenti nelle opere originali. Ci soffermeremo sulle parole *zio/zia*, *tanca* e *nuraghe*.

Dell'opera di Deledda in polacco sono state pubblicate una decina di romanzi e una trentina di novelle. In questo contributo si prendono in considerazione le traduzioni polacche di otto opere "sarde", quattro romanzi – *Elias Portolu* (pubblicato nel 1900 sulla "Nuova Antologia" e nel 1903 in volume; in polacco: *Elias Portolu*, 2007), *Dopo il divorzio* (1902; *Po rozwodzie*, 1904), la seconda versione di quest'ultima opera, rivisitata dall'autrice e intitolata *Naufraghi nel porto* (1920; *Rozbitkowie w przystani*, 1929) e *Canne al vento* (1913; *Trzcina na wietrze*, 1934) –, nonché quattro novelle: *Un grido nella notte* (1921, *Nocny krzyk*, 1985), *Le tredici uova* (*Trzyńście jaj*, 1985), *Di notte* (1894, *W nocy*, 2021) e *Donna Jusepa* (*Donna Jusepa*, 2022). Questa scelta permetterà di osservare le tecniche adottate da sei traduttori. Si paragoneranno la prima e l'ultima traduzione polacca di opere deleddiane, le traduzioni di due versioni dello stesso romanzo, una traduzione del periodo prima del Nobel e le traduzioni posteriori al premio, le traduzioni risalenti a prima della Seconda guerra mondiale e

quelle uscite nella seconda metà del Novecento e dopo il Duemila. L'arco temporale si estende, infatti, fino a quasi centoventi anni.

Nelle sue opere "sarde" la scrittrice realizzò il progetto della mediazione della cultura sarda al pubblico non-isolano, usando diverse procedure per "tradurre la Sardegna" ai lettori non-sardi, quali "la nota esplicativa a piè di pagina, la traduzione del concetto in italiano, la spiegazione nel testo e la traduzione letterale di un'espressione sarda in italiano" (Wagner 2010: 197). Simili meccanismi di traduzione interna vengono osservati da Rikka Ala-Risku nella narrativa contemporanea plurilingue:

- strumenti paratestuali (glossari, note a piè di pagina);
- traduzione con commento;
- traduzione letterale ("ripetizione dell'elemento da tradurre sotto forma di glosse in italiano", "Di solito l'equivalente in italiano è immediatamente giustapposto alla parola o frase in dialetto", ma "può [anche] essere collocat[o] a una distanza notevole dall'elemento da tradurre");
- traduzione contestuale ("diverse forme che 'nascondono' in modo creativo e sottile la traduzione nel testo") (Ala-Risku 2021: 120-123).

È lecito chiedersi in quale misura e in che modo i traduttori polacchi delle opere deleddiane abbiano svolto la funzione di mediatori tra la cultura sarda e il pubblico polacco. Hanno usato tecniche analoghe alle procedure dell'autrice nuorese? L'obiettivo dell'analisi sarà quello di esaminare l'approccio all'inserimento nei romanzi di "vocaboli designanti oggetti tipici, privi di un esatto corrispondente in italiano", quali "*nuraghi* e *tanche*" (Lavinio 2014: 132). Visto che "in molti paesi, Italia compresa, la prassi traduttoria tende alla standardizzazione linguistico-stilistica tramite la neutralizzazione o l'eliminazione dei tratti linguisticamente marcati" (Sulis 2014: 190), ci si può aspettare che una parte importante della componente plurilinguistica degli originali sia stata perduta nel passaggio al polacco, soprattutto nelle prime traduzioni. Si procederà, dunque, a verificare se sia stata applicata la neutralizzazione (*neutralization*), una delle procedure descritte da Leszek Berezowski per quanto riguarda l'approccio al dialetto nel tradurre opere letterarie e definita come una doppia traduzione: dal dialetto alla lingua standard e dalla lingua standard di partenza alla lingua di arrivo (Berezowski 1997: 51), oppure l'eliminazione, osservata nella traduzione polacca di *Padre padrone* di Gavino Ledda (Ślarzyńska 2015). Si cercherà di stabilire se vi sia stata un'evoluzione nell'uso di varie tecniche traduttive per rendere

l'aspetto della sardità delle opere deleddiane, e se nell'arco di oltre un secolo sia cresciuto il rispetto dei traduttori per il plurilinguismo dell'opera originale.

Dopo la presentazione dei traduttori, si passerà all'analisi del trattamento dei tre vocaboli scelti, procedendo in ordine cronologico per ciascuno di loro e tenendo conto solo delle traduzioni delle opere in cui un dato vocabolo appare.

2. I traduttori

Wilhelmina (Wila) Zyndram-Kościałkowska (1844–1926) fu scrittrice, traduttrice e critica letteraria, amica di Eliza Orzeszkowa. Pubblicò raccolte di racconti e di studi letterari, nonché traduzioni di opere di Dickens, Kipling, D'Annunzio, Loti, Conrad (Ihnatowicz 2000: 69, Włodarczyk 2005: 318). Dal 1904 al 1909 firmò le traduzioni in polacco di tre romanzi deleddiani: *Dopo il divorzio*, *Cenere* e *La giustizia*. La sua versione di *Dopo il divorzio* (*Po rozwodzie*, 1904) segna l'inizio della fortuna traduttiva ed editoriale di Deledda in Polonia. L'edizione polacca del romanzo contiene, oltre a numerose note a piè di pagina, un'introduzione della traduttrice con informazioni sull'autrice italiana, nonché sulla sua fortuna in Italia e all'estero. In questo breve saggio vengono forniti giudizi sull'opera deleddiana, paragonata alle produzioni di due altri autori italiani contemporanei tradotti dalla Zyndram-Kościałkowska: D'Annunzio e Fogazzaro. La traduttrice rileva la classica semplicità, la poeticità, la freschezza e la sincerità della scrittura di Deledda, lodandone la rappresentazione della Sardegna e la profonda comprensione dell'uomo. Purtroppo, questo peritesto contiene numerosi refusi nei titoli delle opere e negli antroponimi (Deledda 2004a: 5–7; Łukaszewicz 2022b: 563-566).

Janina Rostkowska (nata Jabłońska) è stata una delle prime donne a conseguire il dottorato presso la Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università Stefan Batory di Vilnius, nell'anno accademico 1924/1925 (Kolbuszewska 2015: 113). È l'autrice di uno dei testi più ampi pubblicati sulla Deledda in Polonia prima della Seconda guerra mondiale (Miszańska 2019: 19) e divulgatrice dell'opera del premio Nobel, che presentò durante il suo intervento alla riunione dell'Unione degli Scrittori Polacchi tenutasi a Vilnius nel 1928 (*Dziennik Wileński* 1928: 3). La sua traduzione di *Naufraghi in porto* (*Rozbitkowie w przystani*, 1929) è presentata come "autorizzata dalla scrittrice".

Ida Ratinowowa è conosciuta solo per la sua traduzione di *Canne al vento* (*Trzcina na wietrze*, 1934), anch'essa data alle stampe con "l'autorizzazione della scrittrice". L'edizione polacca contiene una foto di Deledda del 1934 dedicata "Alla signora Ida Ratinow". La traduzione è stata criticata da Mieczysław Brahmer come un testo pieno di stonature stilistiche, di tagli e di errori linguistici e traduttivi. Lo studioso ha osservato, tra l'altro, equivalenti sbagliati di elementi culturali quali *nuraghe* (Brahmer 1934: 9), il che è stato confermato da ricerche più recenti (Łukaszewicz 2022a).

Nella seconda metà del Novecento è apparso un solo libro con traduzioni polacche di opere deleddiane (Deledda 1985). Il volume, pubblicato in una prestigiosa collana e curato da Józef Heistein, italianista dell'Università di Breslavia, contiene la traduzione di *Annalena Bilsini* di Leopold Staff (1929, 1957), rivista e completata dal curatore, nonché due novelle tradotte dallo stesso studioso. Le traduzioni sono precedute da un ampio studio del curatore, riservato alla problematica dell'opera deleddiana, ai suoi contesti e alla sua fortuna in Polonia. In esso si apprende che l'inclusione di due racconti nel volume abbinati ad *Annalena Bilsini* è stata voluta per fornire ai lettori un assaggio della prosa dell'autrice che richiamasse l'atmosfera della Sardegna, dato che il romanzo è ambientato nel continente (Deledda 1985: LXXI).

Dopo l'anno 2000 due traduttori si sono interessati all'opera deleddiana. Jan Tyszowiecki ha pubblicato la sua versione di *Elias Portolu* (2007), mentre Iwona Przybysz, polonista e italianista, con dottorato di ricerca conseguito all'Università di Varsavia, ha pubblicato su *Tekstualia* le sue versioni di due racconti deleddiani: *Nella notte* (*W nocy*, 2021) e *Donna Jusepa* (2022), al seguito di un suo articolo sul romanzo deleddiano *Cosima* (Przybysz 2020). Przybysz ha corredato ciascuna delle sue traduzioni di una breve introduzione con accenni all'opera della scrittrice.

3. Zio/zia

Il vocabolo *zio* (*ziu*)/*zia* è indicatore di sardità per il suo uso particolare nell'isola, dove non significa solo un legame di parentela. Nella prima traduzione dell'opera deleddiana, *Dopo il divorzio* (*Po rozwodzie*, 1904), sono state messe in atto ben tre strategie nella resa di questo termine assai frequente nel romanzo: il prestito, l'equivalente polacco e la nota esplicativa a piè di pagina (che ricorda come in Sardegna ci si rivolga così a ogni persona anziana).

1)

a) Grazia non rispose, ma poco dopo prese dalle mani di **zia** Bachisia il lume di ferro [...]. (Deledda 1902: 9)

b) Gracya nic na to nie odpowiedziała, lecz dostrzegłszy w ręku **ciotki**¹⁾ Bachisii czteroramienny świecznik [...].

¹⁾ **Ciotką „zia”** zowią w Sardynii każdą wiekową kobietę, **wujem „zio”** każdego starego mężczyznę. (Deledda 1904a: 16)

2)

a) – Ebbene, allora appiccati. Ecco, vedi là quell'albero? Va e appiccati là. Ma non tormentarmi oltre! - esclamò **zia** Bachisia, alzando la voce. (Deledda 1902: 28)

b) – To się powieś, chociażby zaraz, na tem drzewie, powieś się, lecz nie zatruwaj życia innym - zawołała, głos podnosząc **zia**¹⁾ Bachisia.

¹⁾ **Zia, ciotka**. Tak tytułują w Sardynii starsze kobiety. **Zio, wuju**, mówią do starszych mężczyzn. (Deledda 1904a: 47)

3)

a) – Ah, siete lì, **zio** Isidoro, disse Giacobbe con voce di scherzo sprezzante. (Deledda 1902: 33)

b) – A! wyście tu, **wuju** lzydorze! – zawołał wesoło Jakób. (Deledda 1904a: 56)

4)

a) – Come passa presto il tempo, – diceva **zia** Martina, filando sotto il portico. (Deledda 1902: 59)

b) – Jak to czas leci – mówiła **zia** Martyna, przędząc wełnę w cieniu rozpostartego nad bramą swego domostwa łuku. (Deledda 1904a: 98)

Da notare che la traduttrice inserisce due volte (esempi 1 e 2) un simile paratesto sull'uso tipicamente sardo del vocabolo *zio/zia*. La prima volta, però, nel testo stesso della traduzione viene usato un equivalente polacco (*ciotka*), mentre la seconda volta nella traduzione appare la parola *zia*, scritta in corsivo. In seguito, la traduttrice alterna le due forme, usando gli equivalenti polacchi (esempio 3) o recuperando dall'originale le parole *zio* e *zia*, scritte in corsivo (esempio 4).

Nella traduzione di *Naufraghi in porto* (*Rozbitkowie w przystani*, 1929) la parola *zia* è sistematicamente resa con l'equivalente *ciotka*, la parola *zio* con l'equivalente *wuj*. La traduttrice non fornisce nessuna nota a riguardo. Notiamo tuttavia che, sia in *Dopo il divorzio* sia in *Naufraghi in porto*, l'autrice ricorre a questo proposito a una spiegazione indiretta inserita nel testo, che si ritrova (con delle modifiche) nelle rispettive versioni polacche:

5)

a) – **Zia** Bachisia, – disse (**egli dava del voi e dello zio anche ai più giovani di lui**), – fatemi il piacere, mandate a letto vostra figlia. (Deledda 1902: 33)

b) – Sza, **ciotko** Bachisio! – **ciotkował i wujował** wszystkich, nawet znacznie od siebie młodszych [= egli dava della zia e dello zio a tutti, anche ai più giovani di lui] – pošlij spać córkę. (Deledda 1904a: 57)

6)

a) – **Zia** Bachisia, – disse (**egli dava del voi e dello zio anche ai più giovani di lui**), – fatemi il piacere, mandate a letto vostra figlia. Essa non ne può più. (Deledda 1920: 31)

b) – **Ciotko** Bakizjo – powiedział (**mówił on „wy” i „ciotko” nawet do osób młodszych od siebie**) [= egli dava del voi e della zia anche ai più giovani di lui] – każcie swojej córce iść spać, kiedy łaska. Jest już zupełnie bez sił. (Deledda 1929: 52)

Negli anni Trenta, mentre era già stata diffusa una serie di traduzioni polacche di romanzi deleddiani, anche Ratinowowa, traduttrice di *Canne al vento* (*Trzcina na wietrze*, 1934), opta per la familiarizzazione, aggirando il problema o usando come equivalente la parola polacca *kum* di connotazione rustica che esprime rapporti connessi al battesimo e, in senso allargato, alle relazioni di vicinato.

Nella seconda metà del Novecento, traducendo il racconto *Un grido nella notte* (*Nocny krzyk*, 1985), Heistein usa l'equivalente *stryj* ('zio paterno'):

7)

a) [...] **ziu** Taneddu, **ziu** Jubanne e **ziu** Predumaria raccontavano storie che mi piacevano tanto [...]. (Deledda 1921: 2)

b) [...] **stryj** Taneddu, **stryj** Jubanne i **stryj** Predumaria opowiadali historyjki, które mi się bardzo podobały [...]. (Deledda 1985: 196)

8)

a) [...] morrò lo stesso, quando **zio** Cristo Signore Nostro comanda.... (Deledda 1921: 6)

b) [...] i tak umrę, gdy **Stryj** Chrystus Pan nasz nakaże... (Deledda 1985: 201)

Nella traduzione di *Elias Portolu* (2007), per rendere le parole *zio* e *zia*, vengono usati gli equivalenti *ciotka* e *wuj*. Alla prima occorrenza del secondo, appare la nota "Na Sardynii przydomek wuj nadaje się wszystkim starszym osobom z ludu" (In Sardegna, il soprannome "wuj" si dà a tutte le persone anziane del popolo), che, escludendo il poco felice "soprannome", può essere considerata come una versione quasi pedissequa della nota: "In Sardegna il titolo di zio si dà a tutte le persone del popolo un po' avanzate in età" (Deledda 1993: 2). Il vocabolo originale sparisce però del tutto, visto che non viene incluso neppure nella nota, a differenza di quanto avviene nella traduzione della Zyndram-Kościałkowska. Inoltre nel paratesto non viene menzionata la forma femminile.

Nei racconti *W nocy* (2021) e *Donna Jusepa* (2022), alla prima occorrenza nell'originale di *zio* o *zia*, in una nota a piè di pagina Iwona Przybysz cita il termine presente nella versione originale dell'opera, spiegandone con precisione il senso all'interno del microcosmo della cultura sarda. Nel testo stesso della traduzione la parola non appare, sostituita dall'equivalente *ciotka* o *wujek* (diminutivo di *wuj*, oggi comunemente usato al posto della parola da cui deriva).

In conclusione, osserviamo che nella maggior parte dei casi la parola *wuj* (eccezionalmente *wujek*) viene usata come equivalente polacco di *zio*, mentre in una sola traduzione viene proposta la parola *stryj*. Da notare che il significato di questi nomi di parentela polacchi ha subito una notevole evoluzione: l'uso di *wuj/wujek*, prima riferito solo al fratello della madre o al marito della zia, si è allargato anche ai parenti paterni, sostituendosi per molti parlanti a *stryj/stryjek*.

4. *Tanca*

La parola sarda *tanca*, introdotta in italiano proprio grazie all'opera della Deledda (Wagner 2010: 197), designa un "appezzamento di terreno, di solito recintato con muretti a secco o con siepi di fichi d'India, destinato soprattutto al pascolo ovino, con ricoveri per i pastori" (Treccani_ *tanca*). Nel 1904 la traduttrice del romanzo *Dopo il divorzio*, rendendo in polacco la frase in cui *tanca* appare due volte, si avvale prima del prestito per poi utilizzare l'equivalente *zagroda* (recinto):

9)

a) – Come è grande San Pietro? (Bisogna spiegare che Paolo era stato solo quell'anno a Roma). Ebbene, è grande quanto una **tanca**. Non si può neppure pregare. Come si può pregare in una **tanca**? (Deledda 1902: 20)

b) – A jak duży święty Piotr? — pytała syna Porreducha, piorąc w balii pończochy. Po raz pierwszy Paweł wracał z Rzymu i matka opowiadań jego dość się nasłuchać nie mogła.

– Wielki, jak cała **tanca**. Nikt się tam też nie modli, bo i ktoby się modlił w takiej **zagrodzie**. (Deledda 1904a: 34)

Solo all'occorrenza seguente la Zyndram-Kościółkowska ricorre alla nota con la definizione ("pascolo chiuso"), ripetendo il vocabolo originale e l'equivalente polacco usato precedentemente (tra parentesi dovrebbe trovarsi piuttosto quest'ultimo):

10)

a) [...] altre volte contemplava a lungo la palma della mano aperta, figurandola una grande pianura divisa in **tancas**¹⁾ coi muri, i fiumi, gli alberi, gli armenti, i pastori [...]. (Deledda 1902: 49)

¹⁾ Pascoli chiusi, ma vastissimi. (Deledda 1902: 58)

b) Innym razem wpatrywał się godzinami całemi w dłoń własną, rysując na niej, niby na przestronnej płaszczyźnie, **granice (tancas¹) zagród**, zarośla, rzeki i strumienie. Zapełniał trzodami i pasterzami.

¹⁾ Pastwiska zamknięte w sobie. (Deledda 1904a: 83)

In seguito, la parola segno di alterità non appare più, sostituita da equivalenti familiari (uno nuovo: *pola i łąki* = “campi e prati”, e uno ripetuto: *zagroda*):

11)

a) Fuori, intorno alla capanna, per distese grandissime, le **tancas** dei Dejas ondulavano deserte al lucido crepuscolo [...]. (Deledda 1902: 63)

b) Dokola chaty należące do Dejas'ów **pola i łąki** mieniły się srebrzystą falą w wieczornym zmroku. (Deledda 1904a: 106)

12)

a) In una delle **tancas** due contadini, servi dei Dejas, incendiavano le macchie, dissodando la terra per seminare l'orzo ed il frumento [...]. (Deledda 1902: 64)

b) W pobliskiej **zagrodzie** dwóch wieśniaków, służących Dejas'ów, paliło karcze i rozbijało ziemię pod zasiew owsa i pszenicy. (Deledda 1904a: 106)

La traduttrice di *Nafraghi in porto* (1929) non riprende il vocabolo originale, al contrario nelle frasi analoghe alla prima versione del romanzo (*Dopo il divorzio*) introduce ben quattro equivalenti diversi: *pastwisko* (pascolo), *folwark* (fattoria), *pole* (campo) e *ugór* (incolto).

13)

a) – Come è grande San Pietro? Ebbene, è grande quanto una **tanca**. Non si può neppure pregare. Come si può pregare in una **tanca**? (Deledda 1920: 17)

b) – Jakiej wielkości jest kościół Św. Piotra? Jest taki duży, jak u nas **pastwisko**. Nie można tam nawet się modlić. Czy można modlić się na **pastwisku**? (Deledda 1929: 27-28)

14)

a) [...] altre volte contemplava a lungo la palma della mano aperta, immaginandosi di vedere una grande pianura divisa in **tancas**, coi muri, i fiumi, gli alberi, gli armenti, i pastori [...]. (Deledda 1920: 47)

b) Czasem przyglądał się długo swoim dłoniom, wyobrażając sobie, że widzi wielką równinę, podzieloną na **folwarki**, z plotami, rzekami, drzewami, stadami i pasterzami [...]. (Deledda 1929: 81-82)

15)

a) Fuori, intorno alla capanna, per distese grandissime, le **tancas** dei Dejas ondulavano deserte al lucido crepuscolo [...] (Deledda 1920: 60)

b) Dookoła szalaśu na olbrzymiej przestrzeni lśniły wśród błyszczącego mroku opustoszałe **pola** Dejasów. (Deledda 1929: 106)

16)

a) In una delle **tancas** i contadini, servi dei Dejas, incendiavano le macchie, dissodando la terra per seminare l'orzo ed il frumento [...]. (Deledda 1920: 61)

b) Na jednym z **ugorów** parobcy Dejasa podpalali zarośla, przygotowując ziemię pod zasiew pszenicy i jęczmienia. (Deledda 1929: 106)

Nella traduzione di *Canne al vento* il vocabolo è eliminato o reso con l'equivalente *pastwisko* (pascolo):

17)

a) Saliva un monte, attraversava una **tanca**; ma arrivato al confine di questa ecco un altro monte, un'altra pianura; e in fondo il mare. (Deledda 1987: 253)

b) Wspiął się na górę, przeciął **pastwisko**, lecz na skraju tegoż zaczynała się inna góra, inne pastwisko, a tam ztyłu morze... (Deledda 1934: 256)

Nella novella *Le tredici uova* tradotta da Heistein (*Trzynaście jaj*, 1985) la parola *tanca* viene resa con l'equivalente *step* (steppa), accompagnato dalla seguente nota a piè di pagina: "W oryg. *tanca* – trawiasty step sardyński" (In originale, *tanca* – steppa sarda coperta di erba) (Deledda 1985b: 190).

Nella versione polacca di *Elias Portolu* (2007), il termine – che è una delle parole chiave dell'opera – viene reso con il prestito *tanka* (con la grafia adattata al polacco). Alla prima occorrenza viene inserita una nota esplicativa. In una delle sue successive ricomparses il vocabolo appare eccezionalmente in forma plurale ripresa tale quale dall'originale: *tancas* (esempio 20).

18)

a) [...] gli ricordava i giorni felici della sua prima giovinezza trascorsa nell'ovile, nella sconfinata libertà della **tanca** paterna [...]. (Deledda 1993: 18)

b) [...] przypominał mu szczęśliwe dni wczesnej młodości spędzonej w owczarni, w bezbrzeżnej swobodzie ojcowskiej **tanki**⁵⁾ [...].

⁵⁾ **Tanka** – na Sardynii bardzo rozległy, zamknięty obszar, step, na którym wypasa się trzodę. (Deledda 2007: 18)

19)

a) La *tanca*, sebbene piana e senza bosco, aveva recessi segreti, roccie e macchie [...]. (Deledda 1993: 69)

b) Chociaż płaska i bez drzew, *tanka* posiadała sekretne zakamarki, skały i zarośla. (Deledda 2007: 57)

20)

a) [...] lo fece suo pastore e poi custode delle sue *tancas*. (Deledda 1993: 87)

b) [...] uczynił go swoim pasterzem, a potem dozorcą swoich *tancas*. (Deledda 2007: 71)

Nel racconto *W nocy* la traduttrice applica per il vocabolo *tanca* la stessa strategia traduttiva adottata nella resa della parola *zio*, ovvero ne spiega il senso in una nota (tramite una descrizione completa corrispondente alla definizione della Treccani citata sopra), ma non inserisce il termine nel testo della traduzione, dove appare un equivalente descrittivo, *pastwisko dla owiec*, “pascolo per pecore” (Deledda 2021:159). Nella sua ultima traduzione (*Donna Jusepa*) Przybysz si limita a usare l'equivalente *pastwisko* (pascolo).

5. Nuraghe

La parola *nuraghe* è un termine culturospecifico emblematico, testimone della specificità culturale della Sardegna, voce sarda che serve a denotare un “tipo di costruzione preistorica caratteristica della Sardegna, la cui funzione rimane tuttora controversa” (Treccani_Nuraghe). Si tratta di un “vistoso e singolare fenomeno architettonico del megalitismo a torre” particolare per l'isola e molto diffuso sul suo territorio, visto che ci sono oltre settemila nuraghi (Lilliu 1999: 9).

Nel romanzo *Dopo il divorzio* questo termine viene usato una sola volta e risulta assente nella traduzione. Nella versione polacca di questo brano, più generalmente, appare il nome dell'isola e vengono evocati i tempi antichi in cui la Sardegna era abitata da giganti:

21)

a) Isidoro uscì fuori e s'avviò verso la casa del medico. Si sentiva mortificato; ma nonostante il suo buon senso, la sua saviezza, la sua religione, non poteva spiegarsi che male c'era se si cercava di guarire il morso della tarantola coi canti, i suoni, i riti usati dai padri e dagli avi del villaggio sin dal tempo nel quale i giganti vivevano nei *Nuraghes*. (Deledda 1902: 148)

b) Izidor wybiegł po lekarza. Zdetonowany był, wystraszony, lecz jego rozumienie rzeczy, religia, wyobrażenia nie dostrzegały nic zdrożnego w leczeniu ukąszonego przez tarantulę sposobem uświęconym przez wieki, przez ojców przekazanym. Ho! ho! wieki to przekazały, czasy, kiedy

Sardynię zamieszkiwali obcy, olbrzymy! Komuż się z nimi dziś mierzyć? Komu? (Deledda 1904b: 83)

Per rendere giustizia alla Zydrum-Kościółkowska, vale la pena aggiungere che, nella sua traduzione deleddiana successiva, quella di *Cenere* (*Popiół*, 1906), la traduttrice opta per diversi equivalenti, tra cui anche *nuraghe* stesso (Łukaszewicz 2022b).

Nella traduzione della seconda versione del romanzo *Dopo il divorzio*, a cura della Rostkowska, appare invece il prestito *nuragi* (al plurale con adattamento ortografico), accompagnato da una delle poche note di quest'edizione polacca, nella quale compare pure la forma *nuraghes* ripresa dall'originale:

22)

a) Isidoro andò in cerca del medico: si sentiva mortificato; ma nonostante il suo buon senso, la sua saviezza, la sua religione, non poteva spiegarsi che male c'era se si cercava di guarire il morso della tarantola coi canti, i suoni, i riti usati dai padri e dagli avi del villaggio sin dal tempo nel quale i giganti vivevano nei **Nuraghes**. (Deledda 1920: 140)

b) Izidor poszedł na poszukiwanie doktora. Czuł się do głębi upokorzony; ale pomimo swego zdrowego rozsądku, pomimo swej mądrości i pobożności nie mógł zrozumieć, co było złego w tem, że starano się uleczyć ukąszenie tarantuli zapomocą śpiewu, muzyki i obrządków, które były stosowane przez ojców i dziadów w tej wsi od zamierzchłych czasów, kiedy jeszcze olbrzymi zamieszkiwali w Nuragach¹.

- 1) Nuragi – (Nuraghes) – ruiny stożkowatych budowli z olbrzymich kamieni, rozsiane po całej Sardynji. Według podań ludowych zamieszkiwali w nich niegdyś olbrzymi i kryją się w nich schowane przez tych olbrzymów skarby. Według historyków są to resztki warownych zamków z czasów poprzedzających jeszcze panowanie Rzymian na wyspie. (Deledda 1929: 248)
[“Nuraghes – (Nuraghes) – rovine di edifici conici fatti di pietre giganti, sparsi in tutta la Sardegna. Secondo racconti popolari, un tempo erano abitate da giganti e racchiudono tesori nascosti da questi ultimi. Secondo gli storici, si tratta di resti di castelli fortificati risalenti all'epoca precedente il dominio dei Romani sull'isola.” (trad. JŁ.)]

Il lavoro di mediazione culturale operato sul vocabolo *nuraghe* non è stato messo a profitto dalla Ratinowowa. Nella sua versione di *Canne al vento* (1934) tutte e tre le allusioni ai nuraghi, presenti nell'originale, sono state eliminate e, in genere, l'immagine della Sardegna risulta nettamente ridotta (Łukaszewicz 2022a). In particolare, laddove nell'originale un pozzo è paragonato a un *nuraghe*, nella traduzione lo stesso viene associato a un pollaio (*kurnik*):

23)

a) Egli andò al pozzo che pareva un **nuraghe** scavato in un angolo del cortile e protetto da un recinto di macigni [...]. (Deledda 1987: 47)

b) Zbliżył się do studni, która była położona w końcu podwórza i miała wygląd **kurnika**, olbrzymimi blokami z piaskowca [...]. (Deledda 1934: 24)

6. Conclusioni

Dei traduttori presi in considerazione è Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, pioniera delle traduzioni di opere deleddiane in polacco già agli inizi del Novecento, a essere la più generosa nell'inserire nella sua versione i vocaboli *zio/zia* e *tanca*, assai ricorrenti nell'originale. La traduttrice fa ampio ricorso alle note e a diversi meccanismi di traduzione interna: traduzione letterale in una nota (esempio 2), traduzione letterale (9) e traduzione letterale combinata allo strumento paratestuale (10).

Janina Rostkowska, che ha tradotto *Naufraghi in porto* poco dopo il premio Nobel e venticinque anni dopo la traduzione di *Dopo il divorzio* a cura della Zyndram-Kościałkowska, ha optato generalmente per la *domestication*, facendo un uso sistematico di equivalenti polacchi dei vocaboli *zio/zia* e *tanca*, senza ulteriori precisazioni nei paratesti. In una nota fornisce però al lettore una spiegazione esaustiva del termine *nuragi*, prestito polonizzato corrispondente alla parola *nuraghes* del testo di partenza, anch'essa inclusa nello stesso paratesto.

Nel lavoro traduttivo di Ida Ratinowowa (1934) i vocaboli al centro della nostra analisi sono stati oggetto di familiarizzazione, eliminazione o traduzione erronea. Quello di Józef Heistein, traduttore di due novelle (1985), si distingue per l'uso di equivalenti diversi da quelli scelti da altri traduttori (*zio* – *stryj*, *tanca* – *step*). Jan Tyszowiecki (2007) è l'unico a servirsi del prestito polonizzato *tanka*, ma eccezionalmente ricorre anche al vocabolo originale *tancas*.

La prima traduttrice, che apre la strada ai colleghi successivi, trasmette al lettore il senso di alterità, ma allo stesso tempo lo familiarizza con forme linguistiche straniere, perciò i vocaboli sardi sembrano trattati come un bene culturale da preservare nella traduzione. L'ultima traduttrice, che lavora più di un secolo dopo non solo in tutt'altre condizioni di accesso alle informazioni tanto sull'opera deleddiana quanto sulla specificità linguistica e culturale sarda, ma anche davanti ad altri orizzonti d'attesa dei lettori, utilizza lo strumento paratestuale per condividere le sue riflessioni di studiosa e

traduttrice di fronte alla sardità dell'opera di Deledda, citando i vocaboli *zio* e *tanca* nelle note a piè di pagina, senza però introdurli nei testi delle traduzioni.

Il presente studio è una delle prime analisi delle traduzioni polacche della Deledda. Un altro (Łukaszewicz 2022b) ha confermato la volontà della Zyndram-Kościółkowska di far assaporare il più possibile al lettore la sardità e l'italianità degli originali. Nelle sue tre traduzioni deleddiane si osserva, infatti, la presenza di numerose parole ed espressioni italiane e sarde riprese dagli originali, nonché un esteso ricorso alla traduzione interna (dove un equivalente polacco segue la parola o l'espressione sarda ripresa dall'originale). Per quanto riguarda l'altra estremità cronologica, ossia quella delle traduzioni deleddiane più recenti, si rilevano osservazioni metatestuali e metatraduttive nelle note della traduttrice. Per esempio, in una nota alla sua versione del racconto *Donna Jusepa*, Iwona Przybysz descrive la procedura finalizzata a preservare il multilinguismo del testo tradotto in aderenza all'intenzione dell'autrice italiana:

[...] dopo lo strano colloquio del povero uomo con don Antine, *Pili Branda* (Capelli Bionda) come chiamavano Jusepa, non uscì più dalla casa del padrone. (Deledda 1899: 10)

Po dziwnej rozmowie biedaka z donem Antinem, *Pili Branda*⁵ (czyli Blond Czupryna), jak nazywano Jusepę, nie opuściła już domu swojego pana.

⁵ Określenie to również w tekście opowiadania wyróżnione jest jak określenia obcojęzyczne, a w nawiasie podane jest jego znaczenie w języku włoskim (które tutaj zostało przełożone na język polski). Pozwalałoby to przypuszczać, że zgodnie z intencją autorską zachowanie tego zwrotu w brzmieniu oryginalnym jest zabiegiem celowym, służącym zachowaniu sardyńskiego kolorytu lokalnego (przyp. tłum.). (Deledda 2022: 150)

[“Anche nell'originale l'espressione viene distinta come termini stranieri e, tra parentesi, è riportato il suo significato in italiano (che qui è stato tradotto in polacco). Questo ci fa pensare che l'autrice abbia voluto mantenere l'espressione nella sua forma originale per preservare il colore locale sardo. (N.d.t.)” (trad. JŁ)]

La strada è aperta sia a successive traduzioni polacche dell'opera deleddiana sia a ulteriori ricerche dedicate alle scelte dei traduttori e alla loro “presenza' poliedrica nel testo” (“wieloaspektowa 'obecność' w tekście”) (Kita-Huber & Makarska 2020: 9).

Testi analizzati:

- Deledda, G. (1894). *Di notte*. In G. Deledda, *Racconti sardi*. Sassari: Giuseppe Dessi.
https://it.wikisource.org/wiki/Racconti_sardi/Di_Notte
- Deledda, G. (1899). *Donna Jusepa*. In G. Deledda, *Tentazioni*. Milano: Tipografia Editrice L. F. Cogliati.
https://it.wikisource.org/wiki/Le_tentazioni/Donna_Jusepa
- Deledda, G. (1902). *Dopo il divorzio*. Torino-Roma: Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo. https://it.wikisource.org/wiki/Dopo_il_divorzio
- Deledda, G. (1904a). *Po rozwodzie*, trad. W. Zyndram-Kościałkowska, vol. 1. Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych n. 328, Drukarnia Aleksandra Tadeusza Jezierskiego.
- Deledda, G. (1904b). *Po rozwodzie*, trad. W. Zyndram-Kościałkowska, vol. 2. Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych n. 328, Drukarnia Aleksandra Tadeusza Jezierskiego.
- Deledda, G. (1920). *Naufraghi in porto*. Milano: Fratelli Treves.
- Deledda, G. (1921a). *Le tredici uova*. In G. Deledda, *Chiaroscuro. Novelle*. Milano: Fratelli Treves. https://it.wikisource.org/wiki/Chiaroscuro/Le_tredici_uova
- Deledda, G. (1921b). *Un grido nella notte*. In G. Deledda, *Chiaroscuro. Novelle*. Milano: Fratelli Treves.
https://it.wikisource.org/wiki/Chiaroscuro/Un_grido_nella_notte
- Deledda, G. (1929). *Rozbitkowie w przystani*, trad. J. Rostkowska. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”.
- Deledda, G. (1934). *Trzcina na wietrze*, trad. I. Ratinowowa. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Mewa”.
- Deledda, G. (1985a). *Nocny krzyk*. In J. Heistein [a cura di], G. Deledda, *Annalena Bilsini*, trad. L. Staff, *Trzynaście jaj, Nocny krzyk*, trad. J. Heistein. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 193-201.
- Deledda, G. (1985b). *Trzynaście jaj*. In J. Heistein [a cura di], G. Deledda, *Annalena Bilsini*, trad. L. Staff, *Trzynaście jaj, Nocny krzyk*, trad. J. Heistein. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 181-192.
- Deledda, G. (1987). *Canne al vento*. Introduzione di V. Spinazzola. Milano: Mondadori.
- Deledda, G. (1993). *Elias Portolu*. eBook tratto da: Deledda G., *I grandi romanzi*, a cura di M. Savini. Roma: Newton. www.liberliber.it
- Deledda, G. (2007). *Elias Portolu*, trad. J. Tyszowiecki. Warszawa: Jirafa Rossa.

Deledda, G. (2021). *W nocy*, trad. I. Przybysz, *Tekstualia: palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe*, n. 1, pp. 151–165.

Deledda, G. (2022). *Donna Jusepa*, trad. I. Przybysz, *Tekstualia: palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe*, n. 2, pp. 145–156.

Riferimenti bibliografici

Ala-Risku, R. (2012). Meccanismi di traduzione interna nella narrativa contemporanea plurilingue. In G. Marcato [a cura di], *Scrittura dialetto e oralità: atti del convegno, Sappada/ Plodn (Belluno), 25-29 giugno 2011*. Padova: CLEUP, pp. 115-125.

Berezowski, L. (1997). *Dialect in translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Brahmer, M. (1934). Literatura włoska. *Rocznik Literacki*, p. 9.

Dziennik Wileński 42, 22.02.1928.

Fuller, P. J. (2000) Regional identity in Sardinian writing of the twentieth century: The work of Grazia Deledda and Giuseppe Dessì. *The Italianist*, 20:1, pp. 58–97, DOI: 10.1179/ita.2000.20.1.58

Heyer-Caput, M. (2013). *Dopo il divorzio* (1902, 1905, 1920) di Grazia Deledda: “opus in fieri” sul riso del moderno, *altrelettere*, 17.9.2013, DOI: 10.5903/al_uzh-13

Ihnatowicz, E. (2000). *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864-1914)*. Warszawa: Trio.

Kita-Huber, J., Makarska, R. (2020). Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Wprowadzenie. In: J. Kita-Huber, R. Makarska [a cura di], *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*. Kraków: Universitas, pp. 5-19.

Kolbuszewska, J. (2015). Kobiety w nauce – akademicki awans polskich historyczek wczoraj i dziś. *Sensus Historiae* 2, vol. XIX, pp. 109-121.

Lavinio, C. (2014). Plurilinguismo nella narrativa in Sardegna. *InVerbis* 1, pp. 131-136. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7368/77965>

Lilliu, G. (1999). *La civiltà nuragica*. Sassari: Carlo Delfino editore.

Łukaszewicz, J. (2022a). L'image de la Sardaigne dans les premières traductions du roman *Canne al vento* di Grazia Deledda en français et en polonais. *Romanica Wratislaviensia*, pp. 139-150.

- Łukaszewicz, J. (2022b). Deledda tradotta in polacco da Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska (1904-1909). In D. Manca [a cura di], *“Sento tutta la modernità della vita”. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, vol. III. Nuoro-Cagliari: ISRE-Aipsa, pp. 563-581.
- Miszalska, J. (2019). Quando le donne traducono donne. In A. Tylusińska-Kowalska, D. Lipszyc, G. Cilloni-Gaździńska [a cura di], *Altre: il doppio e le alterità femminili nella cultura italiana e europea*. Warszawa: Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 9-24.
- Premio Nobel: <https://www.corriere.it/cultura/cards/nobel-la-letteratura-premiati-italiani/grazie-deledda.shtml>
- Przybysz, I. (2020). Muflon czeka na progu. *Cosima* Grazii Deleddy jako literacka interpretacja biografii. *Tekstualia* 2, pp. 97-112.
- Sulis, G. (2014). *Tradurre i testi plurilingui: sulle versioni francese e inglese di Sempre caro di Marcello Fois*. In *Verbis* 1, pp. 189-200.
<https://www.rivisteweb.it/doi/10.7368/77969>
- Ślarzyńska, M. (2015). Elementy dialektalne w przekładach *Padre padrone* Gavina Leddy, *Między oryginałem a przekładem* 4/30, pp. 25-39.
- Treccani_tanca: <https://www.treccani.it/vocabolario/tanca2/>
- Venga-Le Lannou, M. (1964). Grazia Deledda et la Sardaigne. *Revue de géographie de Lyon*, vol. 39, n° 2, 1964. p. 63.
- Wagner, B. (2010). La duplice enunciazione, o come “tradurre la Sardegna” per lettori non-sardi. In G. Pirodda [a cura di], *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*. Nuoro-Cagliari: ISRE Edizioni-AIPSA Edizioni, pp. 191-203.
- Włodarczyk, J. (2005). *Kościałkowska Wilhelmina Zyndram*. In E. Zarych [a cura di], *Encyklopedia literatury polskiej*. Kraków: Zielona Sowa, p. 318.

JUSTYNA ŁUKASZEWICZ è Professore in Scienze Umanistiche (Lettere). Lavora al Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Breslavia (Wrocław), dove dirige la Sezione di Italianistica e la rivista semestrale di italianistica *Italica Wratislaviensia*. Insegna Lingua, Letteratura e Traduzione italiana. Autrice di numerosi lavori di letteratura comparata e traduttologia, tra cui le monografie *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu* (La fortuna di Carlo Goldoni in Polonia all'epoca dell'Illuminismo, 1997), *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje* (I drammi di Franciszek Zabłocki quali traduzione e adattamento, 2006) e *Włosko-polskie pogranicze literackie za panowania Stanisława Augusta* (La frontiera letteraria italo-polacca sotto il regno di Stanislao Augusto,

2021), nonché articoli dedicati alle strategie messe in atto dai traduttori e ai paratesti delle traduzioni dal Settecento ai nostri tempi.

ORCID: 0000-0003-2140-3610, e-mail: justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl

L'analisi comparativa di traduzioni polacche, inglesi e francesi del plurilinguismo gaddiano di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*

Riassunto: Il capitolo contiene un'analisi comparativa tra tre traduzioni di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda: inglese, francese e polacca. Il mistilinguismo di Gadda, che consiste in alternare vari codici, registri e lingue, riflette la ricchezza linguistica d'Italia, un bene culturale unico su scala mondiale. L'analisi ha mostrato differenze nell'approccio dei traduttori di fronte ai dialetti che compaiono nel romanzo mentre la prassi riguardante altri elementi del mistilinguismo è relativamente simile.

Parole chiave: traduzione letteraria; mistilinguismo; Carlo Emilio Gadda; dialetti italiani; testi paralleli

Indice

1. Introduzione
2. Gli elementi e le funzioni del mistilinguismo in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*
3. *That Awful Mess on The Via Merulana* di William Weaver
4. *Niezły pasztet na via Merulana* di Anna Wasilewska
5. *L'affreuse embrouille de via Merulana* di Jean-Paul Manganaro
6. Conclusioni

1. Introduzione

La diversità linguistica d'Italia è un bene culturale unico su scala mondiale. Non vi è altro Paese in Europa che possa vantarsi di un paragonabile numero di dialetti, lingue e sottocodici attestati nelle opere letterarie. Questa ricchezza crea non poche difficoltà per chi cerca di tradurre la letteratura italiana a prescindere dalla lingua d'arrivo. È

possibile che nessuna lingua abbia equivalenti diretti corrispondenti al livello funzionale e strutturale ai dialetti e ai gerghi italiani, la cui presenza può svolgere diverse funzioni influenti sulla ricezione dell'opera. Il bene culturale interessato da questo capitolo è la molteplicità di varietà della lingua italiana e la possibilità di trasmissione di questo bene nella traduzione letteraria.

L'alternanza lingua-dialetto non è un fenomeno raro nei testi di cultura italiani. Si pensi, a titolo d'esempio, ai romanzi di Pier Paolo Pasolini e Andrea Camilleri, oppure al recente genere del giallo romanesco, che riguarda non solo la letteratura ma anche produzioni filmiche, per schermo sia grande che piccolo. Vi è, però, tra i grandi classici della letteratura italiana novecentesca, un romanzo che va oltre un semplice mimetismo e dove si incontra un maggior numero di codici linguistici riscontrabili sulla penisola appenninica: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, pubblicato in volume per la prima volta nel 1957 dall'editore Garzanti. È un giallo atipico per molti versi, non solo perché esige dal lettore tante conoscenze extratestuali per una polifonia narrativa e un mistilinguismo plurifunzionale, ma anche per il finale aperto che lascia spazio per una seconda parte, mai portata a termine. La poetica del romanzo si articola in una particolare convivenza di diversi dialetti, linguaggi settoriali, gerghi e forestierismi scatenando varie questioni che sono rilevanti nell'ambito traduttologico e che si avvicinano al controverso problema d'intraducibilità. L'alternarsi di così tanti codici e registri svolge numerose funzioni che senz'altro influiscono sulla ricezione del testo da parte del lettore nonché riflettono la ricchezza linguistica d'Italia. Quello di Gadda certamente non è un libro scorrevole, che si può leggere di getto in una o due sedute serali. Se questa narrazione richiede dal lettore tanta attenzione nonché una certa erudizione, quello del suo traduttore è un compito titanico.

Lo scopo di codesto scritto è mostrare i risultati di un'analisi comparativa di tre traduzioni del *Pasticciaccio*: in inglese, in francese e in polacco, con particolare riguardo alla problematica del mistilinguismo gaddiano e alla questione d'intraducibilità che ne risulta. Le lingue d'arrivo corrispondono a tre famiglie linguistiche diverse – romanza, germanica e slava – e la loro scelta è dovuta alle competenze dell'autore dell'analisi.

L'analisi concerne quattro testi: la versione originale italiana, qui nell'edizione Garzanti del 2002; la traduzione inglese di William Weaver, pubblicata per la prima volta nel 1965, qui nell'edizione del 2000; la nuova traduzione francese di Jean-Paul

Manganaro del 2016, che ha sostituito quella di Louis Bonalumi uscita nei primi anni Sessanta, e la prima traduzione completa in polacco a opera di Anna Wasilewska del 2018. Questa selezione permette non solo di paragonare strategie adottate dai traduttori di tre diverse aree linguistiche, ma anche di esaminarle dal punto di vista diacronico, tenendo conto dell'importanza che assunse *Quer pasticciaccio* nel corso degli anni, diventando uno dei classici della letteratura italiana.

La ricerca ha lo scopo di fornire risposte a tre domande:

1. Si può parlare di intraducibilità nel caso del romanzo di Gadda?
2. Con quali tecniche e strategie traduttive gli autori delle traduzioni affrontano le difficoltà dovute al mistilinguismo?
3. Quali caratteristiche del testo di partenza vengono soppresse nel processo di traduzione?

Per rispondere alle domande di ricerca si è ricorso al metodo dell'analisi comparativa di testi paralleli. La scelta è stata dettata dal fatto che in questo modo si può paragonare comodamente diverse versioni linguistiche dello stesso scritto, senza dover affrontare le ovvie differenze editoriali di formato e font. Questo metodo sembra scarsamente utilizzato nelle ricerche traduttologiche, anche se viene ampiamente adottato dai traduttori professionisti, soprattutto in ambito legale¹, medico e tecnico, dove si richiede una particolare coerenza terminologica. In questa applicazione i testi paralleli servono, oltre che a fornire esempi funzionali di termini specialistici equivalenti in due o più lingue, a creare memorie di traduzione, cioè database che contengono frasi, paragrafi o segmenti di testo tradotti in precedenza, in almeno due coppie di lingue.

Tuttavia, per poter condurre l'analisi bisogna prima creare un testo parallelo. Siccome solo due delle quattro versioni del romanzo, quella inglese e polacca, sono facilmente reperibili in formato numerico, il primo passo era di scansionare il testo originale italiano, nell'edizione Garzanti del 2002, e la traduzione inglese, qui nell'edizione del New York Review of Books del 2000. In seguito, i testi scansionati sono stati sottoposti al processo di OCR (*optical character recognition*) mediante il programma ABBYY Fine Reader 15. Ciò è stato necessario per convertire le immagini ottenute attraverso la scansione in file .pdf ricercabili che saranno la base del testo

¹ Si pensi, a titolo d'esempio, all'EURLex, il sito ufficiale dell'Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, che dà accesso alla legislazione comunitaria in tutte le lingue ufficiali e permette di comparare diverse versioni linguistiche in forma di testi paralleli.

parallelo. Il passo successivo è l'allineamento che consiste in due tappe: la divisione dei testi in segmenti e la loro disposizione parallela, in modo tale che ogni segmento del testo di partenza sia collocato accanto alle sue traduzioni, senza spostamenti dovuti a un diverso numero di caratteri nelle versioni analizzate nonché alle differenze legate all'approccio alle questioni relative all'interpunzione, come l'uso delle virgolette o lineette nei dialoghi.

Ci sono diverse soluzioni telematiche atte all'allineamento di testi paralleli, sia gratuite che a pagamento. Una delle più comuni fa parte di SDL Trados, una suite di assistenza alla traduzione, ma vi sono anche programmi specializzati come LF Aligner, Text Align e Hunalign. Il risultato dell'allineamento è il testo parallelo in forma di foglio di calcolo di formato .xlsx, dove le singole celle corrispondono ai segmenti delle quattro versioni linguistiche del romanzo. Un esempio di testo parallelo sottoposto all'analisi è fornito alla fine di codesto scritto (cfr. Tab. 4).

Dopo la predisposizione del testo allineato, si è proseguito con l'individuazione dei contenuti plurilinguistici nel testo di partenza e le loro traduzioni in polacco, francese e inglese.

2. Gli elementi e le funzioni del mistilinguismo in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*

Anche se il plurilinguismo nell'opera letteraria del Gadda è una caratteristica costante sin dai suoi primi scritti (Contini 1989: 88), nel *Pasticciaccio* esso assume dimensioni particolari. Sin dalle prime pagine del romanzo si nota un *pastiche* di dialettismi, arcaismi, latinismi, forestierismi, linguaggio tecnico scientifico e altre componenti che fanno della lettura del romanzo un'esperienza insolita nel genere letterario del giallo, dove non ci si aspetta un tale strato poetico. Il testo è pieno di alternazioni di diversi codici, dove i cambiamenti di linguaggio o registro avvengono anche più volte nella stessa frase.

La componente principale della particolare dinamica linguistica è nel caso del *Pasticciaccio*, oltre alla lingua italiana, il dialetto romano, ossia il romanesco. Molto si è detto e scritto a proposito di questo strato del linguaggio del romanzo (cfr. Gelli 1969, Gibellini 1975, Pinotti 2002), ma è solo il recente studio di Luigi Matt ad aver confutato la tesi che Gadda, non essendo lui romano, non mimetizzi il dialetto parlato per le vie romane nell'epoca fascista, ma che ricicli quello dei sonetti di Giuseppe Gioachino

Belli, il sommo poeta romanesco dell'Ottocento. Infatti, nel romanzo si riscontrano parecchie forme non attestate dal Belli, lemmi che compaiono per la prima volta nelle fonti novecentesche, tra l'altro nel *Vocabolario romanesco* di Filippo Chiappini del 1933 (Matt 2016: 7-9). Il fatto che si è arrivati a questa conclusione solo negli ultimi anni è sorprendente, soprattutto se si pensa alla collaborazione tra Gadda e Mario Dell'Arco, il più grande poeta romano del Novecento, negli anni precedenti alla pubblicazione del romanzo in volume (cfr. Andreini 1991). In questa sede vale la pena di menzionare che lo stesso Dell'Arco introdusse al romanesco anche Pier Paolo Pasolini, autore di altri due romanzi romaneschi importantissimi e della stessa epoca del *Pasticciaccio: Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*.

Il romanesco è utilizzato prevalentemente nel discorso diretto che occupa ampio spazio nel romanzo. Abbondano dialoghi condotti interamente nel dialetto che viene usato, tra l'altro, anche dai personaggi che non provengono da Roma ma da altre parti del Lazio, come Terracina e i Castelli Romani, nonché dal protagonista, Commissario Francesco Ingravallo, molisano. Il dialetto di Roma varca la soglia delle conversazioni dei personaggi e viene ampiamente utilizzato sia nel discorso indiretto libero, dove la narrazione coincide con le battute – verbali o meno – e con i pensieri dei protagonisti, sia nella narrazione, dove il dialetto non è attribuibile a nessun personaggio.

Una delle caratteristiche più importanti del dialetto romano è che non ve n'è uno solo, bensì un intero continuum diastratico e diafasico dove i parlanti oscillano tra le forme dell'italiano e tra vari gradi di quelle propriamente romanesche in funzione del livello di formazione di chi parla e del contesto situazionale (cfr. D'Achille 2012, Viviani 2016). Questa atipicità del romanesco viene usata anche da Gadda, laddove le caratteristiche della parlata locale romana interferiscono sulla lingua nazionale, dando vita a un italiano regionale.

Oltre a quello romano, nel romanzo compaiono altri dialetti italiani: il molisano parlato da Ingravallo, il napoletano del Commissario Fumi e il veneziano della Contessa Menegazzi. In tutti questi casi, si nota un procedimento simile a ciò che avviene con il romanesco: i dialetti superano il confine del discorso diretto, contaminando la lingua della narrazione.

Un caso a parte è costituito dai fiorentinismi che non svolgono funzione mimetica, giacché nel romanzo non compaiono personaggi toscani. Il lessico fiorentino emerge laddove l'autore opta per un tono comico. Questo procedimento è una

strategia costante della produzione letteraria di Gadda e consiste anche nell'uso delle varianti fiorentineggianti di parole comuni in lingua nazionale (Italia 1988: LXXII-LXXV).

Oltre ai dialettismi e regionalismi, nel *Pasticciaccio* si incontrano molte voci disusate, inclusi arcaismi rari, che attestano l'ampia cultura dell'autore; nonché termini appartenenti a vari linguaggi settoriali. Tra le discipline che corrispondono a campi lessicali ricorrenti nel testo del romanzo elenchiamo, tra l'altro, l'astronomia, il diritto, la fisica, la medicina e la tecnica. Il repertorio lessicale del plurilinguismo contiene anche numerose neoformazioni, voci latini e greci e, infine, forestierismi. Tra le lingue straniere che compaiono più frequentemente nel testo vi è al primo posto il francese, con l'inglese al secondo e lo spagnolo al terzo mentre il tedesco compare solo tre volte.

Quali sono le funzioni del mistilinguismo di Gadda? Se guardiamo questo miscuglio di codici e registri nella sua integrità, possiamo constatare che esso svolge soprattutto la funzione espressiva ed estetica che s'inscrive nel quadro generale dell'espressionismo linguistico. D'altronde, se isoliamo le componenti del plurilinguismo nel romanzo e poniamo la stessa domanda, il problema si rende molto più complesso. Non si può, infatti, prescindere dall'ovvio mimetismo dei dialetti, i quali sono alla base dell'intricato strato testuale del romanzo, e la loro funzione documentaria (Cavallini 1975: 517). Come si è già dimostrato, l'autore ha dovuto fare uno sforzo per far parlare i suoi personaggi utilizzando vernacoli coincidenti non solo con la loro provenienza ma anche con l'epoca dell'ambientazione. D'altra parte, Gadda stesso sottolineava la spontaneità del dialetto che riflette l'anima popolare, al contrario della lingua nazionale (Gadda, 1958: 161-174). Quest'affermazione, che è in perfetta sintonia con le teorie poetiche di Pier Paolo Pasolini contemporanee all'autore del *Pasticciaccio*, ci permette di individuare nell'uso delle parlate locali anche la funzione psicanalitica, innanzitutto se pensiamo al loro uso nel discorso indiretto libero, che ci comunica i pensieri e le emozioni dei personaggi nella loro forma più intima, non filtrata dalla lingua nazionale imposta dallo Stato.

In questa chiave va considerato anche l'atteggiamento ideologico dello scrittore, il quale a più occasioni non celava il proprio antifascismo, nello stesso tempo non nascondendo di essere stato seguace delle autorità mussoliniane prima della guerra in Etiopia (Dombroski 1999: 117-134). Il *Pasticciaccio* può certamente essere visto come una satira dell'epoca nella quale è ambientato, e non soltanto a causa della scelta del giallo come genere di narrativa che contrasta con l'immagine ufficiale dell'Italia fascista dove regnava l'ordine e i crimini comuni erano rari. Nel ventennio i

dialetti, le lingue minoritarie e i forestierismi furono visti come potenziali forze centrifughe, come ostacolo da sradicare (Raffaelli 2010). La sola lingua italiana era quella ufficiale, propagata dal sistema educativo e attraverso l'appena nata radiofonia per la quale si proponevano nuovi modelli linguistici da seguire.

Nel romanzo di Gadda è facile vedere un contrasto linguistico alla politica fascista, altrettanto manifesto come quello tematico. E in questa chiave si rende palese ciò che possiamo chiamare la funzione ideologica, la quale può essere attribuita alla totalità del plurilinguismo nell'opera.

La ricchezza e le particolarità del plurilinguismo di *Pasticciaccio*, visti sia separatamente che nella loro intricata integrità, sono anche portatori di significati metatestuali, i quali spesso richiedono dal lettore ampie conoscenze ermeneutiche. Se assumiamo che la traduzione di un testo letterario debba cercare di trasmettere al suo destinatario più informazioni presenti nel testo di partenza possibili, il compito del traduttore di Gadda si rivela titanico. I capitoli che seguono forniscono descrizioni delle tre traduzioni del romanzo prese in considerazione, in termini di strategie e tecniche assunte di fronte alle ovvie difficoltà relative al mistilinguismo.

3. *That Awful Mess on The Via Merulana* di William Weaver

Dati la grandezza della comunità anglofona e il fatto che si tratta dell'unica traduzione inglese del *Pasticciaccio*, pubblicata per la prima volta nel 1965 negli Stati Uniti da George Braziller, non sorprende che sia anche la più studiata (cfr. Briguglia 2011 e Petrocchi 2011). William Weaver è sicuramente uno dei traduttori più prolifici della letteratura italiana novecentesca avendo tradotto, tra l'altro, opere di Carlo Levi, Umberto Eco e Italo Calvino. Guardando la sua biografia, si nota che era ben preparato al compito, avendo trascorso gran parte della vita in Italia dove sbarcò durante la Seconda guerra mondiale. La particolarità di Weaver sta nel fatto che ebbe occasione di conoscere personalmente molti degli autori italiani da lui tradotti, incluso Carlo Emilio Gadda, che collaborò con il traduttore nel processo della stesura della versione inglese (Weaver 2000: XXI).

Sin dalle prime pagine, Weaver rende esplicito il suo atteggiamento verso il problema linguistico del romanzo, dichiarando la consapevolezza dell'immensa diversità del linguaggio del testo di partenza. Allo stesso tempo compara l'intricchezza

dell'opera all'*Ulysses* e *Alla ricerca del tempo perduto* ma sottolinea che il *Pasticciaccio* non ha equivalenti diretti in nessuna delle letterature mondiali.

Quanto alla sua strategia traduttiva, Weaver la descrive con queste parole:

To translate Gadda's Roman or Venetian into the language of Mississippi or the Aran Islands would be as absurd as translating the language of Faulkner's *Snoposes* into Sicilian or Welsh. So the English-speaking reader is therefore asked to imagine the speech of Gadda's characters, translated here into straight-forward spoken English, as taking place in dialect, or in a mixture of dialects. Other aspects of Gadda's language were easier to transpose, but in a few cases, where untranslatable puns underlie a passage, the translator has inserted an explanatory footnote. (Weaver 2000: XXI)

Si nota un giudizio negativo, se non un certo disprezzo, verso i tentativi della specifica equivalenza funzionale, vista come traduzione di un dialetto nel testo di partenza con un dialetto proprio alla cultura d'arrivo (House 1973: 167). Tali strategie sono comunque rare, se si pensa alla prassi editoriale dei Paesi anglofoni; tra gli esempi relativi alla letteratura italiana troviamo soprattutto le traduzioni dei sonetti di Giuseppe Gioachino Belli, tra cui la più nota è forse quella di Harold Norse, che utilizzò la parlata brooklynese per tradurre il dialetto romano.

Di fatto, analizzando la traduzione di Weaver, siamo di fronte a un'omogeneizzazione linguistica dei dialetti che costituiscono una parte importante del mistilinguismo gaddiano. Essi vengono tradotti con l'inglese parlato, nel quale i colloquialismi si limitano al livello lessicale e non si incontrano stilizzazioni fonetiche. Alcune voci dialettali, soprattutto se caratterizzate da un alto grado di specificità, vengono trasferite direttamente, senza adattamenti, come nel caso della parola *gliuommero* (Gadda 2000: 5) appartenente al dialetto napoletano, che vuol dire 'imbroglio'; oppure *barbisa* (Gadda 2000: 120), un vocabolo della parlata milanese che denota l'organo sessuale femminile. Il problema della colloquializzazione è che la lingua parlata è particolarmente sottoposta a cambiamenti diacronici. Per questo motivo il linguaggio utilizzato da Weaver non sempre ha resistito al passaggio del tempo. Ciò è confermato dall'uso di parole come *simpleton* (Gadda 2000: 72) per 'da tontarella', *genteel* (Gadda 2000: 165) per 'gentile', *dough* (Gadda 2000: 123) per 'soldi'; ora segnati come vocaboli antiquati dal vocabolario Cambridge. Un'altra caratteristica sorpassata nella traduzione inglese è l'uso dell'articolo determinativo *the* davanti ad alcuni nomi geografici, esemplificato già nel titolo *the Via Merulana*. Curiosamente, questo procedimento, oggi considerato erroneo (Biber et al. 2006: 246),

manca di coerenza: la stessa via Merulana a volte è introdotta dal determinativo, ma più frequentemente esso è assente. I seguenti esempi dimostrano la strategia riguardante i contenuti dialettali romaneschi, molisani e napoletani.

Italiano	Inglese
Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: « annava pe le case a giustà li fili quanno che so' lograti, o a fa l'impianti a una cammera , a un appartamento novò : magari de quarche vecchia bacucca ,» insinuò, e si stizzì. (Gadda 2002: 167)	Whereupon, afterwards, he worked here and there: on his own: " he went to people's houses to fix wires when they were worn out, or to wire a room , in a new apartment: or maybe some old bag's place ," she insinuated, and became annoyed. (Gadda 2000: 248)
Quanno me chiammeno!... Già. Si me chiammeno a me...può stà ssicure ch'è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà... (Gadda 2022: 5)	When they call me... Sure. If they call me, you can be sure that there's trouble: some mess, some gliuommero to untangle. (Gadda 2000: 5)
« E cchi è? Vuie 'o sapite , chi è? Dove sta? M' 'o sapisseve dicere? Dite, dite. Chest'americana , quest'inglese...» [...] « Pompè ,» fece il dottor Fumi volgendosi, « chesta notte me fate avé le schedine dell'alberghi.» (Gadda 2002: 159)	" And who is she? Do you know who she is? Where does she live? Can you tell us? Speak up. This American, this English woman..." [...] " Pompeo ", said Doctor Fumi, turning, " tonight I want to see the hotel lists." (Gadda 2000: 236)

Tab. 1. I dialetti nella traduzione inglese

Altri elementi del mistilinguismo, come forestierismi, latinismi e grecismi, vengono non solo preservati nel testo d'arrivo, ma a volte il loro repertorio viene ulteriormente ampliato per tradurre alcune espressioni figurate, come nel caso del latino *verba volant, scripta manent* (Gadda 2000: 265) con cui Weaver traduce il proverbio 'carta canta villan dorme' (Gadda 2002: 179).

Tra le tecniche esotizzanti vi compaiono anche numerosi prestiti dall'italiano. Questi consistono prima di tutto in titoli religiosi, professionali e di cortesia come *Monsignor* (Gadda 2000: 187), *Don* (Gadda 2000: 186), *Commendatore* (Gadda 2000: 45) oppure *Signora* (Gadda 2000: 281). Inoltre gli italianismi prevalgono pure nei nomi di istituzioni e forze d'ordine, ad esempio 'carabinieri'.

Per quanto riguarda la sintassi, il traduttore americano cerca di essere fedele all'andamento gaddiano, caratterizzato da un'abbondanza di frasi complesse, anche con cambiamenti di soggetto. Weaver non semplifica le costruzioni, preservando, dove ciò è possibile, l'ordine della frase.

Mentre è vero che la traduzione inglese non rende tutti gli elementi del mistilinguismo gaddiano a livello formale, e a prima vista può sembrare profondamente

neutralizzante del particolare linguaggio del romanzo, in realtà conserva una parte rilevante del repertorio linguistico del testo di partenza. L'unica, ma allo stesso tempo importante costituente del bene culturale considerato, che viene del tutto eliminata, sono i dialetti, mentre altri elementi della poetica gaddiana vengono efficacemente trasmessi al lettore anglofono.

4. *Niezły pasztet na via Merulana* di Anna Wasilewska

La prima traduzione polacca integrale del romanzo è anche la più recente tra quelle prese in considerazione. È stata pubblicata nel 2018 da Państwowy Instytut Wydawniczy, una casa editrice statale polacca, ed è stata curata da Anna Wasilewska, traduttrice di ampia esperienza, specializzata nella letteratura francese e italiana, con alle spalle numerose traduzioni di autori come Italo Calvino, Umberto Eco, Dario Fo e Alberto Moravia. La stessa autrice ha realizzato una traduzione parziale del *Pasticciaccio*, pubblicata nella rivista *Literatura na świecie* in un numero dedicato alla letteratura dialettale romanesca del 2013 con il titolo *To ohydne pasztecisko z via Merulana*. Il cambiamento nel titolo tra le due versioni testimonia l'evoluzione dell'approccio della traduttrice all'opera: *niezły pasztet* è 'un bel pasticcio', mentre *to ohydne pasztecisko* comporta un carico emotivo negativo 'questo orribile pasticciccio'.

Sin dalle prime pagine del *Pasztet* si notano notevoli differenze rispetto alla traduzione inglese. Ciò che attira subito l'attenzione del lettore è la strategia adottata dalla traduttrice di fronte al cumulo di dialetti nel testo di partenza. Wasilewska non opta per un'equivalenza formale, che, vista la situazione dialettale polacca, saprebbe di comico, né una neutralizzazione di vernacoli locali, ma sceglie la terza strada che consiste in un adattamento delle caratteristiche fonetiche di dialetti, anche in modo del tutto estraneo alla fonetica e alla fonologia polacche.

Il compito dell'analisi delle specifiche tecniche adottate allo scopo di tradurre contenuti dialettali è facilitato dalla traduttrice stessa, che spiega le sue decisioni in una postfazione al testo. Per il romanesco si è optato per la rotacizzazione, che è certamente una delle caratteristiche più distintive della parlata romana; nonché per un'assimilazione di nessi consonantici e per un troncamento dei verbi. Quest'ultimo, che nel dialetto della capitale italiana riguarda soprattutto le desinenze degli infiniti (di tipo *fà* invece di fare, *magnà* per mangiare), nella traduzione polacca passa ad alcune

forme personali, soprattutto alla prima persona plurale dell'indicativo: *zrobim*, *musim* invece di *zrobimy*, *musimy*. Questa scelta trae da alcuni linguaggi regionali della Polonia orientale. Il dialetto napoletano del dottor Fumi è tradotto attraverso una serie di distorsioni fonetiche come sigmatismo, meglio conosciuto come la s moscia, p.es. *moszecie* invece di *możecie*. Una tecnica simile è stata usata per il molisano, ma qui viene applicato un rafforzamento delle vocali nasali reso graficamente attraverso l'uso dei digrammi /on/ o /om/ e /en/ al posto di /a/ e /e/ che corrispondono ai suoni [ɔ̃] e [ɛ̃]: *wzywajom* invece di *wzywają*. Il veneziano della contessa Menegazzi viene reso con il passaggio di [r] all'approssimante labiovelare [w] (*tlagedia* per *tragedia*) e il cambiamento di [k] e [s] in [ks] (*ksartki* invece di *kartki*, *ksłużąca* invece di *służąca*). La parlata milanese è indicata tramite una denasalizzazione delle vocali nasali, la quale produce esiti come *reka* invece di *ręka* 'mano' (Wasilewska 2018: 382-384).

Italiano	Polacco
Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: « annava pe le case a giustà li fili quanno che so' lograti, o a fa l'impianti a una cammera , a un appartamento novo : magari de quarche vecchia bacucca ,» insinuò, e si stizzì. (Gadda 2002: 167)	Potem pracował tu i tam: na własny rachunek „ Chodził po domach naprawiać uszkodzone przewody albo zakładać instaracje w nowym mieszkaniu: u jakiejś starej tołpygi ”: tu wpadła w gniew. (Gadda 2000: 248)
Quanno me chiammo! ... Già. Si me chiammo a me...può stà ssicure ch'è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà... (Gadda 2002: 5)	„ Kiedy mnie już wzywajom! Mogę być pewny, że to niezły pasztet i że jakimś ważniakowi zmienknie rura. (Gadda 2000: 7)
« E cchi è? Vuie 'o sapite , chi è? Dove sta? M' 'o sapisseve dicere? Dite, dite. Chest'americana , quest'inglese...» [...] « Pompè ,» fece il dottor Fumi volgendosi, « chesta notte me fate avé le schedine dell'alberghi.» (Gadda 2002: 159)	„ Kim ona jest? Wiecie, kim jest? Gdzie mieszka? Moszecie powiedzieć? Mówcie, mówcie. Kim jest ta Amerykanka czy tesz Angielka? [...] - Pompè – dottor Fumi odwrócił się – jeszcze dziś w nocy chcę tu mieć listę gości hotelowych. (Gadda 2000: 221)

Tab. 2. I dialetti nella traduzione polacca

Wasilewska cerca di tradurre i neologismi rintracciando le loro connotazioni semantiche ove possibile. E siccome le neoformazioni gaddiane sono in gran parte parole macedonia (Wasilewska 2018: 384), cioè formate dalla fusione di due parole diverse, spesso aventi un fonema in comune, il processo non comporta notevoli difficoltà, se si rispettano le limitazioni della lingua polacca che, a titolo d'esempio, non permette una facile aggettivazione di alcuni nomi stranieri, come Ingravallo. D'altra parte, la traduttrice sottolinea la molteplicità di scelte possibili, visto la ricchezza di

significati nei neologismi di Gadda. Tra gli esempi elenchiamo il soprannome “Sgranfio” che diventa *Skaper* (Gadda 2018: 185) oppure “cannocchialante” tradotto come *lunetnik* (Gadda 2018: 124).

La versione polacca abbonda, in modo paragonabile al testo originale, di tutti gli elementi del plurilinguismo gaddiano, senza maggiori semplificazioni, ma con un alquanto frequente ricorso a note a piè di pagina che facilitano, e giustamente, la lettura, permettendo la comprensione del romanzo anche ai lettori senza istruzione filologica. Il repertorio degli italianismi è simile a quello della traduzione di Weaver, se non leggermente ampliato: tra i titoli professionali compaiono anche *dottor* e *maresciallo*. Viene preservato anche il romanesco *sor* e in contesti dialettali gli italianismi sono lasciati nella loro forma regionalizzata o dialettizzata, come *sor brigadiè* (Gadda 2018: 279).

La traduzione di Wasilewska certamente merita di essere chiamata completa. La traduttrice ha cercato di rendere nel testo d’arrivo una quantità maggiore di caratteristiche e funzioni della ricca testualità del romanzo. Sotto l’aspetto funzionale sarebbe difficile trovare soluzioni che trasmetterebbero l’erudizione gaddiana e la ricchezza linguistica d’Italia in modo più integrale senza compromettere ulteriormente la già fragile scorrevolezza, molto atipica in questo genere letterario. Il *Pasztet* non è un romanzo facile da leggere in poche ore, ma un testo filologico con una fitta rete di connotazioni trasmesse. Le scelte della traduttrice, da un lato, possono essere viste come ardite, se si prende in considerazione la nozione dell’invisibilità del traduttore, vigente ancora su molti mercati editoriali (Venuti 2004: 1-7); dall’altro, ulteriormente motivate dal fatto che il romanzo è stato pubblicato da un ente statale, per il quale il successo commerciale non costituisce un movente fondamentale. Considerata la complessa strategia di esotizzazione che concerne adattamenti fonologici del tutto estranei al polacco, sorprende la decisione di includere il commento della traduttrice, dove vengono chiarite le tecniche adoperate, solo alla fine del libro. La traduzione di Wasilewska, oltre a essere una alquanto completa trasmissione di un bene culturale linguistico italiano, dimostra la flessibilità della lingua polacca.

5. *L'affreuse embrouille de via Merulana* di Jean-Paul Manganaro

Il terzo testo preso in esame contrastivo è la traduzione francese effettuata da Jean-Paul Manganaro, pubblicata nel 2016. Ciò che la differisce dalle altre due è che si

tratta di una ritraduzione, ossia una nuova versione fatta da capo. Infatti, i lettori francofoni hanno avuto l'occasione di leggere il *Pasticciaccio* già nel 1963, a pochi anni dalla prima pubblicazione in volume in Italia, grazie alla traduzione di Louis Bonalumi, sotto il titolo *L'affreux pastis de la rue des Merles*.

Manganaro, professore emerito di letteratura italiana, bilingue in quanto nato in Francia da padre italiano e madre francese e cresciuto in Sicilia, è un traduttore di notevole esperienza, autore di più di 180 traduzioni dall'italiano, da Pirandello a Calvino (Catizone 2016). Curiosamente il *Pasticciaccio* non è l'unica ritraduzione della prosa dialettale italiana sul mercato editoriale francese negli ultimi anni: nello stesso 2016 ha visto la luce del giorno pure la ritraduzione dei *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini, anch'essa effettuata da Manganaro.

Difficilmente si potrebbe immaginare che tale compito potesse spettare a un altro traduttore, visto che aveva inaugurato la polemica intorno alla versione di Bonalumi nel lontano 1994 (cfr. Manganaro 1994). In effetti, nonostante che l'autore della prima traduzione francese collaborasse con Gadda durante il lungo processo della stesura e assumesse una coraggiosa strategia paragonabile a quella di Anna Wasilewska, il prodotto finale contiene dei cospicui errori dovuti a una comprensione incompleta del libro (Pinotti 2009: 116).

Per quanto riguarda le proposte di Manganaro, sin dalla lunga prefazione del traduttore risulta chiara la sua coscienza della specificità del testo di partenza e dei vincoli che ne risultano. Quest'introduzione all'opera si concentra sulle chiavi interpretative del romanzo, con ampio spazio dedicato al contesto storico, sociale e linguistico. Malgrado una palese difficoltà traduttiva del romanzo e il fatto che siamo di fronte a una ritraduzione, è insolito che il suo autore parli poco del lato pratico del compito né paragoni le sue scelte con quelle di predecessore. Infatti, il suo *modus operandi* viene esposto solo in una frase del *post scriptum*:

Il m'a semblé que je ne pouvais intervenir de la même manière en français, mais en élaborant une langue mouvante – entre élisions et agglutinations, entre métalangage et métalexique – qui aurait pu rendre un corps et mouvement saturés et efficaces à l'œuvre (Manganaro 2016 : 23).²

² Traduzione italiana dello scrivente: Mi è sembrato che io non potessi intervenire nello stesso modo in francese, ma elaborando una lingua mobile – tra elisioni e agglutinazioni, tra metalingua e metalessico – che avrebbe potuto dare all'opera un corpo e un movimento saturi e efficaci.

Le sue scelte sono meno audaci rispetto a quelle di Bonalumi. Ad esempio, non si incontra una stilizzazione ai difetti di pronuncia, ma un tipo di lingua mobile che oscilla tra diversi registri e codici linguistici propri del francese, dove il parlato trascurato e a volte argotizzante (che si avvicina al francese gergale) nei dialoghi si accosta a registri più alti della lingua di narrazione.

Italiano	Francese
Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: « annava pe le case a giustà li fili quando che so' lograti, o a fa l'impianti a una cammera , a un appartamento novò : magari de quarche vecchia bacucca ,» insinuò, e si stizzì. (Gadda 2002: 167)	Si bien qu'après, qu'il travaillait çà et là : à son compte : « l'allait d'maison en maison, 'ranger les fils qui s'sont usés, s'mettre l'installation en l'une pièce , l'un appartement neuf : souvent chez quèque vieille gâteuse », insinua-t-elle, et elle s'emporta. (Gadda 2016 : 244)
Quando me chiammo! ... Già. Si me chiammo a me...può stà ssicure ch'è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà... (Gadda 2002: 5)	« Quand qu'on m'appelle !... Oui. Si qu'on m'appelle moi... tu peux être sûr et certain que st'est l'un malheur : quelqu'embrouille... à débroussailler... » (Gadda 2016 : 29)
« E cchi è? Vuie 'o sapite , chi è? Dove sta? M' 'o sapisseve dicere? Dite, dite. Chest'americana , quest'inglese... [...] « Pompè ,» fece il dottor Fumi volgendosi, « chesta notte me fate avé le schedine dell'alberghi.» (Gadda 2002: 159)	« Et qui l'esse ? Vous l'savez, vous, qui l'esse ? Où qu'elle se loge ? Sauriez-vous m'l'dire ? Dites, dites. St'Americaine, st'Anglaise... » [...] « Pompé », fit le <i>dottor</i> Fumi en se retournant, « ste nuit vous m'procurez les fiches des l'hôtels. » (Gadda 2016 : 233-34)

Tab. 3 I dialetti nella traduzione francese

Come attestato dagli esempi in tabella, non sono state adottate tecniche specifiche per ognuno dei vernacoli locali presenti nel testo di partenza, bensì un'efficace colloquializzazione, al limite dell'argotizzazione, che riguarda più o meno tutte le strutture della lingua, dal lessico alla sintassi, alla resa delle caratteristiche fonetiche del parlato trascurato come elisioni (cadute dalla vocale finale di una parola, *vous m'procurez* per *vous me procurez*), assimilazioni (*qui l'esse* per *qui est-ce*) o deformazioni (*st'est* per *c'est*, *ste* per *cette*). Altre tecniche di stilizzazione colloquiale includono la sonorizzazione delle fricative, *ils penzent* invece di *ils pensent* (Gadda 2018: 236) e, a livello sintattico, la plurifunzionalità della congiunzione *que*: *où qu'elle est la maison?* (Gadda 2018: 245) invece di *où est la maison d'elle?* che traduce una battuta dialettale 'addó sta e' casa?'.
Tuttavia, Manganaro prende in prestito alcuni dialettalismi che entrano a far parte del repertorio degli italianismi nel romanzo: si tratta, prima di tutto, di vocativi

troncati, di tipo *Pompé* per Pompeo, tipici sia del romanesco che dell'italiano regionale romano. Per quanto riguarda altri prestiti dall'italiano, il loro repertorio è paragonabile a quello della traduzione polacca, con la differenza che i titoli personali che non funzionano nella stessa forma nella cultura d'arrivo, ad esempio "dottor", vengono individuati in corsivo.

Altri componenti del plurilinguismo, come i forestierismi, i latinismi, i grecismi e le voci disusate, vengono resi senza notevoli cambiamenti, con l'ovvio ampliamento dei primi con gli italianismi e i dialettalismi italiani. Il traduttore preserva la variazione dei registri nel romanzo ma con alcune rare semplificazioni difficilmente spiegabili: in questo modo, 'olografo' diventa un generico *ce texte* (Gadda 2018: 145) nonostante che in francese esista la nozione di *testament olographe*, e visto il contesto, non si tratta di una scelta stilistica, dovuta a una volontà di eliminare una ripetizione. I neologismi vengono trattati con un approccio simile alla traduzione inglese e polacca: laddove si possa rintracciare il loro contenuto semantico, il traduttore crea un equivalente che trasmette lo stesso significato. E così, il già citato Sgranfio diventa *le Chippeur* (Gadda 2016: 199). Questa parola del registro familiare significa 'scippatore', il che può risultare in contrapposizione alla carica del personaggio che è uno di agenti di polizia.

La traduzione di Jean Paul Manganaro è libera dalle carenze di *L'affreux pastis de la rue des Merles* e anche più coesa per quel che concerne le strategie e le tecniche adottate. La lingua scelta dal professor emerito è comprensibile al lettore odierno e le battute colloquiali si caratterizzano per una naturalità in un contesto di parlanti semicolti urbani, anche se si perde il colorito che serve a distinguere la provenienza dei singoli personaggi, ossia i diversi dialetti italiani, la diversità dei quali è un bene culturale indiscutibile.

6. Conclusioni

Analizzate le tre diverse traduzioni del romanzo, con le loro particolarità che riguardano in primo luogo l'atteggiamento dei traduttori verso il problema del mistilinguismo del testo di partenza, sarebbe giusto porre la domanda se si può realmente parlare di intraducibilità. Questo non significa, però, che le questioni di ricerca sollevate nell'introduzione siano infondate o erranee. L'intraducibilità è una delle materie particolarmente controverse nella traduttologia moderna: i dibattiti non si limitano a

delineare l'intraducibile dal traducibile, ma si confutano l'esistenza e la fondatezza della nozione stessa, visto che ogni lingua deriva da universalità profondamente radicate (Steiner 1998: 77).

Ma se assumiamo la validità della questione d'intraducibilità, i romanzi di Gadda, e in particolare il *Pasticciaccio*, ne sarebbero un esempio singolare per l'intricchezza del linguaggio e per la molteplicità dei significati trasmessi da tale diversità. Quelli dell'autore milanese sono testi richiedenti dal lettore un approccio filologico per poter comprenderli e apprezzarne la maestria poetica. E, appunto, la possibilità di rintracciare i significati dei singoli elementi del linguaggio di Gadda ci permette di constatare (dopo Petrocchi 2011: 64) che, se parliamo di intraducibilità nel caso dei suoi romanzi, essa concerne per lo più il livello formale e non semantico.

In seguito, una volta decostruito questo particolare plurilinguismo – che caratterizza il romanzo e assume carattere plurifunzionale – per analizzare le strategie e le tecniche adottate dai traduttori nel confronto con le singole parti costituenti della poetica gaddiana, vediamo che l'unico elemento a creare una sfida traduttiva e a richiedere semplificazioni o adattamenti stilistici forzati sono i dialetti. Ciò è reso palese dal paragone tra tre versioni del romanzo che corrispondono a tre diverse famiglie linguistiche, condizionate da culture d'arrivo differenti. Mentre nei mezzi linguistici attraverso i quali Weaver, Wasilewska e Manganaro traducono neologismi, voci disusate, forestierismi e linguaggi settoriali si possono rintracciare delle similitudini, ad esempio il trasferimento dei forestierismi senza alternazioni formali o la ricreazione dei neologismi tramite una decostruzione semantica, l'atteggiamento verso i contenuti dialettali presenta delle notevoli differenze.

Tale conclusione non fa specie data l'eccezionalità della situazione linguistica italiana, che sicuramente merita di essere riconosciuta come un bene culturale unico su scala mondiale. Se il polacco, l'inglese e il francese dispongono di strutture equivalenti agli altri elementi del mistilinguismo, ad esempio ognuna di queste lingue ha un suo repertorio di linguaggi settoriali o voci disusate, i loro dialetti non sono atti a tradurre vernacoli italiani poiché si riferiscono a realtà geografiche e sociali sostanzialmente differenti. Nonostante che nel caso francese e inglese esistano parlate urbane atte a rimandare a realtà di grandi città, per esempio *parigot* di Parigi o *cockney* di Londra (cfr. Lodge 1994), esse sono difficilmente comprensibili alla maggioranza delle comunità anglofone e francofone, a differenza del dialetto romano di fronte a chi parla italiano. In effetti, il romanesco si caratterizza per una maggiore

comprensibilità dai parlanti nativi italiani a causa del reciproco influsso tra esso e il fiorentino, che è alla base dell'italiano standard odierno. Nel caso polacco tali vernacoli praticamente non esistono: si può parlare di varietà regionali o gerghi rustici, ma questi sono tradizionalmente legati alla campagna.

Di conseguenza, le funzioni destinate a una soppressione almeno parziale sono quelle svolte in primo luogo dai dialetti, come la funzione ideologica e la funzione documentaria o mimetica. Queste funzioni vengono parzialmente perse senza un riferimento costante al contesto linguistico italiano. Inoltre, richiedono conoscenze extratestuali del lettore perché egli vi possa leggere un'opposizione al fascismo o identificare la provenienza geografica dei singoli personaggi dal linguaggio da loro parlato. Tuttavia, in tutte e tre le traduzioni viene trasmessa la caratteristica diastratica dei parlanti semicolti.

La molteplicità di dialetti, che è solo uno di tanti argomenti dimostranti la validità del concetto della lingua vista come un bene culturale, crea una sfida traduttiva. Questo problema è relativo all'intraducibilità al livello connotativo più che a quello formale. Se almeno alcune caratteristiche strutturali dei dialetti possono essere trasmesse alla lingua d'arrivo, come nel caso della versione polacca del *Pasticciaccio*, la loro identificazione geografica rimane persa.

La ricerca apre la strada verso ulteriori domande in chiave traduttologica relative al *Pasticciaccio*, ad esempio fino a che punto le scelte traduttive di fronte al mistilinguismo sono condizionate dalla cultura d'arrivo, con particolare riguardo alla prassi editoriale e ai moventi (ad esempio filologico, commerciale, prestigioso) che la vincolano. Inoltre, varrebbe la pena di effettuare un'analisi comparativa tra le due versioni francesi con lo scopo di rendere evidenti le differenze e cercarne le ragioni. Infine, sarebbe giusto domandarsi se i lettori anglofoni non meritino una nuova traduzione in inglese, e se sì, in che modo essa dovrebbe differire dalla versione di Weaver.

Gadda 2002: 167	Gadda 2000: 248	Gadda 2018: 232	Gadda 2016: 244
<p>Là pe llà gli era parso però non troppo perzuaso per quanto creatura d'eccezione, d'aritrovasse de petto un brigadiere delli carabinieri: un palo che poco je squadrava, così ross'e nero: e che ce squadra poco un po' a tutti, in certe circostanze.</p>	<p>Then and there, however, he hadn't seemed too convinced, exceptional creature though he was, finding himself face to face with a carabinieri corporal: a figure that didn't suit his taste: so red and black: and which upsets everybody a little, under certain circumstances.</p>	<p>Tymczasem nie wydawał się zbyt pewny siebie, jak na istotę wyjątkową, stanąwszy oko w oko z brigadiere karabinierów: z tym słupem w czerni i czerwieni, który mu się przyglądał, i który w stosownych okolicznościach przyglądał się wszystkim.</p>	<p>Sur le moment, lui, l'avait pas paru trop convaincu, bien que créature d'exception, d's'retrouver bec à bec 'vec d'un brigadier des carabinieri : un quidam qui lui r'venait pas trop, comme ça, rouge et noir : et qui 'n'nous r'vient pas trop tout l'un chacun, en certaines circonstances.</p>
<p>Venuto a Roma a lavorà d'elettricista, la Ines riferì, aveva trovato lavoro a bottega a sessanta lire la settimana: «ma l'aveveno licenziato».</p>	<p>Having come to Rome to work as an electrician, Ines reported, he had found work in a shop at sixty lire per week: "but then they -fired him."</p>	<p>Po przyjeździe do Rzymu zatrudnił się jako elektryk, mówiła Ines, znalazł pracę w warsztacie za sześćdziesiąt lirów tygodniowo: „ale go zwornili”.</p>	<p>Venu à Rome pour travailler en électricien, rapporta Ines, il avait trouvé un atelier où s'faire embaucher à soixante lires par semaine : « mais qu'on l'avait limogé ».</p>
<p>Talché, poi, lavorava qua e là: per suo conto: «annava pe le case a giusta li fili quando che so' lograti, o a fa l'impianti a una cammera, a un appartamento novo: magari de quarche vecchia bacucca,» insinuò, e si stizzì.</p>	<p>Whereupon, afterwards, he worked here and there: on his own: "he went to people's houses to fix wires when they were worn out, or to wire a room, in a new apartment: or maybe some old bag's place," she insinuated, and became annoyed.</p>	<p>Potem pracował tu i tam: na własny rachunek „Chodził po domach naprawiać uszkodzone przewody albo zakładać instaracje w nowym mieszkaniu: u jakiejś starej tołpygi": tu wpadła w gniew.</p>	<p>Si bien qu'après, qu'il travaillait ça et là : à son compte : « l'allait d'maison en maison, 'rranger les fils qui s'sont usés, s'mettre l'installation en l'une pièce, l'un appartement neuf : souvent chez quèque vieille gâteuse », insinua-t-elle, et elle s'emporta.</p>
<p>«Puro a cambià le varvole e a fa sonà li campanelli, quando je viè no sturbo, che nun vonno più sonà; perché ce stanno certi signori, e specie le moje, che cianno paura solo a l'idea de taccalle, 'e varvole de la lettricità. Mamma mia! A costo de pijasse magari na scossa.</p>	<p>"Or to change the fuses or make the bells work, when they broke down and wouldn't ring anymore, because some ladies, and their husbands, too, are afraid to touch electric fuses. Mamma mia! Afraid of getting a shock!"</p>	<p>„I jeszcze wymieniać bezpieczniki i uruchamiać dzwonki, jak nie działają, nie chcą już dzwonić: bo są tacy, a zwłaszcza, takie, co to mają stracha na samą myśl, żeby dutknąć bezpieczniki. Matkoż Boskaż! Żeby ich prund nie kopl!"</p>	<p>« Même pour changer les plombs ou faire retentir les sonnettes, quand q'y vient 'n'dérangement, qu'en veulent pluss sonner ; pacequ'y a des messieurs, mais surtout leurs femmes, qui z'ont peur rien qu'à l'idée d's' les toucher, les plombs d'la lectricité. Bon sang! Au risque d's'prendre 'n'coup sec d'jus.</p>

Tab. 4. Esempio di testo parallelo

Testi analizzati

- Gadda, C.E. (2002). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti.
- Gadda, C.E., trad. Wasilewska, A. (2018). *Niezły pasztet na via Merulana*. Varsavia: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gadda, C.E., trad. Weaver, W. (2000). *That Awful Mess on The Via Merulana*. New York: New York Review of Books.
- Gadda, C.E., trad. Manganaro, J-P. (2016). *L'Affreuse embrouille de via Merulana*. Parigi: Points.

Riferimenti bibliografici

- Andreini, A. (1991). *Carlo Emilio Gadda: storia interna del "Pasticciaccio"*. Modena: Mucchi.
- Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S. Finegan, E. (2006). *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Briguglia, C. (2011). El reto del dialecto: "Il Pasticciaccio" de Gadda al español, al inglés y al catalán. *Sendebarr*, 22, pp. 137-158.
- Catizone, E. (2016). Jean-Paul Manganaro, sette domande al Traduttore (per eccellenza). *Il fatto quotidiano*, 6 febbraio 2016, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/02/06/jean-paul-manganaro-sette-domande-al-traduttore-per-eccellenza/2438323/>.
- Cavallini, G. (1975). La funzione del dialetto nell'espressionismo linguistico di C. E. Gadda. *Giornale storico della letteratura italiana*, 152, n. 480 (1975), pp. 517-550.
- Contini, G. (1989). *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*. Torino: Einaudi.
- D'Achille, P. (2012). L'italiano de Roma. In *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*, a cura di D'Achille, P, Stefinlongo, A., Boccafurni, A. M. Roma: Carocci, pp. 49-58.
- Dombroski, R.S. (1999). *Creative Entanglements: Gadda and the Baroque*. Toronto: University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442673588>.
- Gadda, C.E. (1958). Come lavoro. In *I viaggi la morte*. Milano: Garzanti, pp. 9-26.
- Gelli, P. (aprile 1969). Sul lessico di Gadda. *Paragone*, 230, pp. 52-77.
- Gibellini, P. (ottobre 1975). Romanesco e ottica narrativa nel "Pasticciaccio" di C.E. Gadda. *Paragone*, 308, pp. 75-92.

- House, J. (1973). Of the Limits of Translatability. *Babel*, 19, 4, pp. 166-167.
- Italia, P. (1988). *Glossario di Carlo Emilio Gadda 'milanese'. Da "La meccanica" a "L'Adalgisa"*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Lodge R.A. (1994). Parlers populaires et normalisation politique et sociale: poissard, parigot, cockney, *Romantisme*, 86, pp. 25-32
<https://doi.org/10.3406/roman.1994.5983>.
- Manganaro, J.-P. (1994). La fortuna europea di Gadda e il caso francese. In *Per Gadda il Politecnico di Milano. Atti del Convegno e Catalogo della mostra. Milano 12 novembre 1993*, a cura di Silvestri, A. Milano: All'insegna del pesce d'oro, pp. 29-40.
- Manganaro, J.-P. (2016). Présentation. In *L'affreuse embrouille de via Merulana*, Carlo Emilio Gadda. Parigi: Points, 7-23.
- Matt, L. (2012). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Glossario romanesco*. Roma: Aracne.
- Petrocchi, V. (2011). Dialect Identities in Gadda's Translation: The Case of *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. *Translation Studies Journal*, 3, 1, pp. 64-72.
- Pinotti, G. (2002). Nota, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Carlo E. Gadda. Milano: Garzanti, pp. 165-175.
- Pinotti, G. (2009). Y s'sont canardés rue Merulana, au 219, ovvero le emigrazioni di don Ciccio Ingravallo. In *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo 1945-2009*, a cura di Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Pavia: Effigie, 113-119.
- Raffaelli, A. (2010). Lingua del fascismo, In *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di Raffaele Simone. Roma: Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-fascismo_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/.
- Steiner, G. (1998). *After Babel. 3rd ed.* New York: Oxford University Press.
- Venuti, L. (2004). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londra, New York: Routledge.
- Viviani, A. (2016). *Altri romaneschi. Percorsi in diamesia e diafasia*. Roma: Stiledia.
- Wasilewska, A. (2018). C.E.G.: nowator mimo woli. In *Niezły pasztet na via Merulana*. Carlo Emilio Gadda. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, pp. 365-386.
- Weaver, W. (2000). Translator's foreword. In *That Awful Mess on the Via Merulana* by Carlo Emilio Gadda. New York: New York Review of Books, XV-XXI.

PIOTR KOWALSKI (Università di Łódź) è dottorando in linguistica. Nei suoi studi si concentra sulle analisi delle traduzioni di testi di cultura italiani. Prepara il dottorato di ricerca intitolato *Modello delle traduzioni letterarie e audiovisive dal dialetto romano basato su corpus in polacco, inglese e francese*. La sua ultima pubblicazione è l'articolo *“Ragazzi di vita” di Pier Paolo Pasolini nelle traduzioni inglesi e francesi – rivisitazioni moderne* nella rivista *Translatorica & Translata*.