

*An analysis of the gradual reduction of the distance between the narrator and his former self in the novel-writing of Dickens, Sainte-Beuve, Proust, Italo Svevo, Camus, Cesare Pavese, Rilke and Butor:*

ULLA MUSARRA-SCHRØDER  
LE ROMAN-MÉMOIRES  
MODERNE

POUR UNE TYPOLOGIE DU RÉCIT  
À LA PREMIÈRE PERSONNE

PRÉCÉDÉ D'UN MODÈLE NARRATOLOGIQUE ET D'UNE ÉTUDE  
DU ROMAN-MÉMOIRES  
TRADITIONNEL DE DANIEL DEFOE À GOTTFRIED KELLER

*WITH SUMMARY IN ENGLISH*

Rédigé dans l'intention de fournir un cadre narratologique à la description de l'évolution du roman-mémoires moderne, 1910-1960 – de Proust à Butor – ce livre se définit comme une étude narratologique d'une part et comme une recherche comparatiste d'autre part. Il constitue en outre une contribution importante à une nouvelle typologie du récit à la première personne.

À partir des théories de Gérard Genette et de Mikhail Bakhtine, l'auteur offre un modèle narratologique qui servira à l'analyse d'un choix de roman-mémoires traditionnels empruntés à la littérature du XVIIIe et du XIXe siècles, du roman-mémoires du modernisme – Proust, Italo Svevo, Rilke – et du roman-mémoires des existentialistes – Camus, Cesare Pavese – et des Nouveaux Romanciers – Butor.

L'auteur montre que l'évolution du roman-mémoires depuis le modernisme se caractérise comme le prolongement et, par l'exploitation excessive des certains procédés narratifs, comme le renouvellement de la tradition moderniste.

Dans le cinquième partie, les roman-mémoires analysés sont regroupés selon leurs caractéristiques typologiques principales. Il en résulte deux types qui s'insèrent entre le roman-mémoires traditionnel et le roman 'à monologue intérieur', variante 'post-moderniste' du récit à la première personne. Le livre inclut une bibliographie détaillée et un index.

\* \* \*

XVI, 393 pages, figs.

Broché / Softbound, 23x15. (ISBN 90 302 1236 5 / EAN 978 90 302 1236 2)

\*

*Adresse de commande / Indirizzo per ordinare / Ordering address:*

APA | POSTBUS806 | NL-1000 AV AMSTERDAM | HOLLAND  
E: orders@apa-publishers.com / T: +31.[0]20 626 5544 / W: apa-publishers.com



# INCONTRI

Rivista europea di studi italiani

2008 / 1



APA-Holland University Press  
Amsterdam & Utrecht



## Incontri

Rivista europea di studi italiani

Caporedattore: Monica Jansen

Redattore finale: Laura Rietveld

Redazione: Philiep Bossier, Asker Pelgrom, Linda Pennings,

Kees van der Ploeg, Catrien Santing, Rolien Scheffer,

Maria Bonaria Urban, Inge Werner

Segretario di redazione: Jetze Touber

Redazione: Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

I membri del *Werkgroep Italië-Studies* sono pregati di mandare cambiamenti d'indirizzo e altra corrispondenza riguardante il *Werkgroep* al seguente indirizzo:

Werkgroep Italië-Studies, Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

Incontri esce due volte l'anno in fascicoli di circa 100 pagine

Prezzi

€ 22 abbonati privati (abbonamento annuo)

€ 30 biblioteche, istituti (abbonamento annuo)

€ 10 un fascicolo singolo (fino all'anno 2001)

€ 18 un fascicolo singolo dal 2002 in poi

€ 30 un fascicolo doppio

Nel caso di pagamento dall'estero non tramite IBAN/BIC la somma viene aumentata con € 7 per spese bancarie

ISSN 0169-3379

Indirizzo della casa editrice

Holland University Press

Postbus 806, NL-1000 AV Amsterdam, Olanda

Tel. +31.[0]20 626 55 44

Fax +31.[0]20 528 52 98

www.apa-publishers.com

e-mail: info@apa-publishers.com

CCP Olanda 101 350

IBAN: NL83 PSTB 0000 1013 50 / BIC: PSTBNL21

*In copertina:* Giacomo Balla, Velo di vedova + paesaggio (Corazzata + vedova + vento), 1916, olio su tela, 105 x 110 cm, Mart, VAF - Stiftung, Rovereto

# INCONTRI

Rivista europea di studi italiani

2008



APA-Holland University Press  
Amsterdam & Utrecht

# INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 23 · 2008 · fascicolo 1

## ARTICOLI

- Francesco Gabriele Polizzi, *Arti applicate siciliane nelle collezioni dei principi di Ligne: le ragioni storico-culturali di una raccolta* 3  
Bart Van Den Bossche, *Over humoristische helden en onzichtbare ridders. Afrekenen met Don Quichot in het Italiaanse Novecento* 13  
Ulla Musarra-Schröder, *Camilleri en Pirandello. Biografie van een verwisselde zoon* 29  
Eleonora Conti, *Il racconto fantastico e le cicatrici della storia. Memoria e menzogna in Tabucchi e Cortázar* 35

## TRADUZIONI

- Fedde van Ingen, *Il nostro capo Roma. Een inleiding op Petrarca's Spirito Gentil* 51  
Peter Verstegen: *Francesco Petrarca, Rerum Vulgarium Fragmenta, 53* 56

## RECENSIONI

- Jaap van Osta, *Mussolini privé* 62  
Stefania Ricciardi, *Quando il mito irrompe nella realtà attuale* 64  
Ulla Musarra-Schröder, *Non fidatevi dei 'morceaux choisis': testi paralleli nell'universo narrativo di Tabucchi* 67  
Ulla Musarra-Schröder, *Antonio Tabucchi: tra assenza, rimorso e impegno* 72  
Gandolfo Cascio, *Dalla prosa alla poesia. Esempi di letteratura mariana in Erri de Luca e Aldo Nove* 77  
Bram Kempers, *De Sint Pieter als bibliografisch labyrint* 81

## SEGNALAZIONI

- Lezers van Petrarca* 86  
*Giornata di studi internazionale: 'Funzioni di soglie testuali nel Cinquecento e oltre - una serie di nuovi contributi'* 87  
*Venetiaanse scheepsbouw op drift* 88  
*Garibaldi tussen mens, man en mythe* 86  
*Giuseppe Ungaretti traduttore* 91

## GLI AUTORI 12

FRANCESCO GABRIELE POLIZZI

## ARTI APPLICATE SICILIANE NELLE COLLEZIONI

### DEI PRINCIPI DI LIGNE

### LE RAGIONI STORICO-CULTURALI DI UNA RACCOLTA

Nel XVII secolo i Paesi Bassi cattolici e la più grande isola del Mediterraneo costituiscono entrambi parte dei territori dell'impero degli *Austrias*. Attraverso tali regioni europee all'ombra della corona degli Asburgo di Madrid, un aristocratico vallone d'antico lignaggio percorre il proprio luminoso *cursus honorum*: si tratta di Claude-Lamoral I (1610-1679), terzo principe di Ligne, generale della cavalleria dei Paesi Bassi spagnoli, cavaliere dell'Ordine del Toson d'Oro, maresciallo dell'Hainaut, viceré di Sicilia, governatore dello Stato di Milano e membro del Consiglio di Stato a Madrid.<sup>1</sup> Un protagonista militare e politico di primo piano, dunque, in un'Europa definibile 'multipolare' e 'interdipendente':<sup>2</sup> tramontati ormai il *siglo de oro* ed ogni speranza di incontrastata egemonia spagnola sul vecchio continente, ogni stato europeo è in corsa per affermare i propri interessi a discapito degli avversari, dando talvolta luogo ad eventuali alleanze temporanee.

Questo eminente personaggio storico ha attirato la mia attenzione qualche anno fa per la sua qualità di appassionato collezionista di opere siciliane d'arte decorativa, aspetto della sua personalità chiaramente connesso alla particolare congiuntura storica che ne ha determinato il soggiorno nell'isola. Nominato viceré di Sicilia nel 1669 dalla regina Marianna d'Austria<sup>3</sup>, il successore del Duca di Albuquerque è un principe belga dimostratosi fedelissimo alla causa spagnola nel corso di numerosi anni di servizio, specialmente in occasione della drammatica guerra di devoluzione (1667-1668), nel corso della quale la stessa famiglia Ligne aveva subito gravi perdite territoriali a vantaggio della Francia di Luigi XIV, il quale rivendicava il possesso dei Paesi Bassi spagnoli come indennizzo per la dote mai percepita in seguito al suo matrimonio con Maria Teresa d'Austria, figlia di primo letto di Filippo IV di Spagna.

La nomina a tale oneroso incarico da parte di Marianna d'Austria, reggente per conto del giovane re Carlo II, andrebbe letta dunque come atto di riconoscenza nei confronti del 'tan bizarro - ossia valoroso - señor el Principe de Ligne'<sup>4</sup>, fedele e strenuo capitano della fanteria vallona, promosso a viceré in anni in cui il governo della Sicilia era reso oneroso dalla penuria granaria, dall'irrequietezza di alcune Università nei confronti della corona spagnola e dalla presenza per tutto il Mediterraneo di navigli di stati avversari, talmente oneroso da richiedere al timone della provincia una personalità di polso e dalla provata esperienza militare. Non va esclusa la possibilità che l'elezione potesse rappresentare una sorta di indennizzo, a seguito delle perdite del

castello di Antoing e dei domini nei pressi di Lille nel corso della guerra di devoluzione, nonché a ragione del riscatto che il principe dovette pagare una volta caduto prigioniero del principe di Condé, al termine della rovinosa battaglia di Lens del 20 agosto 1648. La sua cattività durò due anni e per molto tempo egli stesso continuò a richiedere alla corona spagnola un risarcimento adeguato all'oneroso riscatto che la famiglia Ligne aveva dovuto affrontare, ottenendo solo otto anni dopo una pensione di 3000 ducati.<sup>5</sup>

Tra emergenze militari e rivolte cittadine, carestie e contrasti con la nobiltà siciliana che negli anni del vicereame Ligne tormentarono l'isola, il principe e la sua consorte, Claire-Marie de Nassau-Siegen (1620-1695) mostrarono tuttavia un vivo interesse per la vita culturale, religiosa e artistica dell'isola, visitando i più significativi monumenti delle principali Università, abbracciando la devozione per i patroni locali e soprattutto divenendo appassionati collezionisti dei più caratteristici prodotti artistici siciliani. Ai due coniugi e alla loro vivacità intellettuale si deve infatti la corposa raccolta di opere in corallo, rame dorato, pietre dure e smalti policromi, realizzate da maestranze trapanesi e palermitane, presenti tutt'oggi nelle collezioni del castello di Belœil in Hainaut, una delle più importanti collezioni europee che documentano la storia delle arti decorative e dell'oreficeria in Sicilia tra il XVI e il XVII secolo.

Maestri artigiani del corallo (corallari), orafi, argentieri, marmorai e pietristi, artisti e artigiani palermitani, trapanesi e messinesi, avevano già da tempo offerto i propri servizi a una committenza aulica ed esigente, che poteva vantare nel suo novero sovrani e papi, come anche esponenti della più illustre nobiltà europea. Basterà fare menzione dell'ormai dispersa Montagna di corallo, vera 'apoteosi dell'arte trapanese del corallo'<sup>6</sup> di cui il Marchese di Pescara, viceré di Sicilia un secolo prima del principe di Ligne, sentiva il dovere di far pervenire a Filippo II di Spagna uno spettacolare saggio. La descrizione redatta dal tesoriere generale del regno Pietro Di Gregorio, nel conto di cassa del Tesoro generale del Regno di Sicilia per gli anni 1570-1571, ci consegna la memoria di questa monumentale composizione di ottantacinque figure che documentava, in un unico *excursus*, l'intero repertorio iconografico ed il virtuosismo tecnico degli artefici trapanesi che lavoravano il corallo nelle botteghe di via degli scultori 'con leggiadrissimo artificio e politezza'.<sup>7</sup> Un'altra imponente, scenografica composizione dispersa è quella dedicata a santa Rosalia, la *Santuzza* patrona di Palermo, 'opera di coralli fatta lavorare a Palermo', frutto cioè di una sinergia tra corallari trapanesi e orafi palermitani, inviata in dono dal Senato palermitano nel 1631 a papa Urbano VIII.<sup>8</sup>

Come altri fini collezionisti, anche i principi di Ligne, nel corso dei quasi quattro anni trascorsi per lo più tra Palermo e la turbolenta Messina<sup>9</sup>, nutrono un profondo interesse per il rosso materiale marino dalla misteriosa origine naturale e dal prodigioso potere apotropico<sup>10</sup>, ricorrentemente abbinato dai maestri trapanesi al rame dorato, all'argento e allo smalto, quest'ultimo sempre in colori dal timbro deciso (blu, bianco e nero) e caratterizzato dalla presenza di microelementi aurei in superficie che ne ponevano in risalto la luminescenza. Il prezioso connubio di tali materiali dava luogo a manufatti di volta in volta destinati a finalità religioso-devozionali, liturgico-tauma-

turgiche o meramente private.<sup>11</sup> La collezione Ligne documenta ognuna di tali finalità, annoverando fra gli oggetti custoditi sculture devozionali, esemplari di suppellettile liturgica e reliquiari, così come opere destinate ad un uso più prosaico, quali mobili incrostati di coralli e pietre dure e un mutilo set da scrivania, originariamente composto da due calamai, sabbiera e clessidra.

Alle opere raccolte in Sicilia e condotte in Belgio alla fine del mandato vicereale, oltre al valore di *souvenir* fortemente legato alla *couleur locale* isolana, si vuole in questa sede attribuire un fine prettamente politico-celebrativo. Due imponenti monetari gemelli (88 x 173 x 47 cm), oggi adoperati come altari laterali nella cappella del castello di Belœil, riproducono la facciata di un edificio barocco dove, sopra l'archivolto del portale, si trova alloggiato lo stemma dei Ligne, 'd'or à la bande de gueules': in questo elemento decorativo che impreziosisce ulteriormente la parte centrale dei due mobili, il corallo e il rame dorato, senza alcuno sforzo, rappresentano i colori araldici della *gens* Ligne, divenendone quasi un nuovo significante, pronti così a celebrare spontaneamente il prestigio della famiglia. A ben guardare, ogni manufatto siciliano della collezione Ligne rievoca, nella cromia dei principali materiali costitutivi, lo smalto rosso e l'oro dell'insegna araldica del casato, sì che la raccolta nella sua corallità – si tratti di un candelabro o di un capezzale, di un calice o piuttosto di un soprammobile – diviene un elegante encomio, discreto e tuttavia 'metaforicamente' reiterato, dell'opulenza e della squisita cultura estetica che contraddistingue la famiglia, nonché delle sue virtù morali, della forza militare e della devozione religiosa.

Ancora oggi la suppellettile sacra non ha perso del tutto la propria funzione liturgica, per 'riposare' dietro le vetrine di un espositore. Ogni anno, per la solenne messa natalizia, i bagliori dorati del rame e il rosso sanguigno del corallo continuano a illuminare la cappella privata della famiglia Ligne per celebrarne ancora una volta i fasti.

Un prezioso libro dei conti, custodito presso l'archivio del castello di Belœil e relativo ai primi due anni del vicereame Ligne, restituisce i nomi di numerosi artisti e artigiani al servizio della principesca coppia, nonché degli intermediari per la compravendita, offrendo inoltre drammatici spunti di riflessione sull'impossibilità di conciliare talvolta l'amore per l'arte e la responsabilità del buon governo, impegno al quale il principe belga era stato chiamato in Sicilia negli anni 1670-1674 e alla quale – a giudicare dalla folgorante ascesa politica che ne segnò gli anni successivi e dalla voce dei cronisti che di lui si occuparono – seppe tenere fede in maniera eccellente.<sup>12</sup>

Tra i nomi presenti nel registro, emerge quello del corallaro e scultore trapanese Michele Sansone, ripetutamente ricordato proprio 'à compte des deux scribannes de corail' e di quello, ormai disperso, 'de lapis'.<sup>13</sup> Il Sansone è non solo uno degli artisti siciliani la cui perizia tecnica e sensibilità artistica furono giudicate dal viceré Ligne consone al suo rango e gusto, come dimostra la commissione dei due monetari architettonici, ma anche una delle figure storiche di maggior rilievo nell'insurrezione degli artigiani di Trapani (1672-1673). Per sedare tale rivolta, dovuta al malcontento del popolo minuto che, sostenuto proprio dai corallari e da altre maestranze, rimproverava al Senato cittadino di non aver provveduto in tempo all'acquisto del grano necessario alla sussistenza della città, il viceré Ligne inviò in città il generale



delle galee e futuro viceré di Sicilia *ad interim*, il Marchese di Bajona, con un esercito di 300 soldati.<sup>14</sup> Per restituire Trapani alla consueta quiete, si rivelò sufficiente la condanna alla forca nel marzo del 1673 di Girolamo Fardella, 'cavaliere trapanese povero ed intraprendente', e di altre dodici personalità coinvolte nei tumulti, fra cui appunto lo scultore Michele Sansone. A proposito del caso del Sansone, dunque, emerge uno iato insanabile tra l'atteggiamento tenuto dal 'Viceré' e quello del 'Collezionista': l'uomo investito di un potere regale provvede con una sentenza di morte contro colui che l'appassionato d'arte, di gusto raffinato e rara sensibilità, aveva invece dimostrato di apprezzare pienamente.

Il libro di conti registra inoltre il nome del vedutista Filippo Giannetto, citato come 'le peintre de Messine' o 'maestro Filippo', il quale riceve pagamenti per numerose vedute di località siciliane non più rintracciabili nella pinacoteca del castello di Belœil, oltre che per l'imponente 'toile du Parlement' (m 3,27 x 5,4) che campeggia ancora oggi nel Salone degli Ambasciatori. Si tratta senz'altro dell'opera di fattura siciliana della collezione Ligne che più manifestamente affronta motivi politico-celebrativi.

Il soggetto del dipinto è stato spesso identificato con l'insediamento di Claude-Lamoral de Ligne sul trono vicereale di Sicilia l'11 gennaio 1671<sup>15</sup>, riconoscendo quindi nell'oscuro scenario l'ambiente del palazzo Reale di Palermo ove la cerimonia dovette avere luogo, attualmente nota come 'sala d'Ercole' a seguito dell'intervento del pittore neoclassico Giuseppe Velasco. Tuttavia la principessa Diane de Cossé-Brissac e lo studioso Carlos Bronne, notando il movimento di alabardieri e di altri personaggi sulla sinistra della composizione, dove alcuni paggi stanno sguarnendo una tribuna dei panni che la decorano, hanno avanzato l'ipotesi che il vero soggetto della grande tela possa essere lo scacco inferto da Claude-Lamoral alla esacerbata vanità dei senatori messinesi in occasione di una funzione religiosa nella chiesa di Sant'Antonio l'11 dicembre 1672. In quella circostanza, i notabili messinesi osarono fare uso di insegne non pertinenti la loro *auctoritas* sui banchi della chiesa, rivendicando così la propria indipendenza al cospetto del viceré, unico delegato del Re di Spagna. Il Ligne ritenne opportuno colpire, a conclusione della funzione religiosa, i principali responsabili del grave incidente d'etichetta con la pena di morte.<sup>16</sup> Il dipinto potrebbe in realtà racchiudere, in un'unica visione, due importanti momenti vissuti dal delegato della sovranità reale sull'isola: l'investitura ufficiale, alla presenza dei più alti dignitari come di gente di rango inferiore, nel palazzo Reale di Palermo, e il simbolico episodio in cui tale autorità era stata scalfita dalla condotta dei riottosi nobili messinesi.

Come informa un bollettino della Fondation Roi Baudouin<sup>17</sup>, l'opera è stata affidata, all'inizio degli anni Novanta, alle cure del restauratore indipendente di Namur Daniel Pierrot, che è intervenuto sulle lacune e sul sollevamento della pellicola pittorica dal supporto in tela, deterioramenti arrecati dall'incendio che colpì gravemente il castello e le opere ivi custodite la mattina del 14 dicembre del 1900. In quell'occasione la tela, inserita nel *lambris*, fu prontamente resecata lungo la cornice dal maestro di palazzo Félicien Leuridant, per essere portata in salvo lontano dalle fiamme.<sup>18</sup>

Sul fondo della composizione – lacunosa dunque su ogni lato – inghiottito dalla penombra in cui si trova quella parte della sala, si trova il viceré Ligne, affiancato dal capitano delle guardie a sinistra, dal protonotario del Regno e dal segretario del Parlamento a destra. Su una delle due tribune sembrerebbe prendere posto la viceregina Claire-Marie de Nassau-Siegen con il suo seguito. Il pittore non esita ad opporre, al 'nero' degli uomini di stato, i colori vivi degli abiti raffinati della nobiltà siciliana e, ancora una volta, i colori araldici dei Ligne nelle vesti delle guardie sul primo piano prospettico. Tra i vari avvenimenti secondari che gesti ed espressioni dei figuranti ci lasciano indovinare, notiamo un episodio particolare: un mercante mostra dei rosari di corallo e pietre dure a dei religiosi apparentemente interessati all'acquisto. I documenti custoditi nell'archivio del castello di Belœil ricordano numerosi pagamenti eseguiti dal principe di Ligne ad Andrea Soli o Sole, orafo e specialista nella scultura in corallo e pietre semipreziose, nel quale tradizionalmente si è voluto identificare il mercante raffigurato da Filippo Giannetto.<sup>19</sup>

Al di là della fedeltà ad un preciso accadimento storico, il dipinto affascina per la sua capacità di 'riassumere' l'esperienza del vicereame dell'aristocratico vallone, fondendo insieme episodi che Claude-Lamoral I de Ligne, una volta lasciata l'isola, non può e non vuole dimenticare. Si tratta di un affresco storico unico nel suo genere, che celebra i fasti del potere politico, ricordando anche le difficoltà ed i conflitti che ne conseguono, e che non dimentica di rappresentare la vivacità del popolo siciliano (incapace d'essere composto anche nelle occasioni più solenni), insieme a una delle espressioni più caratteristiche del suo ingegno: ancora una volta, l'arte del corallo.

Le collezioni dei Principi di Ligne custodite presso il castello di Belœil sono attualmente per buona parte accessibili al grande pubblico, ad eccezione tuttavia del *corpus* di opere d'arte decorativa siciliane, che si trova disposto in uno spazio sostanzialmente privato quale la cappella dell'ala destra<sup>20</sup>, dove tuttavia la collocazione entro vetrine e teche ha una fisionomia che può essere definita museale. Prima di assumere l'aspetto tipico del luogo moderno della tesaurizzazione della cultura artistica, tale sezione costituiva una sorta di galleria delle meraviglie, secondo la consueta evoluzione di quelle che erano state le *wunderkammern* cinquecentesche.<sup>21</sup>

Nel 1851 Emmanuel Hoyois scriveva che 'deux meubles en corail de la plus grande valeur' si trovavano nel salone successivo a quello 'orné par le feld-maréchal Prince de Ligne', vale a dire nel vasto ambiente del primo piano interamente dedicato a Claude-Lamoral I e alle sue delicate missioni diplomatiche, il *Salon des Ambassadeurs*.<sup>22</sup> Al principio degli anni Trenta del secolo seguente, la raccolta risulta alloggiata nella grande galleria del primo piano, sotto gli occhi dei principi e delle principesse di Ligne ritratti alle pareti, ambiente a tal punto dominato dalla presenza dei manufatti trapanesi da essere ricordato come 'galerie des coraux', vera e propria camera delle meraviglie dove 'il faut admirer surtout deux meubles en argent et en mosaïque de Florence, incrustés de corail, chef-d'œuvre de l'art italien'.<sup>23</sup> Un catalogo sommario delle collezioni, datato 1949, registra infine lo spostamento dei due 'scribans aux armes de Ligne' nella cappella di Notre-Dame de Belle Dilection, nell'ala destra del castello, ed il loro riuso come altari laterali, tanto che

quella che era stata la galleria dei coralli, perduta ogni peculiarità, viene citata semplicemente come 'galerie du premier étage'.<sup>24</sup>

Si può così tentare una ricostruzione delle fasi che hanno condotto all'allestimento attuale: la collocazione 'storica' (la più ovvia, per molti versi) dei due mobili dovette essere il Salone degli Ambasciatori, vasto spazio commemorativo delle imprese di politica estera di Claude-Lamoral I, dove certamente si trovavano nel 1851. Li ritroviamo nella galleria dei ritratti nel 1930, forse proprio a seguito del già citato incendio che, colpendo il castello nel 1900, ne devastò i piani superiori dove si trovava anche la cappella originaria. In quell'occasione tutti i libri della biblioteca, come gli oggetti d'arte esposti nei piani superiori, furono temporaneamente ricoverati nelle due ali laterali del castello, non raggiunte dalle fiamme, in attesa che il castello risorgesse a nuova vita.<sup>25</sup> Una volta avviati i grandi lavori di ricostruzione e fornito il castello di una nuova cappella in quelle che erano state le scuderie, in un lasso di tempo compreso tra il 1930 ed il 1949, si decise di trasferirvi i due mobili e le altre opere di fattura siciliana.

La letteratura artistica relativa alle collezioni dei Principi di Ligne – si tratti di opuscoli, bollettini, cataloghi sommari o volumi più impegnativi – tratta il *corpus* di coralli trapanesi in maniera sempre generica e onnicomprensiva, limitandosi a far menzione, talvolta ed esclusivamente, dei due maestosi monetari. Se risulta di conseguenza impossibile seguire i mutamenti cui la consistenza della raccolta è andata incontro nel corso del tempo, in virtù di nuove acquisizioni o per la vendita di alcuni manufatti<sup>26</sup>, tali testi si rivelano tuttavia utili nel documentare in filigrana il processo di forte decontestualizzazione cui le opere sono andate incontro. Significativo quanto testimoniato da Hoyois nella sua breve descrizione, risalente alla metà del XIX secolo, degli ambienti in cui si trovavano gli oggetti di provenienza siciliana: 'deux salons entièrement décorés et meublés à la chinoise, dans lesquels la multitude des objets curieux ne permet de distinguer que deux meubles en corail de la plus grande valeur, et deux candelabres en porcelaine de Chine de six pieds de hauteur et d'une seule pièce'.<sup>27</sup> I monetari e – verosimilmente – tutti gli altri manufatti siciliani si trovavano dunque mescolati a prodotti di provenienza orientale, accomunati a questi probabilmente in virtù di un vago sapore 'esotico', ubriacando i sensi dello spettatore e inibendone di fatto un senso critico più analitico. Ancora, la principessa di Ligne nata Cossé-Brissac, nella monografia del 1936 dedicata proprio alla sua antenata un tempo viceregina di Sicilia, si riferisce alle opere in corallo e rame dorato giudicandole sbrigativamente e nell'insieme 'toujours fragiles, plus curieux que beaux avec leur riche ornementation d'argent'.<sup>28</sup>

La profonda perdita di contatto con il mondo storico-culturale di provenienza, alla lunga, sembra dunque aver impedito la valutazione dell'esatta configurazione artistica di ciascuna opera. Per permettere una ricezione integrale della collezione di opere siciliane d'arte decorativa dei Principi di Ligne, certamente una delle più prestigiose nel suo genere, si rende necessario un processo inverso di ideale ricontestualizzazione che, considerando l'opera d'arte come un atto comunicativo pienamente inserito all'interno di un sistema di relazioni, intenda restituire piena intelligibilità riallacciando i contatti originari con il mondo di partenza costituito dal committente, dagli

artisti e dalle botteghe entro le quali questi operavano, dal pubblico e dalla storia della sua ricezione. In questa direzione si muove il presente contributo, offrendo al lettore le coordinate storico-culturali indispensabili ad una più profonda comprensione di quella particolarissima pagina della storia del collezionismo europeo costituita dalla 'corallomania' che accese il nobile belga che rappresentava il monarca spagnolo in Sicilia e la sua consorte.

## Note

1 Intendendo il presente articolo soffermarsi su specifici aspetti dell'esperienza del vicereame siciliano, si rinvia per un'agile ma esaustiva trattazione dell'intero profilo storico del terzo principe di Ligne al recente G. Martin, *Histoire et généalogie des maisons de Ligne et d'Arenberg. Maison de Ligne I*, Lyon 2003, pp. 47-51.

2 Cfr. A. Musi, *Le vie della modernità*, Milano 2000, p. 213.

3 La 'Patente nommant Claude-Lamoral de Ligne vice-roi de Sicile (en latin)' è conservata, insieme ad altri preziosi documenti, negli archivi del castello di Belœil, come indicato da F. Leuridan, *Inventory sommaire des archives du Château de Belœil*, Bruxelles 1919, p. 8.

4 Con queste parole ci si riferiva popolarmente al terzo principe di Ligne in seguito alla sua eroica condotta in occasione della battaglia di Honnecourt del 26 maggio 1642, secondo quanto riportato senza ulteriori specificazioni in D. de Cossé-Brissac, *Claire-Marie de Nassau, princesse de Ligne*, Paris 1936, pp. 60, 61.

5 C. Bronne, *Belœil et la Maison de Ligne*, Belœil 1979, p. 112.

6 Cfr. A. Daneu, *L'arte trapanese del corallo*, Palermo 1964, p. 50. Per la Montagna di corallo e la sua descrizione si rinvia a M. C. Di Natale, 'I maestri corallari trapanesi dal XVI al XIX secolo', in M. C. Di Natale (a cura di), *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale 'A. Pepoli', 15 febbraio-30 settembre 2003)*, Palermo 2003, pp. 23-25.

7 I. Orlandini, *Trapani in una brieve descrizione tratta fuori dal compendio di cinque antiche Città di Sicilia, insieme con un cantico spirituale della Regina del Cielo*, Palermo 1605, p. 16.

8 M. C. Di Natale, *I maestri corallari trapanesi...* cit., p. 30.

9 La più florida delle città siciliane dell'epoca sarebbe giunta, nel 1674, al punto di chiedere protezione alla Francia nella speranza di liberarsi dal giogo spagnolo, salvo poi pagare con una durissima repressione il tentativo di rivolta e l'alto tradimento. La rivolta di Messina è stata oggetto di un convegno internazionale, ai cui atti si rinvia per una completa trattazione dell'argomento (S. Di Bella (a cura di), *La rivolta di Messina (1674-78) e il mondo medi-*

*terraneo nella seconda metà del Seicento. Atti del convegno storico internazionale (Messina, 10-12 ottobre 1975)*, Cosenza 1979).

10 Nella mitologia classica, la nascita del corallo era strettamente connessa alla morte della Medusa per mano dell'eroe Perseo: il sangue sgorgato dal capo reciso della Gorgone, una volta caduto in mare, avrebbe assunto la forma del ramoscello calcareo, derivando dal mostro dall'*anguiferum caput* il potere di pietrificare il male. Il mondo cristiano avrebbe poi considerato simbolicamente il corallo come sangue di Cristo, versato per la salvezza dell'umanità, continuando ad attribuirgli un rinnovato potere escorcistico e scaramantico (M. C. Di Natale, 'Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia', in C. Maltese, M. C. Di Natale (a cura di), *L'arte del corallo in Sicilia, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale 'A. Pepoli', 1 marzo-1 giugno 1986)*, Palermo 1986, pp. 79-107).

11 La classificazione dei manufatti artistici secondo una funzione religioso-devozionale, liturgico-taumaturgica, privata e politico-celebrativa si deve a G. C. Sciolla, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, Torino 2002, pp. 108-111. Le prime due categorie, solo in apparenza tautologiche, vanno in realtà tenute opportunamente distinte: se la prima riguarda opere la cui funzione è quella di ispirare in privato il fedele nella preghiera e guidarlo nella devozione di Dio e dei santi, la seconda abbraccia tutti quei prodotti artistici che rivestono una funzione liturgica (suppletiva sacra) o ancora che vengono ritenuti capaci di sortire effetti miracolosi sul devoto (reliquari).

12 Il trasferimento nel 1674 del principe di Ligne al governo dello Stato di Milano, noto come 'cuore della Monarchia' in quanto preziosa via di collegamento tra Spagna, Paesi Bassi spagnoli e Regno di Sicilia, è di per sé sufficiente a dimostrare il favore di cui il nobile vallone dovette godere presso la corte di Madrid, che ne aveva certamente apprezzato la condotta in qualità di viceré di Sicilia. Con queste parole, inoltre, lo storiografo Giovanni Evangelista di Blasi ricorda il Ligne nella sua Storia del Regno di Sicilia, pubblicata postuma nel 1847: 'la di lui lontananza dispiaque a tutti i siciliani. Principe senza alterigia, prudente nel governare i popoli, portato a premura per mantenere tranquillo il regno, e diligente per tenere lontani i nemici da una temuta



invasione, si fece amare da tutti, i quali avrebbero desiderato che avesse continuato a reggere. Egli intento sempre al governo, non curò molto le opere grandiose, e solo promosse le utili. Tali furono il forte eretto a Trapani, la conservazione delle fortezze appartenenti alle città marittime, e delle muraglie delle medesime, il taglio fatto a Siracusa, e lo ristoro dato in Palermo al ponte dell'Ammiraglio, per dare libero il corso alle acque del fiume Oreto' (cfr. G. E. Di Blasi, *Storia del Regno di Sicilia*, Catania 1981, p. 211).

13 L. Novara, *advocem* 'Sansone', in R. Vadalà (a cura di), *lari e scultori in corallo, madreperla, avorio, tartaruga, conchiglia, ostrica, alabastro, ambra, osso, attivi a Trapani e nella Sicilia occidentale dal XV al XIX secolo*, in M. C. Di Natale (a cura di), *Materiali preziosi...* cit., p. 394. Responsabile per la realizzazione degli elementi in pietre dure dei due mobili è l'orafo Gian Giorgio, al quale secondo il libro di conti relativo agli anni 1671-1672 vengono pagati 155 scudi 'pour les animaux des deux scribanes'. Il documento registra numerosi altri pagamenti a tale artista in merito a piatti, posate, una saliera d'argento, una catena d'oro e 'plusieurs autres ouvrages' per *Madame* la viceregina.

14 Per la rivolta dei corallari trapanesi durante il vicereame Ligne si rinvia a S. Costanza, 'Per una storia dei corallari di Trapani', in C. Maltese, M. C. Di Natale (a cura di), *L'arte del corallo in Sicilia...* cit., pp. 36-38.

15 Per un'analisi dettagliata del dipinto di Filippo Giannetto presente nella Collezione Ligne, si rinvia a T. Pugliatti, scheda L, in G. Fallico, A. Spati (a cura di), *Messina. Il ritorno della memoria, catalogo della mostra (Messina, palazzo Zanca, 1 marzo-28 aprile 1994)*, Palermo 1994, pp. 381-382.

16 'Il est bien possible que le grand tableau où trône à Belœil, Claude Lamoral dans un fourmille-ment de Siciliens ait été commandé en vue d'immortaliser ce jour où les rigneurs du Vice-Roi réduisirent le sénat de Messine "dans un état tel qu'il fût désormais privé des libertés dont il avait usé jusque là, au grand préjudice du public et du service de Sa Majesté"' (cfr. D. de Cossé-Brissac, *Claire-Marie de Nassau...* cit., p. 160). Cossé-Brissac adotta toni eroicomici per descrivere la vicenda dei drappi nella chiesa di Sant'Antonio, sottovalutando il valore simbolico del gesto compiuto dai senatori che, rivestendo insolentemente i propri banchi, avrebbero così 'offuscato' il potere regale che il Ligne rappresentava. In merito all'identificazione del soggetto della tela, si veda anche C. Bronne, *Belœil...* cit., p. 128.

17 P. Farcy, *Intronisation du Prince Claude-Lamoral de Ligne, vice-roi des Deux-Siciles (1671)*. Filippo Giannetti, s.l. s.d..

18 A. Scufflaire, J. Dugnoille, J. De Geest, *Le château de Belœil*, Gand 1994, pp. 30-31.

19 A. Daneu, *L'arte trapanese...* cit., pp. 100-101.

20 Come ricordato dalle iscrizioni dei frontoni

triangolari, il progetto di due ali laterali è espressione della volontà di Claude-Lamoral de Ligne di ampliare e rendere ancora più maestoso il castello di famiglia. Verranno realizzate dopo la sua morte dalla vedova Claire-Marie, cui si deve l'ala sinistra nel 1682, e del loro primogenito Henri-Ernest, che si impegnò nella costruzione dell'ala gemella nel 1699 (S. Lesigne de Mares, *Château de Belœil, description illustrée de la demeure des Princes de Ligne à Belœil*, Belœil 1957, p. 8).

21 Si veda a tal proposito C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1995, pp. 28-29.

22 E. Hoyois, *Description du Château et des jardins de Belœil*, Mons 1851, p. 9. Il salone accoglie, oltre al già menzionato dipinto di Filippo Giannetto che raffigura l'apertura dei lavori del Parlamento di Palermo nel 1671, due tele realizzate sempre nel XVII secolo da Fr. Duchatel e G. van Tilborch, che commemorano rispettivamente l'entrata a Londra del Principe Claude-Lamoral I di Ligne in veste di ambasciatore del Re di Spagna e l'udienza reale concessagli da Carlo II d'Inghilterra (A. Scufflaire, J. Dugnoille, J. De Geest, *Le château...* cit., pp. 95-102).

23 F. Leuridant, *Belœil. Le château, les jardins*, Belœil 1930, pp. 22, 24. Una fattura fiorentina dei due mobili, celebre centro di produzione per tutta l'età moderna di manufatti in pietre dure d'altissima qualità, è confutata dalla lettura del libro dei conti degli anni 1671-1672 che riporta, come già affermato in queste pagine, i pagamenti ricevuti dall'orafo Gian Giorgio 'pour les animaux des deux escribanes' e dal corallaro trapanese Michele Sansone cui si devono le parti in corallo e, verosimilmente, l'ideazione generale delle due opere gemelle.

24 *Catalogue sommaire et provisoire des objets d'art et de collection se trouvant au Château de Belœil et dans ses dépendances en 1946*, Belœil 1949, p. 79. Insieme ai due monetari, l'anonimo redattore del catalogo sommario ricorda la presenza nella cappella dell'altare-stauroteca con il sacrificio di Isacco e del 'meuble à portique décoré de corail et lapis lazulé' non più presente nella collezione, limitandosi invece ad enumerare 'reliquaires, cofrets, ostensoirs, bénitiers, plateaux, remontrances, chandeliers, crucifix d'auteil, calice, rehaussés de coraux et d'émaux, d'ivoire, etc.', disposti entro quattro vetrine.

25 A. Scufflaire, J. Dugnoille, J. De Geest, *Le château...* cit., pp. 30-31.

26 Un numero attualmente imprecisato di opere trapanesi in corallo e rame dorato è stato venduto all'asta tenutasi il 16 e 17 giugno 1992 nell'*Orangerie* del castello di Belœil ('*Sotheby's auction news. European newsletter*', maggio-agosto 1992, p. 4).

27 Cfr. E. Hoyois, *Description du Château...* cit., p. 9.

28 Cfr. D. de Cossé-Brissac, *Claire-Marie de Nassau...* cit., p. 222.

FRANCESCO GABRIELE POLIZZI

SICILIAANSE TOEGEPASTE KUNST IN DE COLLECTIES  
VAN DE PRINSEN VAN LIGNE  
DE HISTORISCH-CULTURELE ACHTERGRONDEN  
VAN EEN VERZAMELING

Dit artikel beschouwt de collectie koralen uit Trapani die bewaard wordt in de privé-kapel van het kasteel van Belœil als de concretisering van een afgebakende historische gebeurtenis.

Claude-Lamoral, de derde prins van Ligne (1610-1679), werd door de Spaanse regentes Marianne van Oostenrijk benoemd tot onderkoning van Sicilië van 1670 tot 1674. Naast een belangrijke etappe in de glansrijke politieke carrière van de edele Waal biedt de ervaring van het onderkoning-schap de prins en zijn gemalin Claire-Marie de Nassau-Siegen (1620-1695) de gelegenheid om de lokale productie van toegepaste kunstwerken te waarderen, in het bijzonder de koraalbewerking, die een eeuwenlange traditie en een hoog specialisatieniveau kende in de stad Trapani.

Zonder de historische achtergronden uit het oog te verliezen die het onderkoningspaar in staat stelden om ook verwoede verzamelaars van Siciliaanse decoratieve kunstwerken te worden, formuleert dit artikel door middel van de analyse van enkele werken de hypothese dat het doel van de hele kern van de verzameling puur lovend was.

**Francesco Gabriele Polizzi** (1980) è nato a Palermo, dove si è laureato *cum laude* e menzione speciale con una tesi di prossima pubblicazione sulla raccolta di opere siciliane d'arte decorativa dei principi di Ligne. È docente di materie letterarie di scuola secondaria e collabora con le cattedre di Storia delle Arti Applicate e dell'Oreficeria e Museologia e Storia del Collezionismo dell'Università degli Studi di Palermo.

Indirizzo: Via Maqueda 148, I-90124 Palermo, Italië.

E-mail: fg.polizzi@libero.it

**Bart Van Den Bossche** doceert Italiaanse literatuur aan de K. U. Leuven. Hij publiceerde een monografie over de mythe in het werk van Cesare Pavese (*"Nulla è veramente accaduto". Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Cesati, 2001), en een boek over de mythe in de Italiaanse literatuur (*Elaborazioni e trasformazioni. Il mito nella letteratura italiana del Novecento*, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Cesati, 2007). Hij is hoofdredacteur van *Civiltà Italiana*, de reeks van de Associazione Internazionale di Professori d'Italiano (A. I. P. I.). Onder zijn redactie verscheen bij uitgeverij Peeters de tweedelige essaybundel *Italiaanse literatuur na 1900* (2002-2004). Samen met Erik Derycke bezorgde hij een bloemlezing van de Siciliaanse dichter en nobelprijswinnaar Salvatore Quasimodo (*De mooiste van Quasimodo*, Tielt/Amsterdam, Lannoo/Atlas, 2004).

Adres: K. U. Leuven, Subfaculteit Literatuurwetenschap,

Blijde-Inkomststraat 21, B-3000 Leuven, België.

E-mail: bart.vandenbossche@arts.kuleuven.be

**Ulla Musarra-Schröder** is van 1975 tot 2001 verbonden geweest aan de Universiteit van Nijmegen als docent algemene literatuurwetenschap. Van 2000 tot 2005 was ze gastdocent vergelijkende literatuurwetenschap aan de Katholieke Universiteit Leuven. Zij houdt zich hoofdzakelijk bezig met moderne (modernistische) en contemporaine (postmodernistische) literatuur. Veel van haar lezingen en artikelen zijn gewijd aan Italiaanse schrijvers: onder meer Leopardi, Svevo, Buzzati, Calvino, Eco, Magris). Zij heeft de volgende boeken gepubliceerd: *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne* (1981), *Narcissus en zijn spiegelbeeld* (1983), *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona* (1989), *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di*

*Continuazione a p. 28*

## OVER HUMORISTISCHE HELDEN EN

### ONZICHTBARE RIDDERS

#### AFREKENEN MET DON QUICHOT IN

#### HET ITALIAANSE NOVECENTO\*

##### *Afrekenen met Don Quichot*

Het mag dan al niet eenvoudig zijn een duidelijke omschrijving te formuleren van wat een 'literaire mythe' is<sup>1</sup>, de figuur van Don Quichot zou hoogstwaarschijnlijk de lakmoesproef van om het even welke definitie glansrijk doorstaan. Het hoeft geen betoog dat Cervantes' roman in de vier eeuwen van zijn symbolisch bestaan het voorwerp is geweest van talloze herschrijvingen, in de literatuur, de muziek, de beeldende, toegepaste en andere kunsten, en dat personages en episodes uit de *Don Quichot* een onvervreemdbaar deel geworden zijn van het westerse literaire en culturele patrimonium; in de loop van Don Quichots tekstuele omzwervingen in de westerse cultuur verwierven zijn avonturen het soort narratieve plasticiteit en brede semantische c.q. hermeneutische inzetbaarheid die kenmerkend zijn voor tot mythes uitgegroeide literaire teksten; bovendien raakten de avonturen van de *hidalgo* in de loop der tijden, in het bijzonder vanaf de negentiende eeuw, steeds meer vervlochten met een aantal preoccupaties of zelfs obsessies die centraal staan in de moderne cultuur. Don Quichot kan met recht en reden beschouwd worden als een heuse mythische figuur van de moderniteit.<sup>2</sup> Daar komt nog bij dat Don Quichot, door de metaliteraire dimensie van zijn lotgevallen én van Cervantes' roman, bij uitstek geschikt is om een 'literaire mythe' te worden in een meer specifieke, metaliteraire zin: omwille van de aard van zijn avonturen zelf, biedt Don Quichot rechtstreeks stof tot nadenken over de relaties tussen literatuur en de moderne conditie, over de manier waarop in moderne literatuur opvattingen over waarheid en fictie, individualiteit en socialiteit kunnen, mogen of moeten functioneren.

Ook in het Italiaanse Novecento heeft Don Quichot flink huisgehouden. Indien in dit bestek enkel Pirandello en Calvino aan bod komen, is dat niet omdat Cervantes nu net voor deze auteurs een geprivilegieerde gesprekspartner was – zeker over Calvino zou men dit, zoals verderop in dit betoog zal blijken, bezwaarlijk staande kunnen houden. Het gaat in beide gevallen wel om twee specifieke intertekstuele dialogen met Don Quichot, die bovendien op een opvallende manier inwerken op en verwerkt worden in de respectieve



poëtica's van beide auteurs. Pirandello's en Calvino's intertekstuele *Durcharbeitungen* van Don Quichot vormen, ondanks (maar ook een beetje dankzij) hun specificiteit, sprekende illustraties van de status van Don Quichot als moderne 'literaire mythe', én van de transformaties die deze mythe in de loop van de twintigste-eeuwse Italiaanse literatuur en cultuur heeft doorgemaakt.

### *De humoristische helden van Luigi Pirandello*

In Pirandello's essay *L'umorismo*,<sup>3</sup> door Umberto Eco treffend omschreven als 'un dramma o una commedia di Pirandello, che per errore ha assunto la forma del saggio',<sup>4</sup> krijgt Don Quichot<sup>5</sup> een belangrijke rol toebedeeld. Op het eerste gezicht hoeft dit, gezien Pirandello's definitie van humorisme en humoristische kunst, niet echt te verwonderen.

Brengen we even kort Pirandello's definitie van humorisme, en in het bijzonder van humoristische kunst, in herinnering. Bepalend voor humoristische kunst, aldus Pirandello, is de aanwezigheid van een speciale activiteit van de reflectie, die de fantasieën en ideeën van de kunstenaar observeert, analyseert en vormgeeft op een zodanige wijze dat elke idee, elk gevoel, elk beeld op een of andere manier wordt vergezeld van het tegendeel. In humoristische kunst wordt het *avvertimento del contrario*, zo typisch voor het komische, omgewerkt tot een *sentimento del contrario*: het komische kleurt tragisch, de lach wordt bitterzoet, spot verstilt tot mededogen.

Volgens deze criteria is de *Don Quichot* een authentiek humoristisch kunstwerk: zo de dolkomische capriolen van de *hidalgo* aanvankelijk onbedaarlijk op de lachspieren werken, dan volgt op dit aanvankelijke *avvertimento del contrario* steevast de bittere afdronk van het *sentimento del contrario*: het scherpe besef dat we hier te maken krijgen met de tragische ondergang van een hooggestemd ridderethos.

Toch is de positie van de *Don Quichot* in opbouw en argumentatie van Pirandello's essay over het humorisme nu ook weer niet zó vanzelfsprekend, en wel om twee redenen. De eerste reden heeft te maken met de literair-historische situering van de *Don Quichot*, de tweede met de specifieke verschijningsvorm die de voor het humorisme zo belangrijke 'speciale vorm van reflectie' aanneemt in de *Don Quichot*.

In de eerste paragrafen van zijn essay wijst Pirandello elke vorm van historische, geografische of culturele inperking van humorisme van de hand. Humorisme en humoristische kunst kunnen niet exclusief geclaimd worden door Noord-Europese culturen, en het zijn al evenmin typisch moderne fenomenen; humoristische kunst is integendeel van alle plaatsen en van alle tijden, met dien verstande dat humorisme, waar het ook opduikt, toch altijd een uitzonderingskarakter heeft.<sup>6</sup> In het centrale, meer literair-historische gedeelte van zijn essay, waar Pirandello op zoek gaat naar concrete voorbeelden van humoristische kunst, spitst zijn betoog zich gaandeweg toe op de beschrijvingen van het ridderepos in de Renaissance (de lijn Pulci-Boiardo-Ariosto-Cervantes), en binnen deze lijn wordt de *Don Quichot* bestempeld als het eerste echte meesterwerk van volbloed humoristische kunst. En het feit dat binnen deze ontwikkelingslijn nu net Cervantes de overgang van ironie naar humorisme vertegenwoordigt, wordt – in weerwil van Pirandello's principiële afwijzing van een nauwe band tussen humorisme en moderniteit – in

verband gebracht met typisch 'moderne', 'post-romantische' vormen van zijnsverstaan en *kunstwollen*. Er lijkt dus toch op een of andere manier een diepere, zeg maar 'epochale', band te bestaan tussen de *Don Quichot* en de specifieke ontstaansvoorwaarden en mechanismen van humoristische kunst. Don Quichot lijkt in Pirandello's essay te worden opgevoerd als mythische held van de moderniteit – in de eerste plaats van Pirandello's moderniteit, natuurlijk, een moderniteit die nauw verbonden is met de spirituele crisis van het *fin de siècle* zoals de jonge Pirandello die al in het in 1893 verschenen essay *Arte e coscienza oggi* had beschreven.<sup>7</sup>

Die belangrijke positie van Don Quichot als eerste 'moderne' humorist heeft mogelijk te maken met het feit dat het *sentimento del contrario* dat door de *Don Quichot* wordt opgeroepen toch wel enkele aparte kenmerken heeft. Want de zogenaamde 'speciale activiteit van de reflectie', cruciaal in Pirandello's concept van humoristische kunst, valt hier volledig *buiten* het bestek van het werk zelf.<sup>8</sup> Het *sentimento del contrario* opgewekt door Cervantes' roman ontplooit zich pas ten volle wanneer men Don Quichot als een humoristische *alter ego* van Cervantes ziet, wanneer men weet en beseft hoe Cervantes zichzelf en de manier waarop het ridderethos in zijn eigen leven werkzaam geweest is onderwierp aan die speciale vorm van artistieke reflectie en zo de *Don Quichot* geboren liet worden.

Is Pirandello's lectuur van de *Don Quichot* dan vooral schatplichtig aan een in biografische zin bijgekleurde 'romantische' lectuur van *Don Quichot* als tragische held? Heeft Leonardo Sciascia het dan bij het rechte eind wanneer hij Pirandello's interpretatie van Cervantes' roman bestempelt als al met al vrij banaal?<sup>9</sup> Misschien is dit toch niet helemaal het geval. Pirandello's lectuur van de *Don Quichot* is slechts in schijn biografisch; eigenlijk wenst Pirandello met deze lectuur in de eerste plaats, en op principiële wijze, de fundamentele spanningsvelden tussen *vita, forma* en *arte* voor het voetlicht te brengen, én het *umorismo* voor te stellen als een vruchtbare manier om met dit spanningsveld om te gaan. De overtuiging dat het leven op een of andere manier wordt gecontroleerd, ingebed en ingeperkt in allerlei vormen van sociaal, psychologisch of cultureel georganiseerde vormen is een centraal element in Pirandello's poëtica (en later ook in het zogenaamde *pirandellismo*, dat uit Pirandello's poëtica een aantal nogal algemeen klinkende slagzinnen distilleerde),<sup>10</sup> en humorisme is precies het vermogen om de conflicten tussen leven en vorm in al hun scherpte en in al hun tragische contradicties te vatten. Humoristische kunst is kunst die uitdrukking geeft aan en gedreven wordt door dit inzicht; andere kunst, in het bijzonder 'retorische' kunst, plaatst de vorm boven het leven, en heeft daarom dezelfde mummificerende en fossiliserende werking als de andere vormen waarin het sociale leven wordt georganiseerd. Binnen het bestek van *L'umorismo* is het de relatie tussen Cervantes en Don Quichot, tussen auteur en personage – een relatie van afstandelijke observatie en ontmaskering, maar ook van empathie en mededogen – die maatgevend is voor het vermogen van humoristische kunst om de conflicten tussen vorm en leven uit te spitten, om de schijnwaarheden van een in vaste vormen gegoten sociale en psychische huishouding te ontmaskeren.

Dat Don Quichot hiermee uitgroeit tot een mythische held van Pirandello's poëtica en van zijn begrip van de post-romantische conditie, mag blijken uit een op het eerste gezicht misschien bizarre verknoping tussen de literair-historische positionering van Cervantes' humorisme en Pirandello's eigen houding tegenover de romantische ironie. De passages over het verschil tussen Ariosto's ironie en Cervantes' humorisme zijn geenszins louter literair-historische bespiegelingen, maar blijken integendeel verbonden met het onderscheid tussen de filosofische ironie van de Duitse romantici en Pirandello's eigen invulling van het humorisme: ironie – de ironie van Ariosto zowel als die van Schlegel – wordt gedefinieerd als 'la coscienza dell'irrealità della sua creazione',<sup>11</sup> terwijl het humorisme – dat van Cervantes en Don Quichot, of dat van Pirandello en zijn personages – erin bestaat dat personages zich, via de volop aan het licht gebrachte dialectiek tussen *vita* en *forma*, gedragen als autonome en zelfreflexieve wezens, als woordvoerders van het *sentimento del contrario*.

Als men op zoek gaat naar sporen van deze lectuur van de *Don Quichot* in Pirandello's werk ligt het voor de hand dat men bij *Zes personages op zoek naar een auteur* (*Sei personaggi in cerca d'autore*) terecht komt.<sup>12</sup> Toch is het minstens even pertinent om Pirandello's lectuur van *Don Quichot* te betrekken op de relatie die personages met zichzelf hebben. Het pirandelliaanse universum wemelt van personages die buiten zichzelf treden, die zichzelf *zien leven* (het fameuze 'vedersi vivere')<sup>13</sup> die hun eigen leven, hun eigen lichaam, hun eigen gedachten plots van een afstand beschouwen, in de greep raken van het *sentimento del contrario*, reageren met verwondering, verstomming, afschuw of hilarische lach. Het zijn 'liminale' personages: ze staan op de rand van het leven, buiten het leven (dat wil zeggen buiten het leven als sociale vorm), ze zijn gek – althans, ze worden voor gek versleten door de anderen.<sup>14</sup> De lijst is lang... Wanneer het hoofdpersonage uit *Wijlen Mattia Pascal* (*Il fu Mattia Pascal*) – aan wie de eerste uitgave van *L'umorismo* is opgedragen – in de krant zijn eigen overlijdensbericht leest, beslist hij zich een nieuwe identiteit aan te meten, maar hij beseft gaandeweg dat die constructie in feite kunstmatig en levenloos is. Wanneer blijkt dat terugkeren naar zijn vorige identiteit onmogelijk is, legt hij zich neer bij de situatie en besluit het leven te leiden van een 'levende dode' – een zeldzaam privilege, zo oordeelt hij: formeel en juridisch is hij overleden, maar de emotionele reacties van zijn omgeving zijn het tastbare en zuivere bewijs van zijn bestaan.

In het stuk *Hendrik IV* (*Enrico IV*) identificeert een man zich na een val tijdens een optocht geheel met het historische personage dat hij uitbeeldt (Hendrik IV, keizer van het Heilige Roomse Rijk van 1064 tot 1105, door Paus Gregorius VII gedwongen tot de vernederende boetetocht naar Canossa); later geneest hij van zijn waanzin, maar hij zal uiteindelijk de heldere, afstandelijke blik van de waanzin verkiezen boven de grijsheid, banaliteit en hypocrisie van het maatschappelijke leven. Vitangelo Moscarda, het hoofdpersonage van *Een, niemand en honderdduizend* (*Uno, nessuno e centomila*), ontwaakt met een schok uit de droomslaap van zijn vastomlijnde identiteit, en omwille van zijn burleske pogingen om die identiteit te ondergraven wordt hij door de anderen voor gek gehouden. Aan het eind van het boek kiest Moscarda voor een vrijwillige ballingschap in een door hemzelf opgericht opvang-

tehuis. Hij piekert er zelfs niet over om terug te keren naar de maatschappij: hij weigert in de spiegel te kijken – en zijn lichaam als sociaal zichtbare vorm te aanvaarden; hij weigert zijn naam, want een naam sluit het leven af, beton- neert het in een vaste vorm, en hoort eigenlijk thuis op een grafscript. Hij leeft het leven als een *flusso continuo*, waarin hij elk moment opnieuw volledig geboren en herboren kan worden, vrij om te versmelten met een boom, een wolk, de wind, een boek.<sup>15</sup>

Sommige van Pirandello's personages lijken – vrijwillig, of onder druk van de omstandigheden – te kiezen voor een of andere vorm van quichoteske waanzin: een levensloop, een identiteit, een standpunt, die geheel en al oneigentijds, dwars, liminaal zijn, en door de anderen als waanzinnig worden beschouwd; maar tegelijkertijd zijn Pirandello's personages ook vaak het tegendeel van Don Quichot, zetten zij niet alleen hun geconstrueerde en tegen heug en meug in stand gehouden identiteit op losse schroeven, maar constateren zij het failliet van elke afgebakende sociale identiteit, en kiezen voor een soort *stato di sospensione* waarin de meervoudigheid en de onbepaaldheid van het leven niet langer worden ingedijkt. Men kan Pirandello's lectuur van *Don Quichot* daarom bezwaarlijk reduceren tot het eenvoudige contrast tussen de (hooggestemde) idealen en de (banale, conventionele, hypocriete) sociale werkelijkheid; Pirandello's werk is eerder het anatomisch theater waarin deze tegenstelling zélf telkens opnieuw onderworpen wordt aan de indringende vivisectie van het *sentimento del contrario*.

#### *De onzichtbare ridders van Italo Calvino*

Zelfs een oppervlakkige waarnemer ontkomt niet aan het feit dat Italo Calvino een bijzondere belangstelling heeft voor ridderepiek, en dan in de eerste plaats voor de *Orlando furioso* van Ludovico Ariosto. De sporen daarvan in Calvino's werk zijn zowel talrijk als expliciet, en werden reeds uitvoerig bestudeerd in de kritiek:<sup>16</sup> verschillende van Calvino's prozawerken onderhouden expliciete intertekstuele verbanden met de *Orlando furioso*; Calvino publiceerde ook een hervertelling van de *Orlando furioso*,<sup>17</sup> en in essays en interviews heeft hij zijn fascinatie voor Ariosto meermaals, en soms uitvoerig, becommentarieerd.<sup>18</sup> In dit bestek zal worden ingegaan op de twee duidelijkste voorbeelden van ridderepiek in Calvino's prozawerk. Het betreft de roman *Il cavaliere inesistente* (vertaald als *De ridder die niet bestond*)<sup>19</sup>, het laatste deel van de trilogie *Onze voorouders*, geschreven en verschenen in de jaren vijftig, en het in 1973 verschenen *Il castello dei destini incrociati* (*Het kasteel van de kruisende levenspaden*),<sup>20</sup> eigenlijk twee lange teksten, waarvan de eerste reeds in 1969 werd gepubliceerd, waarin verschillende personages hun verhaal doen aan de hand van een spel tarotkaarten. In beide werken is de *Orlando furioso* manifest aanwezig.

Maar – en dat is de stelling die ik hier zal trachten uit te werken – de Ariosteske wereld waarin Calvino zich zo graag ophoudt is er één waarin af en toe ook de geest van Don Quichot opduikt. Zowel *De ridder die niet bestond* als *Het kasteel der kruisende levenspaden* mag het aan expliciete verwijzingen naar de ridder van de droeve figuur ontbreken, er zijn wel indirecte, verdraaide, verwrongen en verdrongen sporen van Don Quichots aanwezigheid. Beide prozawerken zijn, om het met Hans Blumenberg te



zeggen, proeven van *Arbeit am Mythos*: een *Arbeit* die aan de oppervlakte vooral de manifest aanwezige fantasiewereld van Ariosto behelst, maar die uiteindelijk ook van doen heeft met de verborgen en dreigende wereld van Don Quichot.<sup>21</sup>

In *De ridder die niet bestond*, komt de lezer terecht in een wereld die duidelijk die van Ariosto is. Net als de *Orlando furioso* begint ook Calvino's roman voor de muren van Parijs, waar het ridderleger van Karel De Grote zijn tenten heeft opgeslagen. Maar de ridderwereld is in vol verval: de roemrijke ridders lopen er lusteloos en weinig gedisciplineerd bij, en hun aanvoerder heeft veel weg van een kindse oude man. Enkel de geheimzinnige Agilulfo volgt alle militaire regels strikt volgens het boekje op. Agilulfo is een soort Don Quichot die kiest voor een rechtlijnige en letterlijke toepassing van het ridderethos dat zijn omgeving op heel uiteenlopende en onvolkomen manieren in de praktijk brengt. Over Agilulfo zegt de vertelster, Suor Teodora, dat zijn hele bestaan gereduceerd is tot het uitoefenen van zijn taak, het waarnemen van zijn functie, het vervullen van zijn plicht. Het echte leven is uit hem geweken – letterlijk dan: hij heeft helemaal géén lichaam meer, en is enkel harnas. Hij is gevangene van zijn harnas, maar bestaat tegelijkertijd slechts bij gratie van dat harnas en van de taken, rituelen en handelingen die ermee verbonden zijn. Net als Don Quichot, zal Agilulfo een schildknaap krijgen die in veel opzichten zijn tegenpool is: terwijl Agilulfo gekarakteriseerd wordt als iemand die denkt er te zijn maar er eigenlijk niet is, wordt van Gurdulù gezegd dat hij 'er is, maar niet weet dat hij er is'.<sup>22</sup> Gurdulù staat voor het pure, niet-bereflecteerde zijn, dat zich van zichzelf niet bewust is en daarom één wordt met alle dingen.

Tussen Agilulfo's situatie en die van Don Quichot mogen er dan al enkele parallellen bestaan, er zijn ook belangrijke verschillen. Zowel Don Quichot als Agilulfo komen omwille van hun rechtlijnige en letterlijke toepassing van het ridderethos letterlijk in botsing met hun omgeving, maar deze conflicten hebben verschillende ontologische draagwijdtes. De (vaak letterlijke, fysieke) botsing tussen Don Quichot en zijn omgeving is een conflict tussen twee radicaal verschillende werelden en wereldvisies, terwijl Agilulfo's wedervaren zich duidelijk in dezelfde narratieve wereld afspeelt als die van zijn mede- of tegenstanders.

In Calvino's roman lijkt er zich geen quichotesk conflict voor te doen tussen fictie en werkelijkheid. Of misschien toch? De spanning tussen werkelijkheid en fantasie situeert zich in het geval van Calvino misschien in eerste instantie (en op het eerste gezicht bijna helemaal) op het niveau van de band met de lezer. In zijn essays uit de jaren vijftig en vroege jaren zestig definieert Calvino de grondslag van zijn omgang met literatuur, als schrijver en als lezer, als een zoektocht naar een soort positieve ethisch-historische portee (het zogenaamde 'midollo del leone').<sup>23</sup> Hij speurt naar verhalen die op een pregnante manier uiting geven aan een moreel geïnspireerde positiebepaling in en tegenover de historische werkelijkheid. Tot het arsenaal aan narratieve genres dat zich bij uitstek leent voor dit soort omgang met literatuur rekent Calvino traditionele narratieve genres als sprookjes en fabels, uitgesproken epische genres als klassieke avonturenverhalen of de Renaissancistische ridderepiek: de beeldentaal, het handelingsverloop, het hoge vertelritme en de

afwezigheid van psychologische analyse, maken dat al deze genres interessante inspiratiebronnen zijn voor literair proza waarin op een heldere en efficiënte wijze uiting gegeven wordt aan bepaalde grondhoudingen tegenover de historische werkelijkheid. In die optiek kan Agilulfo verwijzen naar een bepaalde manier van zich verhouden tot de wereld: een manier van zijn die exclusief functioneel omschreven is, waarbij de *thickness* van het in-de-wereld-zijn is afgeleerd. Zoals in de loop van het verhaal zal blijken, is deze manier van zijn niet in staat zichzelf te corrigeren. Op een analoge manier kunnen ook aan andere personages en hun lotgevallen (de vrouwelijke personages Bradamante en Sofronia, de ridders Rambaldo en Torrismondo, de mysterieuze Gurdulù) specifieke houdingen tegenover de werkelijkheid worden toegekend.

Dit soort lectuur wordt natuurlijk behoorlijk allegorisch. De vertelster reikt zelf al flink wat hints in die zin aan, in het bijzonder in de commentaren bij de handelingen van Agilulfo en Gurdulù. Ook Calvino heeft de contouren van een allegorische lezing van *De ridder die niet bestond* en van de andere twee romans van *Onze voorouders* (*De gespleten burggraaf* en *De baron in de bomen*) expliciet aangegeven. De zijnsproblematiek die in het personage Agilulfo (en daarmee verbonden ook in andere personages, in de eerste plaats in Gurdulù) tot uiting gebracht wordt maakt de 'ridder zonder harnas' tot één van onze 'voorouders', en geeft hem een plaats op de stamboom van de hedendaagse mens.<sup>24</sup>

Toch functioneert dit soort allegorese in *De ridder die niet bestond* niet zo rechtlijnig als het lijkt. Daarvoor zorgt de haast quichoteske metadiscussieve inslag van de roman. In de loop van haar betoog becommentarieert Suor Teodora, de vertelster, niet alleen voortdurend het verhaal en de vertelact (de manier waarop het verhaal tot stand komt, de moeilijkheden die ze ondervindt tijdens het schrijven), maar het verloop van de verhaalde gebeurtenissen wordt in toenemende mate in verband gebracht met, ja zelfs voorgesteld als een rechtstreeks uitvloeisel van, de manier waarop de schrijftuur zich ontwikkelt. Het verhaal lijkt steeds moeizamer uit de pen van de vertelster te kruipen. De dunne lijn van de aan elkaar vastgeklonken lettertekens krijgt slechts moeizaam vorm, en biedt niet meer dan een eenvormige en onvolkomen versie van de gebeurtenissen;<sup>25</sup> op bepaalde momenten dreigt het verhaal zelfs compleet in de krullen en lijnen van het schrift verstrikt te raken. De vertelster houdt in toenemende mate rekening met de mogelijkheid dat haar verhaal, precies omwille van het moeizame schrijfproces, gaten vertoont en op heel andere manieren geïnterpreteerd zou kunnen worden.

Verhaal en allegorese lijken op die manier afhankelijk van contingente en haast willekeurige factoren, en men dient ernstig rekening te houden met de mogelijkheid dat het verhaal van Suor Teodora uit niet meer zal blijken te bestaan dan kunstig aan elkaar vastgeklonken letters, net zoals Agilulfo bestaat uit een vakkundig in elkaar geknutseld harnas dat enkel bij elkaar gehouden wordt door een sterke wil. En net zoals Agilulfo uiteindelijk haast in het niets lijkt op te lossen – hij verdwijnt, met achterlating van de *disiecta membra* van zijn harnas op het veld van eer – kan ook de enige werkelijkheid van het verhaal uiteindelijk bemiddeld worden door en samenvallen met die van de vertelact zelf. Of toch niet helemaal: de dreiging van een honderd

procent quichotesk einde – waarbij, net als in de *Don Quichot*, de pen en het personage helemaal in elkaar lijken op te gaan – wordt uiteindelijk toch nog bezworen, of minstens flink afgezwakt. In een soort finaal *qui pro quo*, blijkt Suor Teodora, de boetedoende vertelster van het verhaal, niemand anders te zijn dan Bradamante, de vrouwelijke strijdster op wie Rambaldo verliefd was. En zo haar pen in de loop van het verhaal sneller en sneller voortholde, misschien ten koste van twijfels over het juiste verhaalverloop, dan was dit enkel en alleen om sneller het punt te bereiken waarop Rambaldo haar uiteindelijk zou vinden, ze de pen zou laten voor wat ze was en samen met hem de wijde wereld zou intrekken.

Dit soort preoccupaties met de vertelact en zijn epistemologische en ontologische implicaties zijn ook aan de orde, zelfs op een meer uitgesproken manier, in *Het kasteel van de kruisende levenspaden*, en ook hier gaan die gepaard met enkele intrigerende reminiscenties aan *Don Quichot*. Op de eerste bladzijde van het boek is het al raak: een anonieme verteller komt na een vermoeiende tocht door een uitgestrekt woud aan bij een kasteel. Hij betreedt het gebouw, neemt samen met een aantal gasten plaats aan een grote tafel, en slaat meteen aan het twijfelen. In welk soort gebouw bevindt hij zich nu: een kasteel of een herberg? Een kasteel dat werd omgeturnd tot herberg? Of misschien een herberg die langzamerhand de allures van een kasteel kreeg? Een duidelijk aanzet tot een oefening in *mémoire ludique*, een speels literair geheugen<sup>26</sup> – maar één dat in de loop van het boek overgaat in een vorm van *mémoire mélancholique* die de ridder van de droeve figuur niet zou misstaan.

Dit eerste moment van twijfel over de aard van de ruimte waarin de verteller zich bevindt is een voorafspiegeling van wat in de loop van het boek zal gebeuren. *Het kasteel van de kruisende levenspaden* bestaat uit verhalen die de verschillende personages, letterlijk met stomheid geslagen, elkaar vertellen aan de hand van tarotkaarten. Al deze verhalen worden verwoord door de verteller, maar diens commentaren op de uitgelegde reeksen tarotkaarten wemelen van opmerkingen die, hoewel overtuigend, toch een tentatief karakter hebben. Bovendien vormen de verhalen een web van tekens waarvan de betekenis functie is van hun positie in het grotere geheel. In deel twee van het boek (*De herberg van de kruisende levenspaden*) leiden deze beschouwingen tot een meer uitgesproken en zelfs radicale twijfel van de verteller: leest hij de kaarten wel juist? Maakt hij wel de juiste deducties? Is er niet van alles mis met de herinnering aan wat we willen vertellen? Bovendien wordt er ook langs alle kanten geduwd, getrokken, geschoven met de kaarten, waardoor sommige vertellers echt hun best moeten doen om uit de wirwar van over elkaar heen schuivende tarotkaarten hun verhaal te doen.<sup>27</sup>

De twijfel omtrent de manier waarop de vertelde verhalen tot stand komen en mogen, kunnen of moeten worden gelezen, wordt in de loop van het boek verbreed tot de vraag naar orde en wanorde in het universum, en naar zin, onzin en waanzin van de constructies die de menselijke geest uitwerkt om het universum te doorgronden. Twee van deze verhalen verwijzen naar episodes uit de *Orlando furioso*, twee andere betreffen literaire mythes (Faust, Parsifal), en nog drie andere hebben een Shakespeariaanse oorsprong (King Lear, Macbeth, Hamlet).<sup>28</sup>

In het hoofdstuk *Storia dell'Orlando pazzo per amore*, wordt de waanzin geduid als een 'teveel' aan verhalen, de rede wordt geïdentificeerd met het vertellen van één enkel verhaal dat alle andere mogelijkheden tot structurering van het zeggbare naar de achtergrond duwt;<sup>29</sup> een verhaallijn brengt op die manier een onderscheid aan tussen orde en wanorde. Kiezen voor één enkel standpunt (gezichtspunt, vertelstandpunt) – zij het een ogenschijnlijk vreemd, dwars of gek gezichtspunt – is al voldoende om een of andere vorm van orde teweeg te brengen en om de wanorde van door elkaar krioelende mogelijkheden op afstand te houden. Althans, dat lijkt de conclusie van Orlando, die zijn verhaal afsluit met de tarotkaart van de *Appeso*, de gehangene, die de wereld ondersteboven bekijkt.<sup>30</sup> Verderop in de bundel wordt een soortgelijke stelling verdedigd door Faust, die de structuur van de wereld vergelijkt met die van een stel tarotkaarten: een beperkt aantal elementen levert miljarden mogelijke combinaties op, maar slechts af en toe ontstaan uit de vorm- en zinloze stofwolk betekenisvolle aaneenschakelingen.<sup>31</sup>

In het tweede Ariosteske verhaal, *Storia di Astolfo sulla luna*, wordt afgerekend met de idee dat er een vollere, diepere, meer betekenisvolle tegenwereld is (hier de maan) die fel contrasteert met de onoverzichtelijkheid van het ondermaanse, en die de instrumenten aanreikt om in dat ondermaanse een ordening aan te brengen. Een dichter brengt Astolfo aan het verstand dat die zogenaamde tegenwereld eigenlijk volmaakt leeg is, niet meer dan een lege horizon waar alle verhalen vandaan vertrekken, en waarnaar ze terugkeren.<sup>32</sup> Op een andere plaats in het boek is dit grosso modo de positie die ingenomen wordt door Parsifal, die de structuur van de wereld vergelijkt met die van de uitgelegde tarotkaarten voor hem op tafel: net zoals centraal in de in elkaar gepaste tarotkaarten een lege rechthoek te zien is, draait het universum, met alles wat bestaat, zich beweegt en wordt opgebouwd, rondom een lege kern, een portie Niets.<sup>33</sup>

En boven dit hele kaartenhuis, boven deze beelden van orde en waanzin, wanorde en niets, torent de verteller – de enige échte verteller, de enige die zich van taal bedient om wat hij ziet of denkt te zien onder woorden te brengen. Hij wikt en weegt de mogelijke interpretaties van de naast elkaar gelegde tarotkaarten te brengen, maar wordt tegelijkertijd geplaagd door onrust over wat zich buiten dat verhaal bevindt: de niet-geschreven wereld, zoals Calvino dat noemde in *Mondo scritto e mondo non scritto*, een essay dat hij kort voor zijn dood schreef:<sup>34</sup> de geweldige, overweldigende en onbekende wereld van al het niet-gezegde, niet-benoemde, van alle niet-vertelde verhalen, die schreeuwen en trekken en duwen om toch aan bod te komen. Het verhaal lijkt voor de verteller uiteindelijk niet meer of niet minder dan een talisman tegen de dreigende kracht die van de *mondo non scritto* uitgaat – of die nu de vorm aanneemt van een klevrige chaos van samengeklitte betekenissen of van een hypnotiserend-mysterieuze leegte. Maar – en hier krijgt de lichtvoetige ariosteske wereld toch wel erg quichoteske trekjes – het verhaal, met zijn orde, zijn rechtlijnigheid, zijn overzichtelijkheid, is misschien ook een gevangenis, een dwangbuis, of zelfs een illusie, een tragische vergissing. Meer dan eens schemert in *Het kasteel der kruisende levenspaden* de zorg, ja de claustrofobische angst door dat je in een verhaal klem kan komen te zitten, dat je de gevangene wordt van wat je vertelt, niet meer in staat bent de ongeschreven



wereld in zicht te krijgen en uiteindelijk niet meer kan uitmaken in welk verhaal je je precies bevindt.

In *Het kasteel der kruisende levenspaden* is de geest van wat Calvino l'*Ariosto geometrico* noemde – de Ariosto van het narratieve spel van voortdurend wisselende combinaties van een beperkt aantal bouwstenen – onmiskenbaar op een prominente manier aanwezig. Maar via de reflecties over orde, wanorde en waanzin, via de twijfel die het betoog van de verteller regelmatig en steeds nadrukkelijker binnensluipt, krijgt die geometrische Ariosto een wel erg quichoteske lading mee. Er is wel eens geopperd dat uit Calvino's nawoord bij *Het kasteel der kruisende levenspaden* niet alleen een obsessie, maar ook een haat van de auteur jegens dit boek spreekt.<sup>35</sup> Was Calvino ervoor beducht dat zijn Ariosteske *combinatoria* een quichoteske betoverde kooi zou blijken te zijn waaruit hij niet meer kon of zelfs niet meer wilde ontsnappen? In het reeds vermelde essay *Mondo scritto e mondo non scritto* schrijft Calvino dat hij na veertig jaren schrijfarbeid wel het gevoel heeft iets van de *mondo scritto* te kennen, maar dat hetgeen gaande is in de *mondo non scritto* blijft verrassen, verwarren, afschrikken.<sup>36</sup> De donkere kanten van Calvino's zogenaamde geïnstitutionaliseerde, halfzachte, wollige postmodernisme (ik verwijs hier naar de kwalificaties in Carla Benedetti's polemische boek *Pasolini contro Calvino*)<sup>37</sup> komen hier overduidelijk aan het licht. Calvino's ogenschijnlijk lichtvoetige herschrijvingen – van Ariosto, maar ook van talloze andere verhalen – werpen lange, magere schaduwen af, waarin we meer dan eens het vertrouwde silhouet van de ridder van de droeve figuur ontwaren.

#### **Coda: de Italiaanse odyssee van Don Quichot**

De verschillen tussen de Don Quichot van Pirandello en die van Calvino zijn duidelijk talrijker dan de gelijkenissen, en pogingen om die gelijkenissen nader te beschrijven zouden wellicht blijven steken in nogal vaag omschreven kwesties, zoals de complexe verhoudingen tussen zijn en bewustzijn, tussen kunst en werkelijkheid – vrij algemene vraagstellingen dus, die eigenlijk voor de hele twintigste-eeuwse literatuur en kunst van grote betekenis zijn. Toch lijkt het belangrijk aan te stippen dat beide interpretaties van Don Quichot, zonder echt 'representatief' of 'emblematisch' te zijn voor een historisch tijdvak, een cultureel klimaat, een literaire stroming of wat dan ook, aspecten belichten van een omgang met Don Quichot die kenmerkend is voor een breder cultureel verband.

Pirandello's lectruur van de *Don Quichot* berust in hoge mate op de belichting van enkele scherpe contrasten en contradicties die het boek en het wedervaren van het hoofdpersoon kenmerken. Zo Don Quichot bestempeld wordt als eerste humoristische held uit de Europese literatuur, dan is dat vooral omwille van de manier waarop hij het humoristische *sentimento del contrario* incarneert. De waanzin van Don Quichot ontspruit aan een krachtig vervreemdende blik van zijn schepper op het eigen leven. Een soortgelijke exploratie van Don Quichot als embleem van contrasten en contradicties is ook te vinden in andere interpretaties in de eerste decennia van de twintigste eeuw. Geïnspireerd door Miguel de Unamuno's *Vida de Don Quichot y*

*Sancho*, beschouwt Giovanni Papini<sup>38</sup> Don Quichot geenszins als de zielige vertegenwoordiger van een oneigentijds, zinledig en geparodieerd ridderschap, maar als een echte ridder die, vanuit een rotsvast geloof in zijn hooggestemde idealen, het gevecht aangaat met de prozaïsche, sceptische en mercantilistische geest van zijn eigen tijd. En net zoals verschillende van Pirandello's personages, is Don Quichots waanzin volgens Giovanni Papini een vorm van zelfgekozen ballingschap, een bewust ingenomen houding van conflict en kritiek tegenover zijn eigen tijd. Juist daarom aanvaardt Don Quichot gelaten alle tegenspoed die hem te beurt valt: de slagen en tegenslagen die hij incasseert vormen het levende en hardhandige bewijs van de spanning tussen idealisme en pragmatisme, heldendom en parodie die de kern van zijn historische lotsbestemmingen uitmaakt. Wie een waarachtig en enthousiast geloof koestert is altijd gek, wordt altijd verscheurd, leeft altijd in een vervormde werkelijkheid.

Een soortgelijke geest waait ook door de in 1912 gepubliceerde roman *Lemmonio Boreo* van Ardengo Soffici, de bekende literaire *compagnon de route* van Giovanni Papini. Het hoofdpersoon van deze roman is een soort 'Don Quichot in Toscane' (dat was ook de titel van een houtsnede van Soffici die in augustus 1906 op de kaft prijkte van het blad *Leonardo*, een door Papini geleid tijdschrift waarvan de geest volgens Papini zelf door 'donquichotisme' gekenmerkt werd): Lemmonio Boreo zet zijn eigen hooggestemde idealen en geloof in de scheppende levenskracht af tegenover de moderne samenleving en haar verafgoding van logica, wetten en regels. Ook hij ziet de 'waanzin' die anderen hem toeschrijven als de bevestiging van zijn idealisme.

Kortom, aan het begin van de twintigste eeuw komt Don Quichot in Italië in woelig water terecht: hij staat voor een lotsbestemming getekend door scherpe conflicten, radicale kritiek op esthetische en sociale conventies, en waarin de waanzin fier beleden wordt als de bekroning van het anders-zijn. Het scepticisme en de verscheurdheid van Pirandello's humoristische helden vallen natuurlijk niet samen met Papini's nietzschiaans geïnspireerde verheerlijking van de scheppende kunstenaar en zijn vermogen tot herijking van alle waarden, maar het is precies via de gemeenschappelijke noemer van Don Quichot als heraut van conflicten dat de verschillen tussen beide poëtica's het sterkst uit de verf komen.

De schaduwen van Don Quichot in Calvino's werk zijn van een heel andere orde, en hebben vooral te maken met de manier waarop fantasie en werkelijkheid – of, misschien correcter, de manier waarop het werkelijkheidsscheppend karakter van verhalen en het verhalend karakter van onze werkelijkheidservaring – met elkaar in verband kunnen treden. In *De ridder die niet bestond* lijkt de allegorese een brugfunctie tussen beide perspectieven te kunnen vervullen: het verhaal roept een ondubbelzinnig fantastische werkelijkheid op, en het is aan de lezer om deze fantasiewereld in ethisch-historische termen te duiden. Later lijkt het idee van een dialoog tussen het verhaal-als-werkelijkheid en de werkelijkheid-als-verhaal problematischer te worden. Is de orde van een verhaal, hoe aantrekkelijk ook, nog wel van betekenis voor het begrijpen van de wereld buiten het verhaal, of gaat het om een louter immanente en autonome orde? En als het moeilijk wordt reenschap te geven van de mogelijkheid om de wereld in verhalen te vatten, dreig

je dan niet gevangen te komen zitten in een verhaal, in een web van verhalen, in een bibliotheek? Bij Calvino monden deze vragen uit in de angst voor een leegte die zich in het hart zelf van het verhaal genesteld heeft: Agilulfo's harnas is opgevuld met Niets, en in *Het kasteel der kruisende levenspaden* wordt het middelpunt van alle in elkaar schuivende tarotkaarten gevormd door een lege plek.

De schaduw van Don Quichot, al dan niet vergezeld van expliciete verwijzingen naar Cervantes' roman, schemert door in tal van metaliteraire teksten uit de laatste decennia van de twintigste eeuw. Zo werd *Autobahn*, een kort verhaal van Pier Vittorio Tondelli uit 1980, door een criticus bestempeld is als een parodie op *Don Quichot*:<sup>39</sup> de jonge verteller staat aan het begin van het verhaal vertrekkensklaar voor een reis naar Noord-Europa, en in de voorstelling van die reis sippelen van meet af aan allusies aan Don Quichot door. Zijn auto noemt hij verschillende malen *ronzino* of *ronzinante*, hij ziet zijn reis naar Noord-Europa – die in zijn belevingswereld haast mythische proporties aanneemt – als een epische onderneming, geïnspireerd door de afwijzing van de banale wereld waarin hij leeft en door het verlangen naar een andere, hoogstaander werkelijkheid. Onderweg zijn er ook allerlei geheimzinnige tegenstanders die hem lijken te willen dwarsbomen, en die hij ziet als samenzweerderige tovenaars, heksen of spoken. Maar anders dan Don Quichot lijkt het hoofdpersonage van dit verhaal van meet af aan de heroïsche tonen in zijn verhaal te mengen met speelse ironie, waarmee hij duidelijk aangeeft zich zeer bewust te zijn van het feit dat hij een literair rollenspel in scène aan het zetten is. Deze zelfreflexieve ironie doet niets af aan de authenticiteit van zijn verlangen naar ontsnapping en naar een ander leven, maar geeft vooral aan dat de verteller ten volle beseft hoe broos, ingebeeld en illusoir zijn onderneming is. En hij zal zijn poging tot ontsnapping naar een andere werkelijkheid moeten staken.

Deze speelse quichoteske charade staat niet op zichzelf; de verteller van *Autobahn*, die artistieke ambities koestert, formuleert op verschillende momenten in het verhaal op expliciete wijze de overtuiging dat zelfreflexieve en ironische recyclage van het literaire en culturele geheugen de esthetische strategie is die het best aansluit bij zijn levenshouding. Net zoals bij Calvino duikt ook bij Tondelli het silhouet van de dolende ridder uit La Mancha op in een verhaal dat in de eerste plaats handelt over het vertellen van verhalen als een voortdurend hervertellen, herlezen, herschrijven van steeds weer andere verhalen. Don Quichot blijft de heraut van het verhaal, misschien omdat elk verhaal iets quichotesks in zich heeft.

## Noten

\* Dit artikel is een grondig herwerkte versie van een lezing gehouden op een studiedag over *Don Quichot*, georganiseerd op 7 december 2005 door de onderzoekseenheid 'Literaire relaties en post/nationale identiteiten' van de subfaculteit Literatuurwetenschap van de K.U.Leuven.

1 In grote lijnen zou een 'literaire mythe' gedefinieerd kunnen worden als een verhaal, vastgelegd in een of meerdere individuele literaire creaties (die niet noodzakelijk de 'echte' of 'enige' bron van het verhaal is), dat het voorwerp wordt van een min of meer breed vertakte werkingsgeschiedenis, en dat in

bepaalde culturele contexten functies vervult die gelijkenissen vertonen met die van traditionele mythes; cfr. Philippe Sellier, 'Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?', in *Littérature*, 55 (1984), pp. 112-126; *Dictionnaire des mythes littéraires*, s.l. 1988 (2e ed. 1994); André Siganos, 'Définitions du mythe', in AA.VV., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris [datum?], pp. 84-100 (vooral pp. 93-96, 'Mythe littérisé et mythe littéraire').

2 Zie Jean Cannavaggio, *Don Quichotte. Du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris 2005; Paul Pelckmans, 'Don Quichotte' tussen mythe en misverstand', in Jacques De Visscher & Jean-Pierre Wils (red.), *Mythische figuren van de moderniteit*, Budel 2004, pp. 65-78; Ian Watt, *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quichot, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge 1996, pp. 48-89 en pp. 218-227.

3 De eerste uitgave van het essay dateert van 1908; een tweede, licht uitgebreide versie verscheen in 1920. Zie Luigi Pirandello, 'L'umorismo', in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano 2006, pp. 775-948 (de tekst van de eerste uitgave, 1908) en pp. 1567-1576 (de varianten van de tweede editie uit 1920).

4 Umberto Eco, 'Pirandello ridens', in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano 1985, p. 263.

5 Over Cervantes en Pirandello, zie o.a. Stelio Cro, 'Pirandello lettore di Don Quichot', in *Teatro Contemporaneo*, 13 (1986), pp. 1-20; Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca 1979; Belén Hernández González, 'Pirandello e Ortega lettori del "Quichot"', in *Pirandello e la sua opera*, a cura di Enzo Lauletta, Palermo 1997, pp. 121-129; Wladimir Kryszinski, 'La linea Cervantes-Pirandello, prolegomeni e termini di una modernità', in *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Napoli 1988, pp. 231-276; Hans Ludwig Scheel, 'Don Quichot visto da Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno', in AA.VV., *Pirandello saggista*, Palermo 1982, pp. 351-363; Franco Zangrilli, *Le sorprese dell'intertestualità. Cervantes e Pirandello*, Torino 1996. Voor Pirandello's opmerkingen over *Don Quichot* en hun betekenis voor de ontstaansgeschiedenis van Pirandello's concept van *umorismo*, cfr. Paola Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Firenze 2002, in part. pp. 94-101 en pp. 266-268.

6 Pirandello's insistentie op het uitzonderingskarakter van humor strookt overigens volledig met zijn principiële afwijzing van retorische en typologische classificaties van artistieke fenomenen (zie o.a. de kritiek op Hippolyte Taine's benadering (Luigi Pirandello, 'L'umorismo', cit., pp. 793-794) en de afwijzing van retorische categorieën (ivi, pp. 815-817).

7 Luigi Pirandello, 'Arte e coscienza d'oggi', in *La Nazione letteraria*, september 1893, nu in *Saggi e interventi*, cit., pp. 185-203.

8 Cfr. 'L'umorismo', cit., p. 913.

9 Cfr. Leonardo Sciascia, 'Don Chisciotte', in *Alfabeto pirandelliano* [1989], nu in *Opere 1984-1989*, a cura di Claude Ambroise, Milano 1991, pp. 476-477. Zie ook 'Con Cervantes', in *Pirandello e la Sicilia* [1961], ivi, pp. 1135-1139.

10 Leonardo Sciascia, 'Pirandello e il pirandellismo' [1953], in *Opere 1984-1989*, cit., pp. 999-1039.

11 'L'umorismo', cit., p. 787.

12 En de associatie werd vrij snel gemaakt, zie Americo Castro, 'Cervantes y Pirandello' [1924], in *Hacia Cervantes*, Madrid 1967 (3e ed.), pp. 477-485.

13 Cfr. 'L'umorismo', cit., p. 938.

14 In 'L'umorismo' gebruikt Pirandello de termen *morire* en *impazzire* om de toestand aan te duiden van wie in de greep is van een plotse epifanie van de 'ware' aard van het leven (ivi, p. 940).

15 Cfr. *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano 1973, vol. II., p. 901.

16 Zie o.a. Andrea Battistini, 'Geometrie del fantastico. L'Ariosto di Italo Calvino', in *Rivista di letterature moderne e comparate*, LIV (2001), 2, pp. 147-170; Cristina Villa, 'Alla ricerca del midollo del leone e l'Ariosto geometrico di Calvino', in *Romance Studies*, XXII (2004), 2, pp. 115-126; Lene Waage Petersen, 'Calvino lettore dell'Ariosto', in *Revue romane*, XXVI (1991), pp. 230-246.

17 *L'Orlando furioso raccontato da Italo Calvino*, Torino 1970.

18 De belangrijkste teksten van Calvino over Ariosto zijn 'Piccola antologia di ottave' [1975] en 'Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso' [1974]. Beide teksten bevinden zich nu in *Saggi 1945-1985*, Milano 1995, resp. pp. 759-768; pp. 769-774. Een andere korte tekst, 'Ariosto geometrico' (verschenen in *Italianistica*, III (1974), 3, pp. 657-658) werd niet opgenomen in de uitgave van de *Saggi*.

19 *Il cavaliere inesistente*, Torino 1959; samen met *Il visconte dimezzato* en *Il barone rampante* gebundeld in *I nostri antenati*, Torino 1960; nu in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. I, Milano 1991, pp. 953-1064. Nederlandse vertaling: *De ridder die niet bestond*, in *Onze voorouders*, vert. Henny Vlot, Amsterdam 1986.

20 *Il castello dei destini incrociati*, Torino 1973; nu in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. II, Milano 1992, pp. 499-610. Nederlandse vertaling: *Het kasteel van de kruisende levenspaden*, vert. Henny Vlot, Amsterdam 1982.

21 Cfr. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979.



22 'uno che c'è ma non sa d'esserci' (*Il cavaliere inesistente*, cit., p. 974).

23 Cfr. in de eerste plaats 'Il midollo del leone' [1955], 'Natura e storia nel romanzo' [1958] en 'Il mare dell'oggettività' [1959]; al deze essays werden opgenomen in de essaybundel *Una pietra sopra* (Torino 1980) en zijn nu te lezen in *Saggi 1945-1985*, cit., vol I, resp. pp. 9-27, pp. 28-51 en pp. 52-60.

24 Cfr. Calvino's duiding van de tegenstelling tussen Agilulfo en Gurdulù als die tussen 'inesistenza munita di volontà e coscienza' en 'esistenza priva di coscienza, ossia identificazione generale col modo oggettivo'; de andere personages representeren dan particuliere vormen van conflict (en mogelijke oplossing voor het conflict) tussen 'l'esserci' en 'il non esserci' ('Nota 1960' bij *I nostri antenati*, in *Romanzi*, vol I, cit., pp. 1216-127).

25 Cfr. *Il cavaliere inesistente*, cit., pp. 1136-1138.

26 Ik verwijs hier naar Tiphaine Samoyault, *Intertextualité. La mémoire de la littérature*, Paris 2001, pp. 50-66.

27 'le cose che le carte nascondono sono più di quelle che dicono, e perché appena una carta dice di più subito altre mani cercano di tirarla dalla parte loro per imbastirla in un altro racconto. Uno magari comincia a raccontare per conto suo, con carte che sembrano appartenere solo a lui, e tutt'a un tratto la conclusione precipita accavallandosi con quella d'altre storie nelle stesse figure catastrofiche' (*Il castello...*, cit., p. 565).

28 Het betreft respectievelijk de hoofdstukken 'Due storie in cui si cerca e ci si perde' (ivi, pp. 582-589) en 'Tre storie di follia e distruzione' (ivi, pp. 603-610).

29 'ecco che Orlando era disceso giù nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili' (ivi, p. 531).

30 'Cosa dice? Dice: "Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro"' (ivi, p. 532).

31 'non c'è un tutto dato tutto in una volta: c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui

accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano' (ivi, p. 589).

32 '[Il poeta] ci dirà se è vero che essa contiene il rimario universale delle parole e delle cose, se essa è il mondo pieno di senso, l'opposto della Terra insensata. "No, la Luna è un deserto [...] da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d'un orizzonte vuoto"' (ivi, p. 536).

33 'Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è, in fondo al gral c'è il tao' (ivi, p. 589); de in een grote rechthoek naast elkaar gelegde tarotkaarten met in het midden een witte ruimte is afgebeeld op p. 590.

34 'Mondo scritto e mondo non scritto' [1985], in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1865-1875.

35 Cfr. Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano 1999, p. 76; in het nawoord bij het boek beschrijft Calvino hoe de genese van het tweede deel van de tekst moeizamer en moeizamer verloopt, hetgeen bij de schrijver een stijgende irritatie opwekt, en hem doet besluiten dat met de uiteindelijke publicatie van het boek een hoofdstuk wordt afgesloten.

36 'Oggi, posso dire che del mondo scritto conosco molto di più che una volta [...]. Invece, quello che succede nel mondo che mi circonda non finisce di sorprendermi, di spaventarmi, di disorientarmi' ('Mondo scritto e mondo non scritto', cit., p. 1866).

37 Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino 1998.

38 Giovanni Papini, 'Michele de Unamuno' [1913], in *Ritratti Stranieri (1908-1921)*, Firenze 1932, pp. 65-75. Dit korte essay was verschenen als voorwoord bij de Italiaanse vertaling van Unamuno's tekst (*Commento al Don Chisciotte*, trad. e note di Gilberto Beccari, Lanciano 1913), maar Papini kende de Spaanse tekst al langer. In 1937 publiceerde Papini nog twee essays over Unamuno naar aanleiding van de dood van de auteur.

39 Pier Vittorio Tondelli, 'Autobahn', in *Altri libertini*, Milano 1980; nu in *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano 2000, pp. 133-144; Erik Bernasconi, "'Autobahn" parodia del "Don Chisciotte"?", in *Panta*, 20 (2003), pp. 243-251.

BART VAN DEN BOSSCHE

EROI UMORISTICI E CAVALIERI INVISIBILI  
FARE I CONTI CON DON CHISCIOTTE  
NEL NOVECENTO ITALIANO

Per molti versi, Don Chisciotte si può considerare un vero e proprio 'mito letterario', la cui fortuna letteraria e culturale è caratterizzata, in particolare a partire dall'Ottocento in poi, da alcune fra le più importanti ossessioni e preoccupazioni della cultura moderna. Nell'ambito della letteratura italiana del Novecento, le illustrazioni più eloquenti di Don Chisciotte in quanto mito moderno, e delle trasformazioni di questo mito nel corso del Novecento, si trovano forse nelle opere di Luigi Pirandello e Italo Calvino. Per Pirandello, Don Chisciotte è il primo eroe autenticamente 'umoristico' della letteratura europea. Nell'opera calviniana, la riscrittura dei poemi cavallereschi (in particolare di Ariosto) assume a volte una coloritura chisciottesca, evidente sia nelle avventure dei personaggi che nella dimensione metaletteraria di opere come *Il cavaliere invisibile* e *Il castello dei destini incrociati*.

*Italo Calvino* (1996). Momenteel legt ze de laatste hand aan een boek over het alfabet van de zintuigen in het werk van Italo Calvino.

Adres: Lobergenbos 16, B-3010 Kessel-Lo, België.

E-mail: ulla.schroder@arts.kuleuven.be

**Eleonora Conti** (1966) è insegnante di Lettere e Latino presso il Liceo Classico 'E. Torricelli' di Faenza. Si è laureata all'Università di Bologna nelle Lettere Moderne con una tesi sulla *Genesi della prima poetica ungaristica*. Ha ottenuto un dottorato in Letteratura Italiana (très honorable et félicitations du jury) a Paris IV-Sorbonne con una tesi su *Ungaretti médiateur culturel entre la France et l'Italie (1919-1929)*. Ha curato il volume: Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi (1918-1966)*, Bologna 2004. È fondatrice e redattrice della rivista *on line* di Letteratura Contemporanea *Bollettino '900*, attiva dal maggio 1995 presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna. Ha pubblicato numerosi saggi su Ungaretti (in particolare sull'Ungaretti giornalista francese di cui ha reso noti diversi articoli inediti apparsi su periodici francesi), su Savinio, Tabucchi, Bontempelli e recensioni su narratori italiani contemporanei.

Indirizzo: Via S. Ippolito 16, I-48018 Faenza (RA), Italië.

E-mail: econti@libero.it

**Fedde van Ingen** studeerde geschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Sinds september 2007 is hij werkzaam als promovendus bij de Faculteit der Letteren aan de Rijksuniversiteit Groningen. Daar doet hij onderzoek naar het gebruik van beelden van Rome in het werk van Francesco Petrarca en voornamelijk naar de sociaal-culturele context waarbinnen deze tot stand kwamen en werden gebruikt.

Adres: Oude Kijk in 't Jatstraat 26, 9712 EK Groningen.

E-mail: f.g.van.ingen@rug.nl

**Peter Verstegen** (1938) is actief als vertaler sinds 1963; in 1973 won hij de Nijhoffprijs voor Nabokovs *Bleek vuur*. In 1980 richtte hij samen met Marko Fondse *De Tweede Ronde* op, waarvan hij nog steeds redacteur is. Tot zijn voornaamste vertalingen uit het Italiaans behoort Dantes *De goddelijke komedie* (samen met Ike Cialona). Verstegen werkt momenteel aan een integrale vertaling van Petrarca's *Canzoniere*.

Adres: Leidsegracht 35, 1017 NB Amsterdam.

E-mail: e.p.verstegen@hetnet.nl

#### Altri collaboratori

– Jaap van Osta, Stadhouderslaan 69, 3583 JE, Utrecht.

E-mail: jaap.vanosta@let.uu.nl

– Stefania Ricciardi, Pippelingstraat 13, B-1000 Brussel, België.

Continuazione a p. 50

## CAMILLERI EN PIRANDELLO

### BIOGRAFIE VAN EEN VERWISSELDE ZOON\*

De *Biografie van een verwisselde zoon* is tegelijk biografie en roman. Ik zou het boek niet 'biografische roman' of 'biofictie' willen noemen, omdat die twee termen te veel fictionaliteit impliceren en in het boek van Camilleri is de fictie bijna afwezig. Het boek heeft duidelijke kenmerken van de biografie als genre, maar tegelijk ook structurele trekken van het genre roman *en* van het verhaalgenre zoals dat in andere teksten van Camilleri aanwezig is: het dialect, dialectale of typisch Siciliaanse stijlvormen, maar ook situaties die sterk aan de serie Montalbano doen denken. Het is een biografie die leest als een roman: boeiend, spannend, aangrijpend. Een boek dat je niet terug zet in de kast voordat je het uitgelezen hebt of misschien nog een tweede keer hebt gelezen.

Ik ga eerst in op het boek als biografie. Camilleri maakt gebruik van veel biografische bronnen: brieven, getuigenissen van derden, enkele van de meest gezaghebbende Pirandello-biografieën, zoals de grote biografie van Gaspare Giudice, die zich weer baseert op F. V. Nardelli (de biografie van Nardelli is voor een groot gedeelte gebaseerd op, gedeeltelijk vertrouwelijke, mede-delingen van Pirandello zelf), bekende boeken over Pirandello van Sciascia en van Borsellino. Interessant in dit verband zijn vooral de plaatsen waar Camilleri van de autoriteit van de biografieën afwijkt, waar hij aan de voorvallen een nieuwe interpretatie geeft. Ter illustratie heb ik een paar voorbeelden gekozen, voorbeelden die verband houden met Luigi's rampzalige huwelijk met Antonietta.

De verlovingsceremonie met Antonietta Portulano werd georganiseerd door de vaders van beide partijen, beiden uitbaters van zwavelmijnen (Luigi en Antonietta hadden elkaar nooit gezien). Giudice ziet het feit dat Luigi direct met de verlovingsceremonie instemt als een bewijs van zijn passiviteit, zijn afhankelijkheid van de autoritaire vader. Maar Camilleri ziet het anders. Volgens hem maakt Luigi (op zeer egoïstische wijze) gebruik van deze handel om zich eindelijk economisch onafhankelijk van zijn vader te maken. De vader van Antonietta geeft zijn dochter namelijk een grote bruidsschat mee, die het voor Luigi mogelijk maakt zich volledig aan zijn literaire projecten te wijden. Antonietta, die in deze transactie 'verkocht' zal worden (zij zal door de aanstaande echtgenoot goedgekeurd moeten worden), is echter ook degene die 'betaalt' (haar vader moet immers haar bruidsschat aan de Pirandello's ter beschikking



stellen). Verder wordt in de biografieën meestal gesteld dat de waanzin van Antonietta tot uitbarsting komt in het 'rampzalige' jaar 1903, wanneer ze, alleen thuis in hun appartement in Rome, het bericht ontvangt dat haar schoonvader (de vader van Pirandello dus), in een riskante onderneming haar bruidsschat, die *hij* had moeten beheren, verspeeld heeft. Maar volgens Camilleri dateert haar ziekte van veel eerder: van kort na de geboorte van haar tweede zoon Fausto in juni 1999.

Tijdens de zomervakantie op Sicilië gaat Antonietta op bezoek bij kennissen, bij een zekere mevrouw Fragapane, waar zij zich volledig afzonderd, geen woord zegt en ineens op de piano begint te spelen, om vervolgens het spel te onderbreken en als een wilde op het toetsenbord te gaan bonzen. Deze episode wordt nergens door de biografen genoemd, alleen door Camilleri. Het blijkt namelijk dat mevrouw Fragapane zijn overgrootmoeder was; zij heeft wellicht dit relaas aan haar achterkleinzoon (en anderen) doorgegeven. Aan het feit dat Antonietta, tijdens de aanval in 1903, tijdelijk verlamd raakt, haar benen niet meer kan bewegen, geeft Camilleri een eigen interpretatie: als zij beseft dat ze niet meer degene kan zijn die, middels haar bruidsschat, voor de economie van de familie kan instaan, zal ze in de ogen van haar man geen (commerciële) 'waarde' meer hebben; ze zal als een steen zijn, een zwaar blok aan zijn been.

Camilleri gaat veel selectiever te werk dan de meeste biografen, die meestal zo volledig mogelijk trachten te zijn, aan alle gebeurtenissen aandacht willen schenken. De gebeurtenissen die door Camilleri uitgekozen worden en, in zekere zin, ook uitvergroot worden (hij zoomt erop in) houden meestal verband met de thematiek van de 'verwisselde zoon' (waarover straks meer), maar ook trauma's uit Luigi's jeugdijaren staan op de voorgrond, traumatische ervaringen uit zijn kinderjaren, uit de jaren van adolescentie, van de eerste liefdes, van de verloving, eerst met de nicht Lina, daarna met Antonietta, die Luigi vóór het huwelijk nauwelijks te zien krijgt, en uit de huwelijksjaren: geselecteerde en uitvergroete scènes uit de gruwelijke samenleving met Antonietta, van haar jaloezie en paranoia, van de steeds vaker voorkomende aanvallen van waanzin, van het fysieke geweld (in het hoofdstuk: 'De slaapkamer') waar Luigi zelf het slachtoffer van wordt. Camilleri haalt in dit verband de veelzeggende titel aan van een boek van de criticus Giovanni Macchia, *Pirandello of de martelkamer*.<sup>1</sup>

Camilleri besteedt verder veel aandacht aan het waarom van de weigering van Luigi om Antonietta te laten opsluiten (alhoewel hij zelf vaker in direct levensgevaar verkeert) en naar aanleiding van de raadselachtige opmerking in een brief aan een van zijn vrienden: 'Haar waanzin ben ik ...' stelt hij vragen die betrekking hebben op de mogelijke schuldgevoelens van Pirandello: heeft hij haar, tijdens de verloving, 'geterroriseerd' met zijn brieven, waarvan zij nauwelijks iets begreep (hij vroeg haar bijvoorbeeld om te kiezen tussen zijn 'kleine' en zijn 'grote' ik!) en, daarna, tijdens de eerste jaren van het huwelijk, afgezonderd en uitgesloten van alles, waarmee *hij* bezig was? De weigering om haar in een inrichting te laten opnemen kan, volgens Camilleri, ook geïnterpreteerd worden als een uitdrukking van zijn vaste beslissing om consequent een 'verwisselde zoon' te willen zijn, iemand die, in tegenstelling tot zijn vader, tot het bittere einde, zijn vrouw trouw wil blijven: 'In "zijn"

gezin zal geen bedrog voorkomen, er zal op geen enkele manier worden afgeweken van de verplichtingen die het huwelijk met zich meebrengt' (p. 211).<sup>2</sup>

Camilleri citeert veel uit het werk van Pirandello (de citaten staan in het cursief en zijn dus gemakkelijk herkenbaar). Hij gebruikt de citaten als illustraties van situaties uit de levensgeschiedenis en vaak om lacunes hierin op te vullen. Dit wil zeggen dat bepaalde gebeurtenissen, ontmoetingen, confrontaties, gesprekken, die in het leven van Pirandello plaats hebben gehad, weergegeven worden met citaten uit het oeuvre. Uit de talrijke voorbeelden slechts één: de woede en de bijna gewelddadige agressie van Antonietta (zij geeft Luigi de schuld van het krijgsgevangenschap van hun zoon Stefano) wordt weergegeven met een passage uit de novelle *Berecche en de oorlog*.

Welke zijn nu de eigenschappen die van de biografie een roman maken? Het begin van de tekst heeft veel romanachtige trekken; men denkt direct aan een boeiende historische roman (de opstanden in Palermo en de cholera-epidemie in 1866-1867), aan een streekroman (de beschrijving van Porto Empedocle (Marinella van Montalbano) en Agrigento of Girgenti (het Montelusa van Montalbano), met daartussen het huis op het land, cavùsu - Caos, waar Pirandello geboren werd. Men zou ook kunnen denken aan een familiesaga of familieroman, waarin de figuur van de vader centraal staat. Hier is het Stefano Pirandello, Don Stefano genoemd, machtige uitbater van zwavelmijnen en handelaar in zwavel, autoritair, onbuigzaam, tiranniek, despotisch, daadkrachtig, de man die vroeger tot de helden van Garibaldi behoorde en die nu de maffia het hoofd weet te bieden, dit laatste in een scène aan het begin van de roman die beelden oproept uit de Montalbano-serie. Camilleri vermeldt overigens dat Pirandello in zijn werk over de maffia gezweven heeft en zijn ramen vergrendeld hield voor de maffia (dit in tegenstelling tot Sciascia en tot Camilleri zelf).<sup>3</sup>

De auteur van een traditionele biografie is meestal objectief, afstandelijk. Dit is hier niet het geval. De relatie Camilleri-Pirandello getuigt van verbondenheid en intimiteit. Camilleri noemt zijn personage Luigi en niet, zoals een biograaf het zou doen, Luigi Pirandello of eventueel de jonge Pirandello. Als een romanschrijver duikt hij in het bewustzijn van het personage; vertelt over diens gevoelens en vanuit diens perspectief. Zoals bijvoorbeeld in de scène waar de kleine Luigi zich uit nieuwsgierigheid naar de kelder van een bouwvallig torentje begeeft, waar het lijk van een vermoorde is verstopt, en waar hij onvrijwillige getuige wordt van de geslachtsgemeenschap van twee onbekenden, een scène die voor hem traumatische gevolgen zal hebben. Dezelfde techniek vindt men in de scènes van zijn eerste verliefdheid (op het buurmeisje Giovanna) en in de scène waarin hij (nu niet onvrijwillig) zijn vader op overspel betrapt. Zoals romanschrijvers geregeld doen, om een situatie direct op de lezer te laten overkomen, gebruikt Camilleri vaker de tegenwoordige tijd, het zogenoemde 'dramatisch presens', dat spanning, suspense, oproept. Dit is het geval in de choquerende slaapkamerscène die als volgt begint: 'Luigi kijkt recht op van het vel papier dat hij zit vol te schrijven, hij moet een novelle afmaken voor *Corriere della sera* en werpt een blik op

het zakhorloge dat naast de inktpot ligt. Het is een paar minuten na middernacht, en ineens voelt hij de vermoeidheid zwaar op zijn oogleden drukken' (p. 195).<sup>4</sup>

Typisch ook voor een literair verhaal, een novelle of een roman, is de concentratie rondom een bepaald thema of een bepaalde reeks van motieven; hier is dit, zoals de titel zegt, de thematiek van 'De verwisselde zoon'. Vanaf het begin van het boek tot het einde staat dit thema op de voorgrond, en alle gebeurtenissen en motieven uit het levensverhaal zijn hieraan gerelateerd. Het thema scandeert het ritme van het verhaal. Een eerste aanduiding van dit thema vindt men in de omstandigheden van de geboorte: Luigi wordt te vroeg geboren, aan het einde van de zevende maand en, vanwege de epidemie, niet thuis maar in het buitenverblijf op het land van Caos; hij is dus geboren op een verkeerd moment en op een verkeerde plaats. In een van zijn autobiografische beschouwingen ziet Pirandello zichzelf als een vuurvliegje dat op de verkeerde plaats is gevallen: '[...] in een juninacht viel ik als een vuurvliegje neer onder een grote eenzame pijnboom in een gebied van Saraceense olijfbomen, aan de rand van een hoogvlakte van blauwe leem, die zich boven de Afrikaanse zee verheft. Je weet toch hoe het met vuurvliegjes is [...]. Steeds weer valt er een naar beneden en dan zie je hoe het op de grond nog even opvlamt, als van heel ver weg' (p. 23).<sup>5</sup>

Het vage idee van Luigi dat hij in zijn familie niet thuishoort, krijgt vaste vorm door het sprookje dat het dienstmeisje Maria Stella hem vertelt, het sprookje van de verwisselde zoon. Hij ziet nu zichzelf als een soort 'verwisselde zoon', wat bevestigd schijnt te worden door het steeds toenemende contrast met zijn vader. Nadat Luigi zijn vader op overspel heeft betrapt en de minnares heeft bestraft door haar in het gezicht te spuwen, wordt het een open conflict. Het leven van Luigi is nu erop gericht zich van het gezin en vooral van zijn vader los te maken: als een hond rukt hij, vaak nutteloos, aan de ketting, die nauw om zijn nek zit. Veel van de keuzen die hij maakt houden hiermee verband: een legendarische vlucht met een schip naar Genova, het lyceum in plaats van de technische school, studie in Rome in plaats van Palermo, de faculteit Letteren in plaats van Rechten, de studie jaren in Bonn, het dichter willen zijn in plaats van handelaar en uitbater van zwavelmijnen ('Een groter verschil dan dat tussen een dichter en een zwavelhandelaar is niet denkbaar' (p. 89)<sup>6</sup>), zijn strijd tenslotte voor economische onafhankelijkheid, zelfs onder de schijn van afhankelijkheid, als hij instemt met de verlovings- en huwelijksgearrangeerd door zijn vader en de toekomstige schoonvader (die samen een genootschap oprichten in de zwavelindustrie).

Het allermooiste is dat Camilleri deze thematiek ondersteund ziet in het literaire werk van Pirandello, in talrijke novellen en vooral, in de roman uit 1904, *Wijlen Mattia Pascal*, geschreven in het jaar van de economische catastrofe van zijn vader, het verlies van de bruidsschat en de definitieve uitbarsting van de waanzin van Antonia, het jaar waar Luigi de Vader het sterkst als een vijand ziet. Het is in deze thematiek dat Camilleri in dialoog treedt met de Pirandello-kritiek, hier in het bijzonder met Jean-Michel Gardair, die een boek heeft geschreven over *Pirandello en zijn dubbelganger*.<sup>7</sup> Maar volgens Camilleri is hoofdthema van *Wijlen Mattia Pascal* niet de dubbelganger, het zich opsplitsen van de persoonlijkheid, zoals

Gardair en vele anderen beweren, maar een gegeven dat verband houdt met de wil van Pirandello een 'verwisselde zoon' te zijn. Het drama van Mattia is niet dat van de dubbelganger, maar heeft te maken met zijn familienaam, met wat in het bevolkingsregister genoteerd staat; de naam Mattia Pascal te hebben is niet hetzelfde als Mattia Pascal te *zijn* of anders gezegd: 'wanneer je zegt: "Ik heet Luigi Pirandello" is dat niet hetzelfde als wanneer je verklaart: "Ik ben Luigi Pirandello"' (p. 186).<sup>8</sup>

Het thema van de verwisselde zoon wordt verder in verband gebracht met de relatie met zijn vader in de komende jaren, de beproevingen in het gezin tijdens de oorlog, de dood van zijn moeder, de opname van Antonia in een inrichting in 1919. Begin jaren twintig komt het langzamerhand tot een verzoening. De vader, nu oud, eenzaam en bijna blind, gaat eerst bij zijn dochter, en vervolgens bij Luigi in Rome wonen (waar hij sterft, in 1924, op de leeftijd van 88 jaar). Camilleri ziet in *Zes personages op zoek naar een auteur* (1921) een uitdrukking van deze verzoening, in het bijzonder in de woorden van de Vader, die zich ertegen weert voor altijd vastgepind te blijven op één moment van zijn leven, het uur namelijk waar hij in het bordeel van Madama Pace door zijn stiefdochter op heter daad betrapt werd (een duidelijke analogie met de scène waarin Luigi *zijn* vader op overspel met een nicht betrapt). De analogieën met het familiedrama (het drama van het gezin Pirandello) zijn talrijk en opvallend. Totdat, aan het einde van het toneelstuk, het idee een verwisselde zoon te zijn afgedaan wordt als pure illusie. De verwisselde zoon is nu niet meer een autobiografisch gegeven, maar een waanvoorstelling, zoals in de novelle *De verwisselde zoon* uit 1925 gesuggereerd wordt, of alleen maar een sprookje, – zoals de titel van de libretto (voor Malipiero) uit 1932 aanduidt: *Het sprookje van de verwisselde zoon*. Niettemin, in de relatie tussen Pirandello en zijn kinderen herhaalt zich het drama, alhoewel in afgezwakte vorm: de dochter Lietta 'vlucht' met haar Chileense echtgenoot naar Chili, Fausto, de bekende schilder, gaat in Parijs wonen, Stefano, dichter, toneelschrijver en medewerker van de vader, publiceert onder het pseudoniem Stefano Landi.

Zoals het werk *en* het leven van Pirandello, zo eindigt ook dit boek met het symbool van de grote, eeuwenoude, Saraceense olijfbom. Op de vooravond van zijn dood fantaseert Pirandello over deze boom, die geplaatst zou moeten worden midden op het toneel, in het derde bedrijf van zijn laatste, onvoltooide, visionaire toneelstuk: *De reuzen van de bergen*. Volgens Sciascia, geciteerd door Camilleri, is de boom symbool van de Herinnering: het is een Mnemosine die op Sicilië, het land van de metamorfosen, de gestalte aangenomen heeft van een olijfbom met wortels diep in het verleden. Bovendien is dit symbool van groot belang in sommige verhalen van Camilleri. Denk bijvoorbeeld aan de scène waar Montalbano woedend de ruiten inslaat van een illegaal opgetrokken villa, waarvan de eigenaar om daar te kunnen bouwen een Saraceense olijfbom heeft laten kappen, een boom die Montalbano, met bijna religieuze eerbied, vaak opgezocht heeft.<sup>9</sup> Op de allerlaatste bladzijde van *Biografie van een verwisselde zoon* schijnt de Saraceense olijfbom, weer zoals door Sciascia beschreven, ook symbool te worden voor het werk en het leven van Pirandello.



## Noten

\* Lezing gehouden tijdens de opening van het Pirandelofestival 2007, Helmond 15 juni 2007, naar aanleiding van het verschijnen van de Nederlandse vertaling van Andrea Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Milano 2000; *Biografie van een verwisselde zoon*, vertaald uit het Italiaans door Manon Smits, Amsterdam 2007, met foto's uit het leven van Pirandello.

1 G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano 1981.

2 Citaat uit het hoofdstuk 'Waarom?'

3 Zie p. 44. Hoofdstuk: 'Over het vergrendelen van ramen'.

4 Begin van het hoofdstuk 'De slaapkamer'.

5 Citaat uit het hoofdstuk 'De geboorte'.

6 Citaat uit het hoofdstuk 'De fundering'.

7 J.-M. Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, Rome 1977.

8 Citaat uit het hoofdstuk 'Ik heette Mattia Pascal'.

9 Zie A. Camilleri, *L'odore della notte*, Palermo 2001, pp. 54-56.

ULLA MUSARRA-SCHRÖDER  
CAMILLERI E PIRANDELLO  
BIOGRAFIA DEL FIGLIO CAMBIATO

Il libro di Andrea Camilleri è una biografia, ma nello stesso tempo un romanzo. I fatti biografici, per i quali l'autore si è basato su documenti (lettere, testimonianze) e sulle più note biografie pirandelliane (Giudice, Nardelli, Borsellino), sono strutturati e narrati secondo un codice romanzesco. La lettura del libro è allettante per la presenza di tratti caratteristici dello stile di Camilleri in generale: il dialetto, modi di dire tipicamente siciliani, situazioni che fanno venire in mente la serie poliziesca su Montalbano.

Per quanto riguarda i fatti biografici e la maniera in cui vengono narrati, si nota la tendenza dell'autore a selezionare alcuni avvenimenti particolari della vita di Pirandello (in contrasto con le biografie che cercano di raccontarli tutti, di essere cioè completi), di ingrandirli, come se avesse a disposizione un obiettivo fotografico, e di interpretarli. Questo è il caso soprattutto per situazioni appartenenti alla storia del fidanzamento con Antonietta e al tragico, disastroso matrimonio, ma anche per tutta la tematica del 'figlio cambiato', di colui che, come una 'lucciola', è caduto in una terra sbagliata, tematica che costituisce il filo conduttore di tutto il libro. Si nota inoltre che Camilleri (in contrasto con il biografo tradizionale che cerca di essere 'oggettivo') spesso sceglie un punto di vista soggettivo, interno al personaggio. Alcune scene sono raccontate come sono viste, focalizzate, da Luigi come bambino, adolescente o adulto. Particolarmente interessanti sono i legami che Camilleri trova fra la vita di Pirandello e l'opera letteraria. Le scene della vita matrimoniale, ad esempio, vengono interpretate in base a scene del teatro pirandelliano e illustrate con citazioni teatrali. La tematica del figlio cambiato viene vista alla luce di grandi opere letterarie come *Il fu Mattia Pascal* e *Sei personaggi in cerca d'autore*.

ELEONORA CONTI

## IL RACCONTO FANTASTICO E LE CICATRICI

### DELLA STORIA

#### MEMORIA E MENZOGNA IN TABUCCHI E CORTÁZAR\*

Stia attenta con le [storie] inventate. Rivelano  
cosa c'è sotto. Tal quale come i sogni.  
(Cidrolin a Lalice in R. Queneau, *I fiori blu*)

#### *Tabucchi e Cortázar*

A più riprese mi è capitato di veder suggerito un possibile parallelo fra Antonio Tabucchi (Pisa, 1943) e Julio Cortázar (Bruxelles, 1914-Parigi 1984) in saggi che trattassero del fantastico o del postmoderno. In *Fantasmie nel Novecento*, Ferdinando Amigoni, concludendo l'analisi del racconto *Notte, mare o distanza*,<sup>1</sup> sottolinea come Tabucchi abbia adottato con successo la modalità narrativa del fantastico per 'parlare della storia, nel suo volto novecentesco di violenza tanto estrema e praticata su scala così enorme da apparire priva di colpevoli individuali e quasi non raffigurabile' e aggiunge che proprio la capacità di 'coniugare in modo memorabile fantastico e brutalità della storia' è ciò che lo accomuna maggiormente all'argentino Julio Cortázar, che peraltro lo scrittore toscano ha sempre confessato di ammirare.<sup>2</sup>

Allo stesso modo, Remo Ceserani, nel suo *Raccontare il postmoderno*, accostava i due scrittori sulla base della loro lunga frequentazione della cultura parigina e per aver saputo

rivitalizzare all'interno della nostra cultura e dei nostri sistemi di comunicazione, il genere ottocentesco del racconto fantastico (in una versione postmoderna, fra tardo surrealismo e psicologismo sottile e allusivo).<sup>3</sup>

Ma leggendo con attenzione la produzione fantastica di Tabucchi e Cortázar, colpiscono numerosi altri punti di convergenza che persino Tabucchi, sempre così restio a scoprire le sue carte e a svelare i legami sotterranei che attraversano la sua opera, è stato disposto ad ammettere quando, in una lunga intervista rilasciata a Carlos Gumpert, ha affermato: 'creo tener, en efecto, algo en comun con Julio Cortázar'.<sup>4</sup>

Inoltre, come sottolinea Ceserani, i due autori sono accomunati dalla frequentazione della cultura parigina. Parigi, la città in cui aveva scelto di vivere e che, dagli anni Settanta, diventerà sede del suo esilio politico, ha un effetto significativo sul Cortázar intellettuale perché è proprio qui che egli abbandona quella tendenza ad astrarsi dal dramma politico del Sud America

(‘piccolo borghese estraneo a tutto quanto fosse al di là della sfera estetica’ negli anni 1946-1954, come ricordano De Sola e Berriot)<sup>5</sup> e comincia a militare attivamente contro i regimi dittatoriali che vi si erano insediati. Parigi dunque come città catalizzatrice di interessi, impulsi, bisogni: non è una novità che faccia questo effetto agli scrittori che vengono dal ‘nuovo mondo’, come dimostrano i casi di Henry Miller e Anaïs Nin. Parigi, infine, come città ispiratrice e fucina di racconti e romanzi anche per Tabucchi, che spesso lo ha confessato nelle sue interviste, note e ‘poetiche a posteriori’: pur non avendovi svolto un corso regolare di studi, infatti, la cultura francese e quella che in qualche modo passava da Parigi trapela con insistenza nell’opera dello scrittore toscano e sembra rivestire un peso importante nella sua formazione culturale.

### *La Storia e il fantastico*

In particolare è l’irruzione violenta della Storia attraverso i mezzi della narrazione fantastica a suggerire qui l’accostamento tra i due scrittori, benché Cortázar si spinga, attraverso la letteratura, a una ‘militanza’ politica che Tabucchi non sente con altrettanta forza, anche per la sua appartenenza a un mondo molto diverso rispetto a quello rappresentato dal Sud America degli anni Cinquanta e Sessanta.<sup>6</sup>

Tuttavia, fin dagli esordi, la Storia è ben presente nell’opera dell’autore toscano che, da una parte, è sensibile in particolare alle vicende di diseredati, ribelli, umili che lottano per la libertà e l’unità nell’Italia risorgimentale o fascista (valga per tutti *Piazza d’Italia*); e dall’altra ambienta nel Portogallo di Salazar numerose storie, sogni e visioni. Non bisogna arrivare a *Sostiene Pereira* perché il ricordo di quegli anni violenti e terribili irrompa sulla pagina: già nel *Gioco del rovescio*, *L’angelo nero* e *Requiem* spesso la Storia appare sotto forma di incubo. Persino in *Sogni di sogni*, che ha un titolo così improntato alla leggerezza, il sonno a volte genera visioni spaventose: a sognare sono intellettuali, artisti, poeti che hanno avuto un impatto doloroso con la loro epoca o ne hanno avuta una lucida visione – come Goya –, e spesso hanno pagato con la vita la loro lotta per la libertà d’espressione – come Majakovskij e García Lorca.<sup>7</sup>

Se della feroce dittatura di Salazar Tabucchi ha un’esperienza diretta perché proprio in quegli anni soggiornava a lungo nel paese ed era in contatto con diversi intellettuali tenuti sotto controllo dal regime o spinti a tacere, dell’antifascismo italiano egli, nato nel 1943, non può avere tale esperienza per motivi anagrafici. Non va dimenticato tuttavia che Vecchiano, il paese in cui è nato, è stato a lungo uno dei comuni più ‘rossi’ del circondario pisano, con presenza di anarchici, comunisti molto ortodossi e, negli anni Sessanta, dei fratelli Dinucci (legati al maoismo cinese e promotori del quotidiano *Nuova Unità*), e che in famiglia e fra gli amici di Tabucchi sono circolati a lungo racconti sulla resistenza, fino a costituire una radicata tradizione orale, poi confluita nei romanzi e racconti, a partire da *Piazza d’Italia*.

In un breve testo *on line* che coglie con precisione le caratteristiche del ‘fantastico militante’ di Cortázar, Mirco Mungari giunge a questa conclusione:

tutta la produzione cortázariana nasce dalla viscerale osservazione della

realtà, dalla digestione e sconfessione del sogno. Come un particolare insignificante può diventare il primo motore di una irresistibile situazione fantasticizzata, così un fatto storico può fornire il materiale per un’opera di letteratura e insieme di denuncia.<sup>8</sup>

Questa militanza è tipica della produzione e della posizione intellettuale di Cortázar – come afferma egli stesso a proposito delle sue ultime raccolte (*Uno qualunque* e *Tanto amore per Glenda*, tra le altre), con le quali intende dimostrare che è possibile scrivere ‘un racconto fantastico [...] che abbia, nello stesso tempo, un contenuto rivoluzionario’<sup>9</sup> –; ma non bisogna dimenticare che anche Tabucchi non smette mai di esercitare il proprio ruolo di intellettuale, come ha sottolineato Flavia Brizio-Skov.<sup>10</sup> Alcune delle costanti che la studiosa sottolinea come tipiche dell’intera produzione dell’autore – la centralità della Storia, il problema della giustizia – confermano il suo interesse per tale ruolo. Ciò che qui interessa vedere è proprio come la scommessa dell’intellettuale possa giocarsi anche sul campo della narrativa fantastica, ossia con le pure armi dello scrittore che resta fedele ad uno dei suoi generi più tipici. Ma per dimostrarlo non si può prescindere da una riflessione preliminare sul rapporto fra memoria e menzogna, Storia e finzione, scrittura e verità; né si può ignorare che la Storia molto spesso entra nel racconto fantastico prevalentemente sotto forma di incubo, allucinazione, mostro, sogno perturbante.

### *La scrittura come menzogna*

Scriveva Julio Cortázar, nel 1969, in *Del racconto breve e dintorni*:

Forse è esagerato affermare che tutti i racconti brevi pienamente riusciti, e in particolare i racconti fantastici, siano prodotti nevrotici, incubi o allucinazioni neutralizzati mediante l’oggettivazione e il trasferimento a un ambiente esterno rispetto al terreno nevrotico; ad ogni modo, in qualunque racconto breve memorabile si percepisce tale polarizzazione, come se l’autore avesse voluto disfarsi il più presto possibile e nel modo più categorico della propria creatura, esorcizzandola nell’unico modo che gli era dato di farlo: scrivendola.<sup>11</sup>

L’idea che scrivere sia esorcizzare, ‘rifiutare creature invadenti’, collocarle ‘all’altra estremità del ponte’<sup>12</sup> appartiene anche a Tabucchi. Il concetto, espresso, come ricorda Cortázar,<sup>13</sup> in ‘un verso mirabile di Pablo Neruda: Le mie creature nascono da un lungo rifiuto’, torna nella *Nota* premessa a *L’angelo nero*, in cui Tabucchi confessa il desiderio che tale introduzione possa servire da ‘viatico o commiato’, per liberarsi di creature con le quali la convivenza non è stata delle più semplici: ‘Basta. Che se ne vadano così, come sono venuti. Niente li giustifichi, niente li protegga’.<sup>14</sup> Egli, però, avverte anche l’impossibilità di disfarsene, perché gli ‘angeli’ che gli hanno ispirato questi racconti sono creature insinuanti, pungenti, che tendono a tornare ossessivamente. Pipistrelli e fantasmi: ‘una presencia maléfica’.<sup>15</sup>

Ne *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, incluso ne *I volatili del Beato Angelico*, citando Mario Vargas Llosa, Tabucchi sostiene che la scrittura di un racconto è una pratica simile a uno *strip-tease*, con la



differenza che mentre una ragazza spogliandosi mette a nudo le sue grazie, lo scrittore esibisce 'i fantasmi che lo assediano, la parte più brutta di se stesso: le sue nostalgie, le sue colpe e i suoi rancori'.<sup>16</sup> Così, in *Storia di una storia che non c'è*, nella stessa raccolta, si afferma che è sorprendente come i romanzi abbiano la capacità di provocare sensi di colpa, perché vengono da lontano, sono opere incompiute e parlano con le voci dei fantasmi.<sup>17</sup> *La Nota introduttiva a I volatili del Beato Angelico* offre inoltre una sorta di 'poetica', una chiave di lettura, e non solo di questo libro. Dopo 'l'angelo nero', l'eco di Montale torna anche grazie alle 'muse zoppe' con cui Tabucchi definisce i sentimenti ispiratori di questa raccolta:

Ipocondrie, insonnie, insofferenze e struggerimenti sono le muse zoppe di queste brevi pagine. [...] Molte di esse mi sembrano vagare in un loro strano fuori che non possiede un dentro, come schegge alla deriva sopravvissute a un tutto che non è mai stato. Estranee a ogni orbita, ho l'impressione che navighino in spazi confidenziali eppure di ignota geometria; diciamo frattali domestici: le zone *interstiziali* del nostro quotidiano dover essere o certi bitorzoli dell'esperienza.<sup>18</sup>

'Scrivo per deriva, per dislocamento; e siccome scrivo *da un interstizio*, non faccio che invitare gli altri a cercare i propri e a guardare, attraverso questi, il giardino in cui gli alberi hanno frutti che ovviamente sono pietre preziose', annotava Cortázar<sup>19</sup> in un appunto che potrebbe essere di mano di Tabucchi, a evidenziare il proprio punto di vista spostato, incongruo rispetto alla norma, un interstizio che offre un angolo di visuale inedito al lettore. 'Una fisica della distrazione. Una fenomenologia dello sguardo eccentrico', per dirla con Ernesto Franco.<sup>20</sup>

Se le 'muse zoppe' di Tabucchi sono sentimenti legati all'inquietudine e all'insonnia e se il loro fine è interrogare, più che fornire risposte, il risultato è 'larva', 'quasi-racconto', nucleo che conserva un senso in potenza e che spesso ha bisogno di tempi e fasi successive per srotolarsi e offrirsi all'interpretazione e giustifica la forte intertestualità che caratterizza tutta la produzione dell'autore toscano. Qualcosa che parrebbe molto diverso dal racconto breve e perfetto a cui si riferisce Cortázar. Eppure, anche i racconti cortázariani provocano arcane risonanze nel lettore:

il grande racconto breve condensa l'ossessione del predatore, è una presenza allucinante che si installa fin dalle prime frasi per affascinare il lettore, fargli perdere contatto con la sbiadita realtà che lo circonda, annullarlo in un'immersione più intensa e dominante. Da un racconto simile si esce come da un atto amoroso, esausti e fuori dal mondo circostante, cui si fa ritorno a poco a poco con uno sguardo di sorpresa, di lento riconoscimento, molte volte di sollievo, e tante altre di rassegnazione.<sup>21</sup>

In effetti, la tensione accumulata e condensata nel racconto non si esplicita solo nella forma aperta dei non-racconti di Tabucchi, ma produce anche quell'effetto di irradiazione sulla realtà che è la cifra caratteristica del fantastico e soprattutto del racconto di fantasmi. Anche del racconto di fantasmi in assenza degli stessi, caratterizzato da 'presenze assenti', come è tipico di Cortázar, di Tabucchi e del maestro comune Henry James. Tabucchi è

molto abile a tagliare fili logici, eliminare ponti, isolare nuclei che chiede al lettore di reintegrare dopo aver disseminato sul suo cammino indizi svianti; Cortázar ottiene questo effetto di abdicazione dalla realtà comunemente intesa grazie alla tensione prodotta dal racconto e alla naturalezza straordinaria con cui padroneggia gli strumenti retorici del fantastico – si pensi all'uso disinvolto e inedito che egli fa dell'io narrante, passando con effetti di grande sorpresa da un 'tu' generico a un 'tu' giustificato da un 'io' protagonista ma taciuto fino all'ultimo, o da un 'noi' impersonale che all'improvviso viene a coinvolgere i due protagonisti.<sup>22</sup> Come ha scritto Walter Catalano a proposito delle prime raccolte di racconti cortázariani, 'si tratta di *ghost-stories* in cui il fantasma è stato espulso o taciuto; al suo posto un vuoto, i suoi "effetti", i suoi riflessi, come impronte od onde concentriche e successive alla superficie del reale.'<sup>23</sup> Questa modalità narrativa implica anche una teoria della scrittura come menzogna.

Nell'indagine sul rapporto conflittuale fra scrittura e realtà, poi, non si possono tralasciare in Tabucchi quei testi singolari – 'peritesti' o 'paratesti' genettiani – che precedono ogni raccolta di racconti: le note introduttive o glosse o premesse di mano dell'autore. Manuela Bertone parla in proposito di 'gioco del peritesto', in quanto esse confondono il lettore anziché aiutarlo a chiarire, dato che suggeriscono di continuo che si racconta di un universo incomprensibile, sfuggente, incongruo. Dello stesso avviso è Giovanni Palmieri, quando avverte: 'Diffidate delle indicazioni filologiche e dei paratesti d'autore che – anche quando sembrano serissimi; come in Tabucchi – in realtà appartengono alla medesima logica dei testi che accompagnano e con essi intrattengono solidi legami di fedelissima complicità.'<sup>24</sup> Essi indirizzano e sviano allo stesso tempo.

Già Gérard Genette aveva sottolineato come le prefazioni d'autore, contenendo le 'dichiarazioni di intenzione' di quest'ultimo, siano difficilmente aggirabili dal lettore, in quanto costituiscono 'uno degli strumenti del controllo autoriale': difficile procedere alla lettura del libro senza tenere conto di questi 'ingombrant[i] cartell[i] indicator[i]'.<sup>25</sup> La questione si complica quando chi firma tali paratesti è sospettato di inattendibilità o instaura una sorta di gioco col lettore. Come ha sottolineato Mario Lavagetto analizzando le modalità narrative della *Coscienza di Zeno*, lo scrittore, mettendo in scena un narratore ambiguo, scarica sul lettore la responsabilità di districarsi fra gli inganni, le anomalie, i tranelli disseminati sulla pagina. Così, le glosse tabucchiane ci mettono, sì, in guardia, ma raramente ci offrono una chiave d'accesso facile al testo, perché, allo stesso modo del 'Dottor S.' di Svevo, ci avvertono che ci troveremo di fronte a 'un cumulo di verità e bugie' mescolate, da discernere a nostro rischio e pericolo. La speranza del lettore è di rintracciare quei 'raggrinzimenti' del testo da cui, suo malgrado, trapelano le interferenze della realtà, così da non cadere nelle trappole sottili che ci vengono tese dal narratore e dall'autore.<sup>26</sup>

D'altro canto, se Tabucchi sottolinea con un certo compiacimento che degli scrittori non ci si può assolutamente fidare perché mentono per natura anche quando affermano il contrario, lo stesso Cortázar non è da meno quando, commentando la struttura del racconto *Riunione con un circolo rosso*, conclude: 'nella seconda [parte] irrompe il fantastico. In questo senso

non bisogna fidarsi molto di me perché vedo la realtà e il fantastico su un piano indifferenziato'.<sup>27</sup>

### Il 'fantastico militante' di Julio Cortázar

Alla raccolta *Uno qualunque*<sup>28</sup> di Cortázar appartengono due racconti che coniugano con grande efficacia modo fantastico e brutalità della Storia, chiari esempi di 'fantastico militante': si tratta di *Seconda volta* e *Apocalisse di Solentiname*. Ad essi aggiungerei il racconto eponimo della raccolta, *Uno qualunque*, con il quale l'autore ha voluto dimostrare, come ricordavo prima, 'che si può scrivere un racconto fantastico – forse il più fantastico del libro – che abbia, nello stesso tempo, un contenuto rivoluzionario',<sup>29</sup> e *Graffiti*, più tardo, per la sua intensa visionarietà. Pur seguendo procedimenti narrativi molto diversi fra loro, da essi trapela con grande partecipazione emotiva la tragedia della Storia argentina. Proprio a causa di *Seconda volta* e *Apocalisse di Solentiname*, come ricorda Cortázar nelle sue interviste, la raccolta non fu pubblicata in Argentina, ma in Messico.<sup>30</sup>

*Seconda volta* è un racconto breve. Una ragazza, María Elena, riceve la convocazione per presentarsi in un ufficio del ministero. Il laconico foglietto giallo recita solo: 'pratica che la riguarda' e presenta indirizzo, orario, timbro ufficiale e firma illeggibile del funzionario. L'ufficio (la Direzione) si trova in una zona residenziale e anonima che ha parvenza di vita normale e non è segnalato, come nota stupita la ragazza, né da una bandiera nazionale né da un edificio particolarmente decoroso o maestoso (terzo piano senza ascensore, targhetta sporca e incollata malamente). La sala d'aspetto presenta caratteri claustrofobici che mettono a disagio la ragazza, ultima arrivata, senza che lei capisca bene perché e i discorsi della gente in attesa sembrano i soliti discorsi da sala d'aspetto, ma tutti sembrano animati da una grande fretta di andarsene al più presto da quel posto; tutti tranne Carlos, il ragazzo, l'unico tra i presenti ad essere lì per la seconda volta. Nell'attesa, tra i due giovani si instaura una certa confidenza: è Carlos in particolare a rilassare l'atmosfera, con l'atteggiamento di chi ha già confidenza col luogo, e, quando tocca a lui, entra nell'ufficio senza esitazione. Lo smarrimento e il dubbio si insinuano in María Elena quando è il suo turno: contrariamente alle persone che lo hanno preceduto, infatti, Carlos non è ancora uscito nel corridoio; lo stupore della ragazza cresce quando nota che nell'ufficio in cui viene fatta entrare non ci sono altre porte da cui Carlos potrebbe essere uscito. Frastornata, dopo aver compilato un formulario banale ed essere stata informalmente convocata per un secondo colloquio, previsto tre giorni dopo, esce all'aperto e si attarda ancora sperando di veder comparire il ragazzo da qualche altra scala o porta. Poi, non riuscendo a risolvere il mistero, si allontana.

L'effetto di straniamento e di allucinazione è ottenuto da Cortázar grazie a un sapiente intreccio dei punti di vista. L'*incipit* del racconto è caratterizzato da un 'noi' narrante, che si presenta come quello calmo, pigro, degli impiegati dell'ufficio che aspettano i cittadini convocati. Al punto di vista degli impiegati si intreccia fin da subito quello di un non meglio identificato 'capo', che li invita alla calma, alla naturalezza nello svolgimento del compito. L'intreccio dei due punti di vista genera subito tensione, perché è chiaro che i convocati sono all'oscuro del reale scopo della loro convocazione nell'uffi-

cio: 'Loro, naturalmente, non potevano sapere che li stavamo aspettando, aspettando davvero, certe cose dovevano accadere come se niente fosse, state sereni, ve lo dico io, ripeteva il capo'.<sup>31</sup> Dopo questa introduzione, entra in scena María Elena e il lettore non può che identificarsi con il suo smarrito punto di vista e prendere confidenza, insieme a lei, con Carlos. Nel finale, poi, a chiudere il cerchio sullo smarrimento della ragazza, torna il 'noi' iniziale, questa volta senza più maschere, cinico, freddo, crudele, a scioccare definitivamente il lettore: 'Lei no, certamente, ma noi sí, lo sapevamo, noi avremmo aspettato lei e gli altri, fumando con calma e chiacchierando mentre il negro López preparava uno dei tanti caffè del mattino'.<sup>32</sup> Il contrasto stridente fra l'attesa inquieta e ingenua di lei e la fredda calma degli impiegati comunica in chiusura un senso di stordimento e di allucinazione. María Elena e Carlos sembrano due ragazzi assolutamente innocenti, non temono nulla dalla convocazione nel falso ufficio: in loro non c'è nemmeno l'ombra di un sospetto, sentono di non avere nulla da nascondere. Eppure, la colpa aleggia su chiunque.<sup>33</sup>

*Apocalisse di Solentiname*,<sup>34</sup> invece, presenta un meccanismo narrativo completamente diverso. Nel resoconto realistico di un viaggio in America latina, da cui il protagonista torna con un *reportage* fotografico dei villaggi visitati e dei loro abitanti, dei riti religiosi popolari e di una serie di quadri dipinti da gente comune, si innesta uno squarcio di allucinazione pura: rientrato a Parigi, nel momento in cui si accinge alla visione delle diapositive, al posto delle foto scattate il protagonista vede l'orrore delle deportazioni, delle esecuzioni sommarie, delle torture di quelle stesse persone con le quali si era intrattenuto. È un attimo, un'allucinazione tutta sua. Quando la sua fidanzata gli chiede di vedere quelle foto, vedrà esattamente ciò che lui aveva scattato e non potrà condividere con lui l'orrore.

Nel racconto è centrale il ruolo della fotografia e il senso di miracolosa apparizione che fanno le immagini quando lentamente affiorano sulla pellicola impressionata. Questa riflessione è esplicitata nella prima parte del racconto, piena di dati di realtà (i luoghi, i riti della vita di un intellettuale che affronta un viaggio per lavoro e che incontra altri intellettuali, le interviste incentrate sulle opere e sui problemi reali che la narrativa di Cortázar pone). E quando si allude a un racconto esistente, realmente scritto da Cortázar, non è un caso che questo sia *Le bave del diavolo*, ossia il testo in cui più che altrove egli espone la sua teoria del 'guardare' attraverso la fotografia. In particolare, in quest'ultimo racconto, è interessante che la voce narrante, un fotografo, affermi:

Credo di saper guardare, se qualcosa sono capace di fare, e che ogni guardare trasuda falsità, perché è ciò che più ci getta più al di fuori di noi stessi, senza la più piccola garanzia. [...] Ad ogni modo, prevedendone in anticipo la probabile falsificazione, guardare diventa possibile; basta forse scegliere bene fra il guardare e la cosa guardata, spogliare le cose di tanti panni altrui.<sup>35</sup>

E ancora, egli riflette sul fatto che, guardando una scena, talora ci aggiungiamo un sentimento che appartiene a noi, al nostro sguardo e al nostro sentire, ma che scomparirà dalla foto, come se quest'ultima fosse in grado di 'resti-



tui[re] le cose alla loro sciocca verità'.<sup>36</sup> In realtà, anche la scena osservata dal fotografo de *Le bave del diavolo* e fraintesa in un primo momento, riacquista tutto il suo carico di drammaticità proprio grazie alla mediazione della fotografia.

In *Apocalisse di Solentiname*, questo tema del guardare e dell'imprigionare la realtà in uno scatto che la deforma e allo stesso tempo la restituisce in tutta la sua drammaticità, permette di dar vita a un racconto fantastico in cui la Storia si propone come allucinazione, in cui il fantastico diviene veicolo di denuncia politica, 'fantastico militante' appunto. L'irruzione del fantastico si presenta grazie alla mediazione di uno strumento meccanico, il proiettore che mostra gli scatti effettuati dal protagonista. Gli occhi hanno visto una cosa, mentre la pellicola sembra essere stata impressionata da un ben diverso spettacolo. C'è incertezza, incongruenza fra le due visioni. Il proiettore da una parte è *medium* dell'orrore inspiegabile che fa irruzione in un racconto fino a quel momento assolutamente realistico, e dall'altro testimonia di quel rinnovamento del racconto fantastico ottocentesco operato grazie all'introduzione di tecniche e conoscenze tipicamente moderne, come ha sottolineato Ceserani.

Il gioco del punto di vista e dell'ambiguità della voce narrante torna anche in un racconto successivo, *Graffiti*, appartenente alla raccolta *Tanto amore per Glenda*,<sup>37</sup> del 1980. Qui l'atmosfera che si respira è crudamente realistica: in una cittadina piantonata giorno e notte dalla polizia è vietato disegnare sui muri; anche il disegno più innocente viene punito con l'incarcerazione e la tortura; le ronde controllano i muri e le strade, giorno e notte.

Il personaggio che viene indicato come 'tu' instaura però, a suo rischio, uno strano gioco con un'altra appassionata di graffiti murari: ciascuno disegna, a beneficio dell'altro, accenni di paesaggio, profili di uccello, figure geometriche, aspettando una risposta. A un certo punto la donna viene catturata dalla polizia e l'uomo, benché riesca a intravederle appena i capelli e i pantaloni, sa che si tratta della sua interlocutrice. Così decide di sfidare la sorte e disegna per lei un enorme murale che, con sua sorpresa, nessuno cancella per qualche giorno. La donna, inaspettatamente, risponde con un piccolo ovale pieno di angoscia in cui lascia intravedere un occhio tumefatto, una bocca senza più denti, un volto deformato: un incubo alla Francis Bacon.<sup>38</sup> E alla fine scopriamo che l'io narrante è proprio la donna, sfuggita per breve tempo ai suoi aguzzini, ma destinata a restare rinchiusa in un buco senza specchi, e che ha sfidato ogni elementare regola della sopravvivenza pur di rispondere al messaggio del suo compagno di graffiti. Il finale è esplosione dell'incubo fatto realtà, visione angosciosa, puro espressionismo, eppure caparbia rivendicazione di vitalità e insieme denuncia dell'orrore quotidiano.

#### **Capodanno di Tabucchi e le cicatrici della Storia**

Anche nell'universo di Tabucchi la Storia è spesso brutalità e *L'angelo nero* è una delle raccolte di racconti più significative, per quanto riguarda il connubio di memoria e menzogna, se intendiamo per memoria la Storia con la lettera maiuscola, la macrostoria. L'atmosfera di cospirazione, i metodi poco ortodossi della polizia politica durante la dittatura di Salazar e oscuri episodi del fascismo italiano, già apparsi nei racconti del *Gioco del rovescio*, esplodono in

queste cupe visioni che hanno legami evidenti o sotterranei con quasi tutte le raccolte precedenti, in un gioco intertestuale sottilissimo in cui, in particolare, le apparizioni incongrue di animali, angeli, strane creature che affiancano i personaggi, spesso fantasmi di personaggi già apparsi in altri racconti, contribuiscono ad accrescere la tensione, il senso di spaesamento e di incubo perturbante. Certe visioni sembrano scaturire direttamente dalla fantasia di Hieronymus Bosch e certi animali hanno la stessa funzione di 'correlativo oggettivo' dei bestiari montaliani.<sup>39</sup>

La *Nota* introduttiva fornisce una chiave di lettura sui procedimenti narrativi messi in atto in questi racconti: 'Quello che è stato torna, bussa alla nostra porta, petulante, questuante, insinuante. Spesso reca un sorriso sulle labbra, ma non bisogna fidarsi, è un sorriso ingannatore'.<sup>40</sup> Come ha scritto Claudio Pezzin:

All'interno di uno scenario dominato da personaggi sorretti da una ritualità animale e sacerdotale insieme, emerge come un totem il rito della violenza che accompagna l'altro rito tragico della parola. Da una parte abbiamo la sopraffazione degli eventi e della storia, dall'altra il sotterraneo della parola che non trova il suo spazio a cielo aperto e deve sopravvivere di tana in tana, in una fuga geologica.<sup>41</sup>

Le parole che danno voce alla memoria non escono facilmente alla luce, la coscienza le deforma e le occulte. Difficile dire apertamente. Intervengono il sogno, la fantasia, il controllo della razionalità. La Storia è per lo più incubo che sarebbe meglio non rivelare, fantasma, mostro che è pericoloso risvegliare.

Quasi tutti i racconti hanno per oggetto il rapporto della scrittura con la realtà e la menzogna. Particolarmente interessante è *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?*, 'un dialogo-interrogatorio sul senso della scrittura, sulla sua lucida e anche cupa follia, una lucida messinscena di un processo allo scrittore e alla scrittura', come lo ha definito Claudio Pezzin,<sup>42</sup> soprattutto perché queste riflessioni sono contenute in un racconto che allude a una situazione storica di violenza e sopraffazione: un interrogatorio fra un ex-militante in un'organizzazione rivoluzionaria e un misterioso funzionario della polizia segreta.<sup>43</sup>

Oltre a *Notte, mare o distanza*, che proprio per la visione della Storia come incubo è stato in più occasioni analizzato,<sup>44</sup> nella stessa raccolta, *Capodanno* è un tipico esempio di racconto in cui la Storia entra nella vita del protagonista-narratore attraverso le deformazioni della memoria e della fantasia. Si tratta di un testo che viene da lontano, perché si intreccia sia con *Ipomeriggi del sabato (Il gioco del rovescio, 1981)* e *Gli incanti (Piccoli equivoci senza importanza, 1985)*, sia con due abbozzi di romanzo da Tabucchi pubblicati in rivista negli anni Settanta (1977 e 1978) e la cui vicenda è raccontata anche nel già menzionato *Storia di una storia che non c'è*.<sup>45</sup> Anche questa storia intricata contribuisce a rendere più misterioso e pieno di echi e ascendenze il racconto, articolato in numerosi capitoletti e ricco di ellissi narrative.

Il protagonista di *Capodanno* è un bambino dal 'nome antico', Duccio. Nome che racchiude un universo toscano, 'un'immaginaria Maremma', come suggerisce Tabucchi nella *Nota* introduttiva. La Storia irrompe nella vita di

Duccio grazie alla figura del padre Lapo, fascista di Salò ucciso dai partigiani e gettato nel lago per aver preso parte a un massacro ai loro danni. Il fatto non è vissuto dal bambino in prima persona, come testimone, ma riaffiora alla coscienza e alla memoria per ondate successive, per ricostruzione dolorosa attraverso la lente deformante, salvifica e rivelatrice insieme, del sogno, del ricordo, della fantasia che via via assemblano e scompongono i pezzi, portano alla luce ma allo stesso tempo modificano e sottraggono alla consapevolezza di ciò che è realmente accaduto. Questa modalità altalenante segna tutto l'andamento narrativo del racconto.

È un sogno subacqueo a introdurre il racconto e i personaggi: accompagnato dal fido Capitano Nemo, amico immaginario di ascendenza libresco (Duccio è assiduo frequentatore, in segreto, della biblioteca della casa), il protagonista scorge sul fondo del mare una croce con la fotografia del padre che 'vestito di bruno e con la pistola al fianco, salutava eternamente con il braccio teso gli abissi che gli stavano di fronte' e, poco oltre, racchiusa nelle valve di un'enorme ostrica, la madre, bianca come una perla, che canta. Con un'alternanza continua di piani temporali e spaziali, nella seconda sequenza il protagonista sembra svegliarsi e tornare alla realtà, ma in verità la mente arretra subito verso un'altra stagione (l'estate) e verso un'altra età (l'infanzia) e ricostruisce alcuni elementi della sua vita quotidiana nella grande tenuta di famiglia.

Solo con la quarta sequenza i ricordi svelano il nome del protagonista e lentamente fanno luce sul collegamento fra il sogno dell'abisso e il padre. 'Mai entrare in camera con il piede sinistro: avrebbe sognato il babbo in fondo al lago. Sulle erbe del fondo, fra un branco di lucci': la tragedia dell'assassinio del padre fascista si svela in questo modo indiretto nel racconto e nella memoria di Duccio bambino. Egli racconta mescolando la presa di coscienza della realtà con quello che apparentemente sembra il filo principale del ricordo: il rito serale del coricarsi, la paura di andare a letto da solo, attraversando la grande casa avvolta nel buio, inventando continui giochi e mosse scaramantiche per scongiurare il pericolo di spaventose presenze annidate nei corridoi o sulle scale. Così, Duccio ricostruisce i brandelli di discorsi degli adulti: 'Ce l'avevano buttato i partigiani, ma tanto era già morto. La Flora lo raccontava alla vecchia delle materasse, a voce bassa. Ma lui aveva sentito lo stesso, perché faceva finta di dormire con la testa sulla tavola'.

La stanza da letto è popolata da molte presenze che vegliano o incombono su Duccio bambino che si corica: l'angelo Duccio e il luccio mostruoso coi denti aguzzi che può apparire sotto il letto quando meno te lo aspetti. 'Gli angeli custodi seguono la gente anche nell'acqua? C'era un angelo, fra i lucci, che teneva il babbo per i capelli?'.

Mentre l'unica preoccupazione degli adulti sembra quella di dimenticare e di rimuovere, Duccio cerca di ricostruire e di superare in questo modo la paura che quell'enorme groviglio di non-detto gli provoca: l'unico interlocutore a cui raccontare il suo desiderio e la sua decisione di affrontare i luoghi *off-limits* che celano il segreto è Capitano Nemo, anch'egli immaginato in una stanza chiusa e segreta, sulla cui soglia Duccio depone le lettere che gli scrive.

La decisione di penetrare nel 'sotterraneo' è data da una volontà di sapere, come scrive Duccio a Nemo. La parola 'sotterraneo' evoca un altro abisso,

dopo quello acquatico: l'abisso del mistero, della colpa che ha condannato il padre alla morte nel lago. In casa, quel luogo, era chiamato comunemente 'gli scantinati'; 'sotterraneo' agisce nella memoria di Duccio come spia linguistica di un ricordo rimosso che riprende vita grazie all'eco della parola stessa nel ricordo: in una notte lontana, Duccio già a letto si risveglia a causa del rumore e delle grida e intravede dalla finestra soldati con gli elmetti lucidi, una figura misteriosa 'con l'impermeabile e il cappello sugli occhi' che forse è il babbo, sente qualcuno che urla di portare una fila di uomini scesa dal camion 'nel sotterraneo', il grido della madre; e da quel momento in poi le parole smozzicate di Flora che si riferisce all'episodio come al 'fattaccio'.

Ma ciò che Duccio intende fare negli scantinati non è tanto trovare, scoprire qualcosa, quanto piuttosto 'cancellare'. Le macchie di sangue su cui Flora ha steso la calce per 'ripulire' lo scantinato dopo la strage sono in parte riaffiorate sui muri e sembrano macchie d'umidità a chi non ne conosca la vera natura. Ma Duccio sa e quindi, armato di carboncino, le collega con una linea che ne segue l'andamento e poi vi traccia sopra delle croci, come a cancellarle. Che significato assume questo desiderio di cancellare? Se è vero che nel racconto fantastico, la cantina, il sotterraneo, ciò che si nasconde sotto la casa vera e propria simboleggiano l'inconscio (Poe insegna: basterebbe pensare a racconti come *Il cuore rivelatore* o *Il gatto nero*; ed anche a una lunga tradizione cinematografica, soprattutto all'*horror*),<sup>46</sup> cancellare assume il significato di rimuovere dalla coscienza e anche restituire pace al luogo. Non si può non collegare questa tecnica di cancellatura con la 'cancellatura a reticolo' che un altro bambino, il protagonista de *I pomeriggi del sabato*, adotta per eliminare le frasi latine a cui affida tutto lo smarrimento dell'apparizione del fantasma del padre. Come osserva Amigoni:

dietro alla cura con cui il protagonista de *I pomeriggi del sabato* chiude le proprie parole (e dunque se stesso) in bozzoli di 'filo spinato' c'è [...] il tentativo, destinato al fallimento, di tenersi al centro di un cerchio formatodal rincorrersi di due premesse contraddittorie: finché non è detto, l'evento non è accaduto, ma è impossibile non dire (non dirsi) un evento accaduto.<sup>47</sup>

Anche qui dunque c'è un bambino alle prese con il padre scomparso: ma mentre il problema del protagonista de *I pomeriggi del sabato* è la paura che il 'detto' si trasformi in 'accaduto', la parola in evento (la frase cancellata rivelava una decisione che turba il protagonista: il sabato successivo la sorellina Nena si sarebbe presentata al fantasma del padre con un biglietto della madre); in *Capodanno*, Duccio vorrebbe cancellare le tracce di ciò che è già accaduto: come l'inchiostro, anche il sangue 'dice', 'parla', fa esistere.

Su *Capodanno* aleggia il fantasma del padre Lapo. Ma anche gli altri personaggi del racconto sembrano celare strani doppi, fantasmi di altri personaggi. In particolare, il racconto intrattiene singolari rapporti con *Gli incanti*, dove compaiono sia Tullio che la governante Flora: un alone di mistero particolarmente fitto avvolge il Tullio di *Capodanno*, un personaggio irrisolto, uno spasimante che sembra un'apparizione e che scompare bruscamente, ma che si illumina di particolari e acquista nuova consistenza grazie al racconto precedente, quasi fosse una reincarnazione. Mentre in *Capodanno*



non acquista mai la connotazione di antagonista del padre (Duccio percepisce confusamente il legame sentimentale con la madre), ne *Gli incanti*, Tullio è chiaramente un antagonista dello zio defunto, il nuovo fidanzato della zia, tanto che la cuginetta Clelia lo accusa di essere responsabile della morte del proprio padre – denunciato ai tedeschi – e addirittura la personificazione di Satana.<sup>48</sup>

Il racconto si apre e si chiude circolarmente sotto il segno dell'acqua: l'abisso subacqueo che contiene sia il padre morto (ma anche, vivo, Capitano Nemo, doppio paterno che soffre con Duccio e dimostra per lui pietà e compassione) sia la madre, viva ma assente, persa nel proprio universo, estranea ai turbamenti di Duccio, e infine il pacchetto 'molliccio, acquoso' in cui si è putrefatto il pesce rosso avvelenato dal bambino, coltura di batteri velenosi e prefigurazione di un progetto di distruzione. Dall'acqua all'acqua, un'acqua pesante', per dirla con Bachelard, simbolo di morte.<sup>49</sup>

### Conclusione

Seconda volta di Cortázar affronta il problema degli interrogatori della polizia politica in una chiave che si potrebbe definire kafkiana. Per questo ricorda, nella produzione di Tabucchi, *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?* ma anche certe riflessioni sulla colpa che percorrono tutto *Requiem*, come si è visto. In *Graffiti e Apocalisse di Solentiname* la Storia irrompe sulla pagina con la violenza di un pugno allo stomaco, reso ancora più potente dal ricorso al linguaggio iconico (della pittura, nel primo caso, della fotografia nel secondo), ulteriore elemento in comune tra i due autori. *Apocalisse di Solentiname*, poi, oltre a confermare la centralità della fotografia nell'opera di entrambi (si pensi per Tabucchi al finale di *Notturmo indiano* e all'indagine di Spino nel *Filo dell'orizzonte*), ricorda *Notte, mare o distanza*, per la violenza che entra improvvisamente nella pagina con la forza allucinata della visione, della memoria e del sogno.

La Storia può essere infatti un incubo che torna ossessivamente.<sup>50</sup> *Capodanno* di Tabucchi mostra che anche quando si è cercato di rimuovere l'evento in sé, esso ha lasciato segni e tracce, come le macchie di sangue sul muro del sotterraneo. Si potrebbe allora dire che in entrambi gli autori il fantastico, con tutto il suo apparato di sogni, fantasie e menzogne, ben si presta a rendere il lato più oscuro, mostruoso e violento della Storia di cui conserva, ben evidenti, le cicatrici.

### Note

\* Ringrazio vivamente Remo Ceserani, Corrado Donati e Stefano Visani per l'attenta rilettura di questo saggio e i loro preziosi consigli.

1 A. Tabucchi, 'Notte, mare o distanza', in *L'angelo nero*, Milano 1991, pp. 29-50.

2 F. Amigoni, *Fantasma nel Novecento*, Torino 2004, p. 152.

3 R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino 1997, p. 202. Ceserani esemplifica in cosa consiste l'innovazione apportata al racconto fantastico dai due autori in due capitoletti ad essi dedicati nel suo *Il fantastico*, Bologna 1996, pp. 133-146.

4 C. Gumpert Melgosa, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona 1995, p. 62. Forse non

è solo un dato curioso che, a completamento dei suoi studi universitari, l'autore, dovendo scegliere l'argomento della sua tesi, si era orientato in un primo momento sull'insegnamento di Lingua e Letteratura spagnola: la lingua di Cortázar.

5 K. Berriot, *Julio Cortázar l'enchanteur*, Paris 1988; G. De Sola, *Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires 1973.

6 Dopo la pubblicazione del *Libro de Manuel* (1973), di contenuto esplicitamente politico, Cortázar verrà dichiarato 'indesiderabile' in Argentina e da quel momento il suo esilio parigino assumerà connotazione politica. Cortázar devolve i diritti d'autore del libro, che in Francia ottiene il Prix Médicis, in favore degli aiuti ai prigionieri politici argentini. Poi comincia una serie di viaggi in Perù, Ecuador, Cile, Cuba, Nicaragua e nel 1980 inizia una campagna internazionale in favore della rivoluzione nicaraguense. A favore dei sandinisti devolgerà i diritti dell'ultimo libro scritto con la compagna Carol Dunlop, *Los astronautas de la cosmopista, viaje atemporal Paris-Marseille* (1983). Sulla duplice natura di Tabucchi, scrittore al contempo fantastico e impegnato, si vedano le riflessioni di Stefano Lazzarin in 'Antonio Tabucchi fingitore e polemista', *Chroniques italiennes*, 2007, n. 1 [= Série Web, n. 11], numéro spécial Concours 2006-2007, p. 1-17, consultabile all'indirizzo: <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes>.

7 A. Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palermo 1992.

8 M. Mungari, 'Il fantastico militante: l'impegno nella letteratura di Julio Cortázar', in *Argo*, luglio-dicembre 2004, n. 9: <http://www.argonline.it> (numero dedicato ad Arti e Potere).

9 Come afferma J. Cortázar in un'intervista a E. González Bermejo (*Conversaciones con Cortázar*, Barcelona 1978), ora in parte riportata come nota introduttiva al racconto eponimo 'Uno qualunque', in *I racconti*, cit., p. 1376.

10 F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza 2002.

11 J. Cortázar, 'Del cuento breve y sus alrededores', in *Último Round*, México 1969; trad. it. 'Del racconto breve e dintorni', in *I racconti*, cit., pp. 1328-1337. La citazione è a p. 1331.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 A. Tabucchi, 'Nota' a *L'angelo nero*, cit., p. 9.

15 C. Gumpert Melgosa, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, cit., p. 178.

16 A. Tabucchi, 'La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera', in *I volatili del Beato Angelico*, Palermo 1987, p. 53.

17 Id., *Storia di una storia che non c'è*, ivi, p. 59.

18 Id., 'Nota' a *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 9. Corsivo mio.

19 J. Cortázar, 'Del sentimiento de no estar del todo', in *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México 1967; trad. it. 'Del sentimento di non

esserci del tutto', in *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Padova 2006, pp. 33-42. La citazione è a p. 33. Corsivo mio.

20 E. Franco, 'Nel giro del giorno in ottanta mondi', in J. Cortázar, *I racconti*, cit., p. IX.

21 J. Cortázar, 'Del racconto breve e dintorni', cit., pp. 1331-1332.

22 Nell'uso della seconda persona narrativa, che anche Tabucchi pratica, si può forse vedere l'influsso delle sperimentazioni francesi di quegli anni, come quelle dell'Oulipo o del Nouveau Roman. In particolare si pensi al romanzo *La modification* (1957) di Michel Butor [trad. it. di O. Del Buono, *La modificazione*, Milano 1959], tutto costruito con questa modalità narrativa. Questo influsso aggiungerebbe un ulteriore elemento all'importanza, per entrambi, dell'esperienza parigina degli anni Sessanta e Settanta.

23 W. Catalano, *Del fantastico e del politico: ricordo di Julio Cortázar*, 1999, consultabile all'indirizzo web: <http://www.estovest.net/lettura/cortazar.html>.

24 L'argomento rimanda innanzitutto a *Soglie. I dintorni del testo*, di Gérard Genette, Torino 1989 (Ed. orig. *Seuils*, Paris 1987). G. Palmieri, 'Per una volatile leggerezza: il "lato manco" di Antonio Tabucchi', in N. Roelens e I. Lanslots (a cura di), *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, Ravenna 1993, p. 135.

25 G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, cit., pp. 218-221.

26 M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino 1992, soprattutto alle pp. 181-199.

27 La citazione è tratta da E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, cit., e riportata nella nota introduttiva a 'Reunión con un círculo rojo'; trad. it. 'Riunione con un circolo rosso' (in *Uno qualunque*), in J. Cortázar, *I racconti*, cit., p. 1375.

28 J. Cortázar, *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara-México 1977. Trad. it. *Qualcuno che passa di qui*, Parma 1984. La raccolta prende il titolo di *Uno qualunque* nella raccolta de *I Racconti*, cit.

29 E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, cit.; ora in *I racconti*, cit., p. 1376. In *Uno qualunque* (in *I racconti*, cit., pp. 853-859), a un sicario assoldato dalla rivoluzione, in missione in una città straniera, fa visita, nella notte, uno strano personaggio che conosce la sua identità e che, intrufolatosi nella sua stanza contro ogni regola della verosimiglianza (la porta è chiusa a chiave), lo uccide.

30 'Ci sono due racconti, 'Apocalisse di Solentiname' e 'Seconda volta', che hanno provocato la collera della Giunta argentina; esigono che li sopprima per autorizzare la pubblicazione del libro, ragion per cui esso apparirà – completo naturalmente – in Messico'; E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, cit.; ora in *I racconti*, cit., p. 1373.

31 J. Cortázar, 'Segunda vez'; trad. it. 'Seconda volta' (in 'Uno qualunque'), in *Iracconti*, cit., p. 762.

32 Ivi, p. 768.

33 Si potrebbe commentare questo racconto con il dialogo che, in *Requiem* di Tabucchi, si svolge fra il protagonista e il suo Convitato e ha per oggetto *Il processo* di Kafka e un'inquietante disquisizione sulla vigliaccheria e sulla colpa: 'Il processo?', domandai, dev'essere *Il processo*. Sicerto, disse lui, è il libro più coraggioso del nostro secolo, ha il coraggio di affermare che tutti siamo colpevoli. Colpevoli di che?, domandai. Come di che?, disse lui, di essere nati, forse, e delle cose che sono successe in seguito, siamo tutti colpevoli.' A. Tabucchi, *Requiem. Un'alucinazione*, Milano 1992, p. 122.

34 J. Cortázar, 'Apocalipsis de Solentiname'; trad. it. 'Apocalisse di Solentiname' (in 'Uno qualunque'), in *Iracconti*, cit. pp. 788-794.

35 J. Cortázar, 'Las babas del diablo'; trad. it. 'Le bave del diavolo' (in *Le armi segrete*), in *I racconti*, a cura di E. Franco, Torino 1994, pp. 272-286; la citazione è a p. 276. L'allusione avviene attraverso il richiamo al film di Michelangelo Antonioni, *Blow-up* (1966), ispirato, in modo molto libero, a 'Le bave del diavolo'. Il tema sviluppato da Antonioni è quello dell'ingrandimento da una foto, che rivela una verità sfuggita allo sguardo del fotografo al momento dello scatto e che getta una luce tutta nuova sui protagonisti della foto scattata. Tema molto vicino a quello trattato da Tabucchi nel finale di *Notturmo indiano* (Palermo 1984); qui una fotografia sottolinea come sia straniante isolare un particolare di una foto dal suo insieme: come nel caso del ragazzo a braccia alzate, che sembra tagliare il traguardo di una corsa sportiva, mentre, ricostituito il contesto della foto, si scopre che è stato appena colpito a morte da un proiettile. Sull'argomento si veda ora N. Trentini, "Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa." La fotografia nelle storie di Tabucchi', in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura & Fotografia*, Roma 2005-2006, vol. II, pp. 201-237.

36 *Ibidem*.

37 J. Cortázar, *Queremos tanto a Glenda*, México 1980; trad. it. *Tanto amore per Glenda*, Parma 1983, poi in *Iracconti*, cit., da cui si cita. *Graffiti*, pp. 1071-1075.

38 In questo racconto, il fantastico ha una matrice visiva di derivazione pittorica che mi pare un altro elemento in comune con Tabucchi. Quest'ultimo si ispira ad alcuni grandi autori iberici – da Velásquez a Goya –, alla tradizione toscana – Paolo Uccello, Beato Angelico – a Hieronymus Bosch, a Van Gogh, tra gli altri; mentre alcuni racconti cortázariani di grande suggestione prendono spunto dall'opera di pittori sudamericani – fra gli altri, l'opera del venezuelano Jacobo Borges nel già citato 'Riunione con un circolo rosso', in *Iracconti*, cit., pp. 832-839.

39 A. Dolfi, 'Tabucchi, l'"angelo nero" e gli animali inquietanti', in E. Biagini e A. Nozzoli,

*Bestiari del Novecento*, Roma 2001, pp. 305-328; ora in A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma 2006, pp. 211-248. *Bestiario* è anche il titolo della prima raccolta di racconti di Cortázar (1951).

40 A. Tabucchi, 'Nota' a *L'angelo nero*, cit., p. 10.

41 C. Pezzin, *Antonio Tabucchi*, Verona 2000, p. 71.

42 Ivi, p. 75.

43 Sulla questione dei possibili legami fra questo racconto e il caso Sofri, al quale Tabucchi si è a lungo e pubblicamente interessato, cfr. A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, Palermo 1998; M. Jansen, 'Tabucchi, Sciascia e il giallo-verità', in *Incontri*, 1999, I, pp. 23-34 e F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit.

44 Per esempio da Amigoni e Dolfi, cit. Il racconto si riferisce alle vicende occorse a un gruppo di amici portoghesi, in una notte tragica del 1969, in pieno regime salazarista.

45 Per ricostruire la preistoria del racconto, cfr. G. Palmieri, 'Per una volatile leggerezza', cit., p. 134-135 e A. Tabucchi, 'Storia di una storia che non c'è', in *I volatili del Beato Angelico*, cit., pp. 58-61.

46 In 'Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa', il racconto inaugurale de *L'angelo nero*, tra le voci sconosciute captate per strada si insinua inaspettatamente una voce nota, che riemerge dal passato, quella di Tadeus, fantasma che attraversa diversi racconti e anche *Requiem*, e che fa riaffiorare un trauma dimenticato: 'E intanto ripensi a quell'estate che avevi così accuratamente dimenticato riponendola in una cantina sulla quale avevi posato un pesante coperchio' (in *L'angelo nero*, cit., p. 21). Le metafore sono evidenti.

47 F. Amigoni, *Fantasmii nel Novecento*, cit., p. 131.

48 Allo stesso modo, lo zio Jacopo, fratello del padre Lapo, eccentrico aristocratico con una passione per la pittura *en plein air* e per il fascino faunescio e grezzo dei pescatori della zona, possiede una Aprilia rossa, che è la macchina a bordo della quale il protagonista de *Gli incanti* vorrebbe vedere arrivare il padre-salvatore.

49 Il concetto di 'acqua pesante', riferito ad Edgar Allan Poe, allude alla morte. Bachelard, commentando *Preludio* di Wordsworth, si chiede: 'Sarebbe mai possibile descrivere davvero il passato senza le immagini della profondità? E si potrebbe forse avere un'immagine della *profondità piena* se non si è meditato sulla riva di un'acqua profonda? Il passato della nostra anima è un'acqua profonda'; G. Bachelard, *Psicologia delle acque, Purificazione, morte e rinascita*, Como 1987, 1992 [*L'eau et les rêves*, Paris 1942, 1984], p. 69.

50 In 'La violenza collettiva e il senso del male nella narrativa di Antonio Tabucchi' (in A. Sarra-bayrouse, a cura di, *Images littéraires de la société contemporaine. Actes du Colloque Guerre et violence dans la littérature italienne contemporaine*,

Université Stendhal-Grenoble 3, 21-22 novembre 2003, in *Cahiers d'études italiennes. Novecento ... e dintorni*, 2005, 3, pp. 115-124), Charles Klopp parla della narrativa tabucchiana come 'forma di rimpri-

anto', rifacendosi alle teorie filosofiche di Vladimir Jankélévitch.

ELEONORA CONTI

## HET FANTASIEVERHAAL EN DE LITTEKENS VAN DE GESCHIEDENIS

HERINNERING EN LEUGEN IN TABUCCHI EN CORTÁZAR

Dit artikel beoogt de parallel tussen Antonio Tabucchi en Julio Cortázar uit te diepen voor wat betreft de verbintenis tussen de productie van fantasie en Geschiedenis. Hierin volgt het de suggesties van verschillende geleerden (Ceserani, Amigoni) die een gelijkenis tussen de twee auteurs hebben opgemerkt, vanwege hun vermogen om 'op gedenkwaardige wijze het fantastische en de brutaliteit van de geschiedenis te verbinden' (F. Amigoni, *Fantasmii nel Novecento*, 2004). Deze narratieve procedure is met betrekking tot Cortázar gedefinieerd als 'militant fantastisch' (Mungari).

Na een introductie over de wijzen waarop het fantasieverhaal urgente thema's zoals de gewelddadigheid van dictatoriale regimes kan behandelen en over de overeenkomsten tussen de poetica's van de twee vertellers, werkt het artikel de tekstuele analyse van drie verhalen van Cortázar verder uit ('Seconda volta', 'Apocalisse di Solentiname' e 'Graffiti') en van een verhaal van Tabucchi ('Capodanno'). Hierdoor worden de overeenkomsten tussen de beide auteurs benadrukt, zij het met inachtneming van de twee verschillende intellectuele trajecten.



- Gandolfo Cascio, Universiteit Utrecht, Opleiding Italiaanse Taal en Cultuur, Kromme Nieuwe Gracht 29, 3512 HD Utrecht.  
E-mail: gandolfo74@hotmail.com
- Bram Kempers, Universiteit van Amsterdam, Leerstoelgroep Cultuurgeschiedenis van Europa, Oude Turfmarkt 141, 1012 GC Amsterdam.  
E-mail: b.kempers@uva.nl
- Inge Werner, Veldhuizenlaan 23, 3454 EB De Meern.  
E-mail: inge.werner@let.uu.nl
- Rolien Scheffer, Rijksuniversiteit Groningen, Oudere Romaanse cultuur- en letterkunde, Oude Kijk in 't Jatstraat 26, 9712 EK Groningen.  
E-mail: r.h.c.scheffer@rug.nl
- Jetze Touber, Rijksuniversiteit Groningen, Afdeling Middeleeuwse Geschiedenis, Oude Kijk in 't Jatstraat 26, 9712 EK Groningen.  
E-mail: j.j.touber@rug.nl
- Monica Jansen, Lamstraat 59, 3523 RV, Utrecht.  
E-mail: monica.jansen@let.uu.nl

## IL NOSTRO CAPO ROMA

### EEN INLEIDING OP PETRARCA'S *SPIRITO GENTIL*

Petrarca bevond zich midden in het Europese politieke leven van de veertiende eeuw. Dit komt, hoewel sporadisch, ook tot uitdrukking in de *Rerum vulgarium fragmenta*.<sup>1</sup> Gedurende zijn hele leven stond hij in contact met pausen en keizers, koningen en vorsten. Soms zette één van die contacten zijn literaire capaciteiten in, vaker nog maakte de dichter gebruik van zijn kunnen om zijn opvattingen over de situatie voor het voetlicht te brengen. Veel van zijn kritiek betrof het versplinterde Italië en de corruptie in de afgedwaalde Kerk. Gebruikmakend van klassieke en christelijke bronnen, stelde hij het contemporaine Rome ten voorbeeld. Zichtbaar voor de wereld lagen zowel het morele en culturele verval, als de hoop op herstel achter de brokkelige muren van de aloude *caput mundi*.

De dichter dankte zijn nabijheid tot de groten der aarde mede aan het feit dat hij zijn carrière kon beginnen in Avignon, de stad waar gedurende het grootste deel van zijn leven de pauselijke curie was gevestigd. Zijn vriendschap met Giacomo Colonna, de bisschop van Lombez, opende voor hem de deuren naar een van de machtigste families uit Rome (de Colonna's) en naar het pauselijke hof: door zijn vriendschap met Giacomo werd Petrarca in 1330 in dienst genomen als huiskapelaan bij diens broer, kardinaal Giovanni Colonna. Via deze kanalen kreeg hij vervolgens toegang tot de andere hoven van Europa en Italië – en dus tot andere Mecenassen. Maar zijn contacten met de familie Colonna brachten de in Arezzo geboren en in Zuid-Frankrijk opgegroeide Petrarca daarnaast in aanraking met de wijze waarop de Romeinen tegen zichzelf en hun verleden aankeken. In Rome zelf, waar de tastbare herinneringen aan het bijna duizend jaar eerder gevallen Rijk overal zichtbaar waren, liepen heden en verleden dwars door elkaar. De ruïnes in de stad stonden letterlijk symbool voor de vergane glorie, maar – zoals Petrarca zelf na zijn eerste bezoek aan de stad schreef<sup>2</sup> – zij deden niets af aan de grootsheid van de stad. De Romeinse elite maakte dankbaar gebruik van de herinnering aan het glorieuze verleden om haar macht in het heden te legitimeren.

In geen enkel gedicht spreekt Petrarca zo nadrukkelijk over Rome als in de canzone *Spirito gentil*.<sup>3</sup> In het gedicht – dat is opgebouwd uit typisch klassieke en middeleeuwse elementen en dat nadrukkelijk de sporen draagt van de wijze waarop Dante de verhouding tussen paus en keizer beschreef<sup>4</sup> – verwoordt hij de treurnis over de huidige, deplorabele staat van de stad en haar inwoners, hij prijst haar verleden en spreekt vervolgens de hoop uit op een spoedig herstel

van Rome en Italië. Petrarca verwijt de Romeinen te weinig aandacht voor het eigen verleden, de eigen roem. Maar hij lijkt hier te suggereren dat Rome, zodra ze zich zichzelf herinnert, weer tot bloei kan komen:

che se 'l popol di Marte  
devesse al proprio honore alzar mai gli occhi,  
parmi pur ch'a' tuoi dí la gratia tocchi.<sup>5</sup>

Dat is precies wat hij ook zegt in zijn brief over een wandeling in Rome: 'Quis enim dubitare potest quin illico surrectura sit, si ceperit se Roma cognoscere?'<sup>6</sup> ('Want wie kan eraan twifelen dat Rome onmiddellijk zal verrijzen, wanneer zij zichzelf weer begint te leren kennen?') De houding van de Romeinen zelf veroorzaakt in de ogen van de dichter dus de toestand in de stad, want wanneer de stad zichzelf weer zou kennen, zou ze zich onmiddellijk weer oprichten. Voor een beter begrip van het gedicht is het daarom belangrijk in te gaan op de vraag aan wie het is gericht – of in ieder geval aan wie het *niet* is gericht.

Klaarblijkelijk is het geschreven ter ere van de ambtsaanvaarding van een nieuwe senator – in het Rome van de veertiende eeuw een soort van burgemeester van de stad. Petrarca spreekt immers van de *onorata verga*,<sup>7</sup> de erestaf voor de stedelijke machthebbers. Een senator dus waarschijnlijk, hoewel onduidelijk is wie. In ieder geval is het gedicht niet geschreven voor de volkstribuun Cola di Rienzo, zoals lange tijd gedacht werd.<sup>8</sup> De gedachte aan deze Romeinse notaris, die in 1347 een klein half jaar de macht naar zich toe wist te trekken en zich uit liet roepen tot tribuun, is aantrekkelijk en op het eerste oog logisch. In het gedicht gebruikt Petrarca vergelijkbare retoriek als Cola di Rienzo. Beiden waren vurige pleitbezorgers van het herstel van Rome. Bovendien waren de twee bevriend en beloofde Petrarca na Cola's machts-greep een gedicht te wijden aan de stad en haar verlosser.<sup>9</sup> Maar de megalomane trekjes van de tribuun en de ingetrokken steun van Clemens VI deden Petrarca nog voor het einde van diens bewind afstand nemen van de tribuun.

Hoewel het gedicht de toestand van Rome, en vooral de mogelijke toekomst van Rome, verwoordt op de manier waarop de tribuun het zelf ook deed, bevat het toch een aantal sterke aanwijzingen die een andere aangesprokene/geadresseerde doen vermoeden. Aan het slot stelt de dichter dat hij de ontvanger nog nooit heeft ontmoet, terwijl hij Cola al ruim vier jaar voor diens machtsovername had leren kennen. Hoewel Petrarca toen al enthousiast bleek over diens ideeën, was het op het moment van de ontmoeting zeer onwaarschijnlijk dat de notaris ooit de macht in de stad in handen zou krijgen, terwijl het nog onwaarschijnlijker is dat Petrarca het gedicht vóór hun ontmoeting zou hebben geschreven. Een aantal andere elementen tegen Cola di Rienzo hebben betrekking op de aanduiding van de angesprokene: de *onorata verga* wijst naar een senator en niet naar de tribuun – een volledig nieuwe functie – en bovendien spreekt de dichter aan het slot over *cavalier*,<sup>10</sup> 'ridder', terwijl Cola een gewone burger was en dus niet van adel.

Het belangrijkste argument ligt echter in de positieve manier waarop Petrarca over de familie Colonna spreekt. Hij presenteert hen als de grote marmazuil – een woordspeling op de familienaam en het symbool in hun familiewapen – die het slachtoffer is van het geweld van de andere families.

Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi  
ad una gran marmorea colomna  
fanno noia sovente, et a sé danno.<sup>11</sup>

De beren, wolven, leeuwen, adelaars en slangen staan voor de families Orsini, Caetani, Frangipani, Pierleoni en al die andere families, die hun onderlinge vetes letterlijk op straat met elkaar uitvochten. Het straatbeeld van Rome in die tijd werd – net als elders in Italië – gekenmerkt door de stadstorens van elkaar bevechtende clans. Barricaden en hinderlagen waren opgetrokken door de hele stad. Moord en doodslag waren eerder regel dan uitzondering. De adellijke families hadden belang bij het handhaven van deze status quo, omdat geen van hen machtig genoeg was om de hele stad naar zijn hand te zetten. Slachtoffer van al deze ellende was de gewone bevolking, die gebukt ging onder de heersende rechteloosheid.

Maar de Colonna's, door Petrarca hier geportretteerd als slachtoffers, waren de machtigste en rijkste familie van de stad en bovendien één van de belangrijkste aanstichters van het geweld. In dezelfde brief waarin Petrarca Cola en de stad een gedicht beloofde, nam hij naast de Orsini's ook de Colonna's stevig op de korrel. Beiden zouden verantwoordelijk zijn voor alle ellende en bovendien – en dat rekent Petrarca hen beiden ernstig aan – niet van oorsprong Romeins. Cola was de grootste vijand van de Colonna's, en ook Petrarca had in 1347 dus afstand genomen van zijn voormalige broodheren. Zou hij ze dan wel steunen in een gedicht dat was gericht aan hun grootste vijand? Dat lijkt zeer onwaarschijnlijk. Het enthousiasme waarmee Petrarca hier nog over de familie Colonna spreekt en de slachtofferrol die hij hen toebedeelt, wijzen er eerder op dat het gedicht is geschreven in de periode dat Petrarca nog in dienst was van Giovanni Colonna. Dat maakt het vervolgens zeer waarschijnlijk dat het gedicht aan een hem onbekende senator geschreven is in opdracht van – of in ieder geval op instigatie van – kardinaal Giovanni Colonna. Wie de senator is geweest zal vermoedelijk niet achterhaald kunnen worden, maar het lijkt aannemelijk dat deze tot het kamp van zijn toenmalige broodheer behoorde.

De deplorabele toestand die Petrarca de stad toedicht, is nauwelijks overdreven te noemen. In de veertiende eeuw beleefde Rome een historisch dieptepunt. De eens zo fiere stad stond er enigszins verlaten bij, letterlijk en figuurlijk: de stadsmuren waren in de derde eeuw na Christus aangelegd om meer dan een miljoen inwoners te beschermen. Twaalfhonderd jaar later leefden er binnen diezelfde poorten niet meer dan veertigduizend zielen, na de Zwarte Dood in 1348 waarschijnlijk zelfs minder dan twintigduizend. Grote delen van de stad lagen er verlaten bij met hun bossen en velden binnen de muren. De bewoning concentreerde zich rond de Sint Pieter, de wijk Trastevere – beiden aan de rechterzijde van de Tiberoever – en aan de andere oever, in de grote bocht van de rivier, in het gebied waar in de Oudheid het Marsveld had gelegen. Dit waren precies die delen die in de Oudheid werden gemeden vanwege het overstromingsgevaar. De rest van de stad bestond uit velden en bossen, hier en daar een oude ruïne en een kerk waaromheen zich een kleine concentratie huizen bevond. Tussen die ruïnes vochten de adellijke families hun onderlinge strijd uit ten koste van de andere inwoners.

Daarnaast stond de positie van de stad op het wereldtoneel zwaar onder druk. De twee voornaamste middeleeuwse heersers – die zich beiden zagen als erfgenaam van het oude Romeinse Rijk en die hun universele macht daarmee legitimeerden – lieten de stad grotendeels links liggen. Weliswaar moest de ene, wereldlijke macht – de keizer van het Heilige Roomse Rijk – nog steeds naar Rome komen om daadwerkelijk de titel van keizer te mogen voeren, maar echt voet aan de grond hadden de Duitse keizers er nooit kunnen krijgen. De keizers, van wie de internationale invloed sterk afgenomen was, deden dan ook meer moeite om hun macht in hun eigen familiedomeinen te versterken, dan om hun positie op het Italiaanse schiereiland en in Rome te versterken.

De andere universele macht – de geestelijke in vorm van de paus en zijn curie – ontkende niet dat Rome haar eigenlijke zetel was. Maar ze had zich in 1309 gevestigd in Avignon, ver weg van het gekibbel van de Romeinse adellijke families die elkaar en de curie bestreden, en vlakbij de Franse koning, die een sterke invloed had op de curie. Natuurlijk bleef de paus de bisschop van Rome, maar in de stad zelf liet hij zich niet meer zien. ‘Ubi papa, ibi Roma’, ‘waar de paus is, daar is Rome’ werd het motto van de curie, waarmee de stad feitelijk naar het tweede plan werd verwezen.

Hoewel de Romeinen het graag anders deden voorkomen, was het belang en de invloed van hun stad kleiner dan ooit tevoren. Geen wonder dat Petrarca, samen met de inwoners van Rome, hoopten op een ‘nobele geest’ die de stad zou verlossen van haar problemen en weer zou doen opstoten in de vaart der volken. In *Spirito gentil* beschrijft Petrarca hoe Rome en Italië in verval zijn geraakt. Hoe de helden uit het verleden haar bewenen, net als de vrouwen, kinderen en monniken van de stad en de pelgrims die haar bezoeken. Zij leggen allemaal hoop in een toekomst die beter zal zijn dan het heden. Rome en haar inwoners – waarmee Petrarca voornamelijk doelt op hen die de touwtjes in handen hebben – kan zichzelf oprichten zodra ze beseft wie ze is. Het enige dat dient te gebeuren is dat ze weer zal worden wakker geschud – de taak die Petrarca hier oplegt aan de held van zijn gedicht. Of deze nu behoort tot de stadsadel die zelf oorzaak is van het probleem of niet, onder zijn leiding zou de stad weer moeten worden, wat ze behoort te zijn: ‘il nostro capo Roma’.<sup>12</sup>

## Noten

1 Petrarca schreef drie grote politieke canzones – *Rerum vulgariū fragmenta* 28, 53 en 128 – en een aantal politiek geïnspireerde sonnetten: *RVF* 27 (in-  
trodunctie op de canzone), 103 en 136 t/m 138.

2 Petrarca, *Familiarium rerum libri*, ii.14.

3 Petrarca, *RVF*, 53.

4 Kenelm Foster, *Petrarch: Poet and Humanist. Writers of Italy Series 9* (1984), p. 57.

5 Petrarca, *RVF*, 53, r. 26 t/m 28.

6 Petrarca, *Fam.* vi.2, 14.

7 Petrarca, *RVF*, 53, r. 4.

8 De Cola-these is geïntroduceerd door Fran-

cesco Torraca, ‘Cola di Rienzo e la canzone *Spirito gentil* di Francesco Petrarca’, in: *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno 1888, pp. 1-87, aldaar p. 41. Tegen deze opvatting gaan o.a. in: Natalino Sapegno, *Petrarca: Lezioni E Saggi. Opere Di Natalino Sapegno ; I*, Torino 2004, p. 74 en Foster, *Petrarch: Poet and Humanist*, op.cit., p. 57.

9 Petrarca, *Epistolae variae*, 48. Ook bekend als *Hortatoria*.

10 Petrarca, *RVF*, 53, r. 100.

11 *Ibidem*, r. 71 t/m 75.

12 Petrarca, *RVF*, 53, r. 20.

Nella sua canzone famosa *Spirito Gentil* Francesco Petrarca discute la situazione contemporanea nella città di Roma. Quando un nuovo senatore romano assume la carica, il poeta esprime il desiderio che i problemi della città – che tocca il suo fondo – potranno essere portati a buon fine. I problemi della città erano causati dalla lotta continua della nobiltà cittadina locale. Notevolmente Petrarca rappresenta i Colonna come vittime, mentre più tardi li ritiene corresponsabili del disordine nella città. Comunque sia, magari Roma si ricordasse del suo passato glorioso. Solo in questo modo la città può essere quello che dovrebbe essere secondo il poeta: *il nostro capo Roma*.



FRANCESCO PETRARCA,

*RERUM VULGARIIUM FRAGMENTA*, 53

53

Spirto gentil, che quelle membra reggi  
dentro a le qua' peregrinando alberga  
un signor valoroso, accorto et saggio,  
poi che se' giunto a l'onorata verga  
colla qual Roma et suoi erranti correggi,  
et la richiami al suo antiquo viaggio,  
io parlo a te, però ch'altrove un raggio  
non veggio di virtù, ch'al mondo è spenta,  
né trovo chi di mal far si vergogni.  
Che s'aspetti non so, né che s'agogni,  
Italia, che suoi guai non par che senta:  
vecchia, otiosa et lenta,  
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?  
Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli.

Non spero che già mai dal pigro sonno  
mova la testa per chiamar ch'uom faccia,  
sí gravemente è oppressa et di tal soma;  
ma non senza destino a le tue braccia,  
che scuoter forte et sollevarla ponno,  
è or commesso il nostro capo Roma.  
Pon' man in quella venerabil chioma  
securamente, et ne le treccie sparte,  
sí che la neghittosa esca del fango.  
I' che dí et notte del suo strazio piango,  
di mia speranza ò in te la maggior parte:  
che se 'l popol di Marte  
devesse al proprio honore alzar mai gli occhi,  
parmi pur ch'a' tuoi dí la gratia tocchi.

L'antiche mura ch'anchor teme et ama  
et trema 'l mondo, quando si rimembra  
del tempo andato e 'ndietro si rivolve,  
e i sassi dove fur chiuse le membra

53

U, nobele geest, die het gestel regeert  
dat bij zijn reis op aarde dient tot woon  
van een stoutmoedig heer, kundig en wijs,  
u die de erestaf verkreeg als loon  
waarmee u 't dwalend Rome corrigeert  
en terugroept naar de oude levenswijs,  
ik spreek tot u, in u slechts is bewijs  
van levenskracht, elders niet meer aanschouwd.  
Ik weet, géén schaamt zich nog voor eigen kwaad  
of wat Italia te wachten staat;  
zij voelt, lijkt het, niet eens wat haar benauwt,  
lui is ze, traag en oud;  
zou haar te doen ontwakken niemand lukken?  
Kon ik haar aan haar haar maar wakker rukken!

Ik denk niet dat zijzelf haar lethargie  
aflegt, al smeekt men het in menigvoud,  
de last die haar terneerdrukt is te zwaar,  
maar 't lot heeft Rome aan u toevertrouwd:  
schudt u haar wakker met degene die  
de hoofdstad is van alle steden daar.  
Bergt u nu in dat eerbiedwaardig haar  
uw handen, ruk aan die verwarde vracht  
en trek het trage mens uit het moeras.  
Ik die om haar verval in tranen was,  
zeg u dat ik van u het meest verwacht;  
als ooit Mars' nageslacht  
de ogen weer op eigen glorie richt,  
dan is het, hoop ik, in uw tijdsgewricht.

De muren, nog geducht en dierbaar aan  
de wereld die ze vreest en die 't verleden  
nog eert en graag de blik naar vroeger keert;  
de zerken, ter bedekking van de leden

di ta' che non saranno senza fama,  
se l'universo pria non si dissolve,  
et tutto quel ch'una ruina involve,  
per te spera saldar ogni suo vitio.  
O grandi Scipioni, o fedel Bruto,  
quanto v'aggrada, s'egli è anchor venuto  
romor là giù del ben locato officio!  
Come cre' che Fabritio  
si faccia lieto, udendo la novella!  
Et dice: Roma mia sarà anchor bella.

Et se cosa di qua nel ciel si cura,  
l'anime che lassù son citadine,  
et ànno i corpi abandonati in terra,  
del lungo odio civil ti pregan fine,  
per cui la gente ben non s'assecura,  
onde 'l camin a' lor tecti si serra:  
che fur già sí devoti, et ora in guerra  
quasi spelunca di ladron' son fatti,  
tal ch'a' buon' solamente uscio si chiude,  
et tra gli altari et tra le statue ignude  
ogni impresa crudel par che se tratti.  
Deh quanto diversi atti!  
Né senza squille s'incommencia assalto,  
che per Dio ringraciar fur poste in alto.

Le donne lagrimose, e 'l vulgo inerme  
de la tenera etate, e i vecchi stanchi  
ch'anno sé in odio et la soverchia vita,  
e i neri fraticelli e i bigi e i bianchi,  
coll'altre schiere travagliate e 'nferme,  
gridan: O signor nostro, aita, aita.  
Et la povera gente sbigottita  
ti scopre le sue piaghe a mille a mille,  
ch'Anibale, non ch'altri, farian pio.  
Et se ben guardi a la magion di Dio  
ch'arde oggi tutta, assai poche faville  
spegnendo, fien tranquille  
le voglie, che si mostran sí 'nfiammate,  
onde fien l'opre tue nel ciel laudate.

Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi  
ad una gran marmorea colomna  
fanno noia sovente, et a sé danno.  
Di costor piange quella gentil donna  
che t'à chiamato a ciò che di lei sterpi  
le male piante, che fiorir non sanno.  
Passato è già piú che 'l millesimo anno

van mannen die als helden voortbestaan,  
zolang niet het heelal zelf wordt verteerd,  
en ook al wat reeds is geruïneerd:  
dat alles hoopt door u zich te herstellen.  
O grote Scipio's, Brutus zo trouw,  
verheugt u daarbeneden toch, zo gauw  
men u van zijn benoeming zal vertellen!  
Ook voor Fabricius zou  
't een feest zijn om dit goede nieuws te horen:  
'Hoe mooi,' zegt hij, 'wordt Rome nu herboren.'

Als wat op aard gebeurt de hemel deert,  
wordt door de burgers van de hemelstaat,  
wier lichaam in de aarde rust, gepleit  
voor 't einde van die lange burgerhaat  
die niemands veiligheid meer garandeert  
en naar de godshuizen de pas afsnijdt,  
waar vroeger vroomheid heerste en nu strijd:  
ze komen nog als rovershol te stade  
en geen goed volk zal men er meer ontwaren.  
Daar, tussen kale beelden en altaren,  
bedrijft men ieder kwaad zonder genade:  
ach, zo uitheemse kwaden!  
Men luidt de kerkklok als 't geweld aanvangt  
die, om God dank te zeggen, zo hoog hangt.

Vrouwen in tranen, kinderen weerloos klein,  
vermoeide oude mannen die berouwen  
dat ze met tegenzin nog altijd leven,  
de zwarte monniken, witte en grauwe,  
en al wie afgezwoegd en ziekelijk zijn,  
ze roepen: 'Heer, wil ons uw bijstand geven!'  
't Arm volk toont, door verbijstering gedreven,  
bij duizenden de pijn die ze ervaren.  
Meelij had Hannibal zelfs overmand!  
Bezie de woonstee Gods en hoe ze brandt,  
kunt u dat vuur een vonk of wat besparen,  
de aandrift zou bedaren,  
de gloed van wie zo vurig zijn zou doven:  
en hoe zou men uw werk ten hemel loven!

Een beer of wolf, leeuw, slang of adelaar,  
ze doen vaak schade aan een marmerzuil,  
maar doen zichzelf niet minder schade aan.  
Om hen is 't dat die nobele vrouwe huilt  
die smeekt om 't wieden van al wat op haar  
blijft woekeren en nooit in bloei zal staan.  
Zo'n duizend jaren zijn er nu vergaan

che 'n lei mancâr quell'anime leggiadre  
che locata l'avean là dov'ell'era.  
Ahi nova gente oltra misura altera,  
irreverente a tanta et a tal madre!  
Tu marito, tu padre:  
ogni soccorso di tua man s'attende,  
ché 'l maggior padre ad altr'opera intende.

Rade volte adiven ch'a l'alte imprese  
fortuna ingiuriosa non contrasti,  
ch'agli animosi fatti mal s'accorda.  
Ora sgombrando 'l passo onde tu intrasti,  
famisi perdonar molt'altre offese,  
ch'almen qui da se stessa si discorda:  
però che, quanto 'l mondo si ricorda,  
ad huom mortal non fu aperta la via  
per farsi, come a te, di fama eterno,  
che puoi drizzar, s'i' non falso discerno,  
in stato la piú nobil monarchia.  
Quanta gloria ti fia  
dir: Gli altri l'aitâr giovane et forte;  
questi in vecchiezza la scampò da morte.

Sopra 'l monte Tarpeio, canzon, vedrai  
un cavalier, ch'Italia tutta honora,  
pensoso piú d'altrui che di se stesso.  
Digli: Un che non ti vide anchor da presso,  
se non come per fama huom s'innamora,  
dice che Roma ognora  
con gli occhi di dolor bagnati et molli  
ti chier mercé da tutti sette i colli.

zonder die edele zielen, lang voorbij,  
die haar verhieven in de hoogste mate.  
Ach nieuwkomers, die mateloos verwaten  
durft neerzien op een moeder, groot als zij!  
Wees haar tot vader, gij,  
en man; van u verwacht nu elk zijn goed,  
wat ook de Hemelvader verder doet.

Boze Fortuna laat een nobele daad  
niet graag begaan, zo tegendraads is zij  
en alle heldendom zo slechtgezind.  
Maar nu maakt zij voor u de toegang vrij  
en graag vergeef ik haar veel ander kwaad,  
omdat ze met zichzelf de strijd aanbindt.  
Voor niemand, sinds de wereld niet meer blind  
is voor 't verleden, was er ooit zo'n kans  
als gij nu krijgt om eeuwig voort te leven.  
Gij kunt het nobelst rijk zijn plaats hergeven,  
Rome herstellen in haar oude glans.  
Siere dit woord uw krans:  
'Haar sterke jeugd werd door de Ouden groot,  
hij redt haar nu zij oud is van de dood.'

Mijn Lied, op de Tarpeius zul je een ridder  
gaan zien, in heel Italië hoog in eer,  
die niet leeft voor zichzelf. Zeg hem van mij:  
'Een die u nooit gezien heeft van nabij  
(maar juist door faam verliefd men zich nog meer)  
zegt: "Rome smeekt steeds weer,  
met ogen die van pijn in tranen baden,  
bij al haar zeven heuvels, uw genade.'



Recensie\*

Wat brengt iemand ertoe een boek te schrijven over de vrouwen van Mussolini? Frans Denissen, de Belgische auteur die vooral bekend is om zijn literaire vertalingen, schrijft in zijn voorwoord dat het zijn favoriete schrijver, Carlo Emilio Gadda, geweest is die hem nader tot de Duce en het fascisme heeft gebracht. De antifascistische schimpscheuten, die hij in Gadda's *Eros e Priapo. Da furore a cenere* had aangetroffen, hadden hem verrast en diep geschokt, aangezien hij wist dat de romancier in zijn jonge jaren enthousiast achter het fascisme aangehold was. Het heeft veel weg van een gelegenheidsexcuus, te meer daar het niet verklaart waarom Denissen daarna zo nodig achter de vrouwen van Mussolini aan moest. Vermoedelijk wilde Denissen gewoon een gemakkelijk boek schrijven, waarbij het ook niet uitmaakte wat voor soort boek het zou zijn. Zelf noemt hij zijn werk een 'roman zonder fictie'. Ik ben geneigd om er de omschrijving 'literaire documentaire' aan te geven, het genre dat bij ons de laatste jaren zo sterk opgang gemaakt heeft dank zij het oeuvre van Geert Mak.

Een historisch werk recenseren dat de vorm heeft van literaire non-fictie is lastig, althans voor een historicus. Hoe groot is de informatieve waarde? Denissen belooft de lezer een kijkje te geven 'achter de façade van het fascisme', maar veel krijgen we niet te zien. Dat komt omdat het boek eigenlijk alleen maar gaat over de liefdesrelatie tussen Mussolini en Clara Petacci, de minst interessante van al zijn maîtresses. Zij is aan de vergetelheid ontsnapt, enkel omdat zij haar liefde voor de Duce met de dood heeft moeten bekopen, waarna haar ontzielde lichaam naast dat van haar minnaar ondersteboven kwam te hangen aan een pompstation in Milaan – Denissen weet er alles van. Mussolini heeft zoals bekend meerdere maîtresses (naast talloze eendagsvliegen) in zijn leven gehad en sommige van hen zijn ook zeker een aparte studie waard. Angelica Balabanoff bijvoorbeeld, de joodse communiste afkomstig uit de Oekraïne die hem de grondbeginselen van het socialisme bijbracht, en Margherita Sarfatti, de eveneens joodse *freischwebende* intellectueel, die jarenlang het culturele discours in de partij bepaalde. Over Sarfatti hebben de Amerikaanse historici Cannistraro en Sullivan een uitermate boeiende biografie geschreven. Denissen kent deze, maar heeft er nauwelijks gebruik van gemaakt.

---

\*Frans Denissen, *De vrouwen van Mussolini. Achter de schermen van het fascisme*, Amsterdam, Bert Bakker, 2007.

Welke boeken heeft Denissen dan wel gebruikt? Onder de werken die hij in zijn bibliografie opvoert, komen opvallend veel egodocumenten, dagboeken en memoires, voor van fascistische kopstukken en mensen uit Mussolini's entourage. Door veelvuldig daaruit te citeren heeft hij zijn verhaal de nodige *couleur locale* kunnen geven en krijgen wij een aardig beeld van de intieme relatie tussen Mussolini en Petacci, 'Ben' en 'Claretta' voor de intimi. Die relatie was gepassioneerd maar ging niet diep, hetgeen vermoedelijk gelegen zal hebben aan *la* Petacci, die immers veel jonger was dan de Duce en intellectueel ook verre zijn mindere. Ofschoon de auteur meermalen suggereert dat de verhouding tussen de twee geliefden méér was dan een 'loutere privé-aangelegenheid', wijst niets erop dat Petacci ooit enige invloed uitgeoefend heeft op Mussolini's beslissingen. Geen enkele vrouw trouwens, daar hoeft men de voortreffelijke studie van Victoria De Grazia, *How fascism ruled women*, uit 1992 maar op na te lezen.

Uit de studie van Denissen wordt niet helemaal duidelijk waarom Petacci altijd Mussolini's maîtresse is gebleven. Vermoedelijk was dat omdat zij hem naast de lusten verder geen lasten bezorgde. Balabanoff had Mussolini zelf in de steek gelaten toen hij zich tot het fascisme bekeerde en Sarfatti ging in de ban toen het regime een reactionaire, antisemitische koers insloeg. Petacci kon echter tot het laatst toe blijven, omdat zij haar minnaar geen problemen bezorgde: zij was van onberispelijke komaf, keurig getrouwd (met een beroepsmilitair die voor het gemak in het buitenland was gestationeerd) en stelde geen vragen.

De liefdesrelatie tussen Mussolini en Petacci was dus eigenlijk heel gewoon. Om die reden sluit het verhaal van Denissen wonderwel aan bij de hedendaagse historiografische benadering die vooral oog heeft voor het 'alledaags' fascisme. Dat zal wel toeval zijn, want ik heb niet de indruk gekregen dat het de auteur erom te doen was het fascisme op een bepaalde manier tegemoet te treden. Hij wilde gewoon een amusant boek schrijven en is daarin mijns inziens zeker geslaagd.

STEFANIA RICCIARDI

QUANDO IL MITO IRROMPE NELLA REALTÀ ATTUALE

Recensione\*

Sono diverse le questioni sollevate dal saggio di Bart Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, tutte riconducibili all'idea che il mito, oltre a ispirare la sfera letteraria, costituisca un terreno fertile in cui attecchiscono e si sviluppano problematiche centrali del Novecento in un'ottica interdisciplinare che comprende anche l'antropologia, l'etnologia, la psicologia e la sociologia, insomma, l'ampia gamma dello scibile. Ci si interroga sulla possibilità di un rapporto tra mito e modernità che non sia mera rievocazione di contesti remoti ma concreta relazione con il presente in un processo che vede implicati una serie di fattori inerenti al mito quali strategie espressive, funzioni sociali, culturali e metafisiche. La risposta alla domanda cruciale sulle implicazioni epistemologiche del mito comincia a delinearsi scorrendo l'indice dell'opera, dove le linee-guida espresse da titoli e sottotitoli consentono al lettore di orientarsi nell'arco del volume senza dover necessariamente rispettare il tracciato dell'autore.

Il primo capitolo, essenzialmente teorico, funge infatti da nucleo e invita a considerare il mito sotto tre ottiche spesso intrecciate: quella del racconto, dell'attività del pensiero (dunque psichico-mentale) e del *modus significandi*, categoria in cui si iscrivono una serie di pratiche e rappresentazioni culturali. Se nella prima prospettiva spiccano le implicazioni sociali e culturali di un mito inteso in senso stretto, come racconto che veicola e legittima credenze, usi e riti di una data comunità, nella seconda il ricorso al mito permette di cogliere il funzionamento del mondo attraverso quei processi mentali che regolano il mito-racconto. A questa prima definizione introdotta da Van Den Bossche si richiama anche la terza, quella del *modus significandi*, dove è l'insieme di segni che permette di decrittare contenuti, immagini e pratiche culturali del quotidiano. Incentrato sull'approfondimento semantico della nozione di mito, questo capitolo iniziale mostra anche il sovrapporsi di polisemie interne e scarti di senso attorno ai quali si sono costruite le varianti e commistioni esemplificate nei nove capitoli successivi. Lungi dal costituire analisi isolate, questi nove studi su altrettante espressioni della sensibilità novecentesca trovano un solido raccordo nelle due idee direttrici del volume: la natura proteiforme del mito e l'ampio ventaglio di accezioni che esso assume nell'ambito della sua trasformazione come intertesto culturale. L'indagine si snoda lungo un filo imbastito dal principio del secolo sino agli ultimi

\* Bart Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Firenze, Franco Cesati, 2007, 195 p.

decenni: si va dal Futurismo alle costellazioni di autori più recenti passando per Bontempelli, Savinio, Svevo, Calvino, Pirandello, Buzzati e Quasimodo. Bart Van Den Bossche esplora dunque territori discorsivi estremamente variegati: il manifesto programmatico e la rivista, il racconto, il romanzo, il teatro, la prosa, la poesia, a conferma di un'indagine esaustiva, se non a livello degli attori, sicuramente delle forme letterarie.

Abbozzando una sintesi non cronologica ma tematica, si riscontra la penetrazione dei diversi elementi cui si è appena accennato, in riferimento alle tre ottiche discusse nel primo capitolo del volume. Alla furia distruttiva futurista che scalza in maniera perentoria i miti antichi con le icone del progresso (l'automobile e l'aereo, le macchine e la stazione), segue un primo slittamento importante operato da Massimo Bontempelli: il mito non più inteso in quanto racconto, ma come seducente rappresentazione culturale volta a promuovere un'arte antielitaria destinata a un vasto pubblico, a una società particolarmente ricettiva quando si tratta di lasciarsi investire dall'immaginazione, da componenti esotiche e avventurose. In tal senso, il mito del mare caro ad Alberto Savinio si distingue appunto come crocevia di rappresentazioni, immagini e simboli che, liberate dalle 'incrostazioni della cultura occidentale' (p. 95), risultano fruibili e familiari per l'intera collettività. La riscrittura saviniana del *muthos* greco testimonia inoltre il palese desiderio di ritorno alle origini comune anche al Quasimodo che attinge dal mito di Polifemo e alla Sicilia e perviene a una tragica conclusione: l'origine è irrecuperabile – l'uccisione del ciclope da parte di Ulisse 'conferma che chi ha abbandonato la propria terra torna sempre e fatalmente come straniero' (p. 160). Se i primi componimenti del poeta siciliano sembrano avvalersi del mito per uno scandaglio metafisico, nella seconda fase della produzione prevale piuttosto un riuso finalizzato all'ambientazione geografica. Da esempi del genere è facile dedurre che la quadratura del cerchio su questo tema si compie attorno alla mitizzazione di paesaggi, personaggi e situazioni allo scopo di mostrare l'eterna ambivalenza dell'io diviso tra vagheggiamento del ritorno e della realtà primordiale.

Soffermandosi sulla vena meno nota di Italo Svevo, quella favolistica, autentica anima dei racconti, Bart Van Den Bossche mostra tra l'altro che 'le sorti del mito nel Novecento sono inestricabilmente legate a uno scrutinio critico della narratività' (p. 119), e lo studio sul Calvino delle *Fiabe italiane* insiste su questo aspetto e tende a evidenziare la pertinenza dell'idea calviniana dell' 'universo fiabesco come scuola di affabulazione' (p. 166) e come sistema regolato dalla contrapposizione tra varietà e ripetizione da un lato e dalla 'verità' rivendicata da ogni fiaba dall'altro. In questi casi il mito alimenta quindi l'attività speculativa degli autori rispetto allo studio delle forme narrative.

Mutando sponda, esempi pregnanti del passaggio dal mito come *plot* o *fabula* al mito come *modus significandi* si ritrovano nella 'trilogia dei miti' di Pirandello, che affronta il grande racconto dei destini umani solcato anche da Buzzati, dove il Giovanni Drogo del *Deserto dei Tartari* si presta a una lettura in chiave mitopoietica, allegorica e tipologica, che evidenzia la possibilità di altri sviluppi narrativi dell'opera, oltre a rendere il protagonista l'emblema del contrasto tra destino reale e destino mancato.

Per quanto concerne la narrativa degli ultimi decenni trattata nell'ultimo capitolo, lo scarto cronologico esiguo tra una pubblicazione e l'altra, sensibilmente ridotto rispetto al passato, fa registrare un approccio al mito in cui convergono almeno tre prospettive che spesso s'intersecano fra loro: il punto di vista della voce narrante, l'effetto di codice – vale a dire l'esplorazione e la manipolazione della forma espressiva adoperata a seconda delle circostanze di trasmissione del mito – e la riflessione sulla riscrittura, a dimostrazione ulteriore che l'accostamento al mito implica revisioni e rielaborazioni a seconda dell'epoca storica. L'ampio ventaglio di scrittori passati in rassegna (Roberto Calasso, Silvana La Spina, Sandra Petri, Paola Capriolo, Luigi Malerba, Franco Ferrucci, Giuseppe Conte, Carlo Sgorlon tra gli altri), evidenziano anche il ricorso al mito come trama secondaria, espediente non irrilevante nell'ambito delle strategie narrative, e la possibilità di lettura transculturale mediante 'una decrittazione archetipica di segno junghiano dei miti e dei simboli fondamentali della condizione umana' (p. 186). indice di come talvolta il linguaggio simbolico del mito finisca per essere neutralizzato dalla *ratio* della civiltà moderna.

Al di là della chiarezza espositiva, dell'analisi coerente di un tema al quale Bart Van Den Bossche si dedica ormai da anni, l'interesse di questo saggio risiede nell'attualizzare il discorso sul mito sin dall'uso terminologico così inflazionato ai nostri giorni, segno anche questo di una presenza nella cultura moderna che, proprio perché ricorrente, necessita di delucidazioni continue. Barometro del Novecento attraverso i fenomeni in cui è incorso (recupero, riscrittura, semplice variante), il mito registra la temperatura di un secolo che oscilla tra la volontà di seppellire il passato e l'esigenza di riesumarlo per redimerlo mediante nuove forme. Che il mito costituisca una fonte inesauribile per la produzione letteraria e le altre branche del sapere è assodato da tempo. Meno chiaro è invece il ruolo di primo piano che esso assume nella realtà attuale in quanto modello alternativo di una civiltà moderna orfana del linguaggio delle origini e delle manifestazioni primordiali dell'esistenza. È su questo aspetto che Bart Van Den Bossche getta una luce particolarmente intensa: se il mito aiuta a comprendere gli snodi letterari del Novecento, le contraddizioni effettive o apparenti, gli impulsi di rottura e di continuità, il 'secolo breve' dal suo canto certifica una condizione straniante e rassicurante al tempo stesso: 'La tragica coscienza dell'irrimediabile scomparsa del mito e l'euforica certezza della sua eterna presenza' (p. 40).

ULLA MUSARRA-SCHRÖDER

NON FIDATEVI DEI 'MORCEAUX CHOISIS': TESTI PARALLELI  
NELL'UNIVERSO NARRATIVO DI TABUCCHI

Recensione\*

Anna Dolfi mette a fuoco due nuclei della narrativa di Tabucchi, costituiti rispettivamente da *Notturmo indiano* (e dintorni: fra gli altri *Donna di Porto Pim* e *Il gioco del rovescio*) e da *L'angelo nero* e *Requiem*, ossia, come riassume il titolo, i testi in cui la tematica della specularità, della colpa e del rimorso è in primo piano. L'analisi della Dolfi è un percorso affascinante all'interno dell'universo narrativo di Tabucchi, durante il quale nessun testo trattato viene isolato, ma analizzato alla luce di numerosi altri testi, cosiddetti 'testi paralleli' appartenenti sia all'opera di Tabucchi che ad una vasta gamma della letteratura europea. È un libro di una straordinaria ricchezza e densità, ma anche complessa e non di facile lettura. Leggere i testi di Anna Dolfi è sempre un'avventura, un navigare, non senza rischio dello smarrimento, fra testo 'vero e proprio' e parentesi, aggiunte, citazioni e, a volte, lunghissime note. Si tratta ciononostante di una lettura coinvolgente che, oltre ad essere una sfida accattivante, apre delle prospettive nuove sull'opera dello scrittore in questione.

Nel primo capitolo, 'Virtualità e alonature del possibile', la musa di Tabucchi viene identificata come colei che 'umanizza' il fantastico, rendendolo 'confidenziale' e, per così dire, 'tascabile'. Anche se per Tabucchi, come per Calvino, la realtà può sembrare 'greve, se non altro per la terribilità della consistenza, per l'invasione dell'oggettività', il suo *altrove* ha sempre radici nel reale. Il mondo di Tabucchi è un mondo alternativo, un mondo possibile che costituisce una sorta di 'correzione del vero', come illustrato dalla storia di Don Pedro (in *I volatili di Beato Angelico*), storia che costituisce anche un esempio di ciò che significa il tempo nel sogno o nell'arte narrativa, in cui spesso si cancellano le frontiere fra passato, presente e futuro. Il 'passato composto', una singolare mistura fra passato e futuro, è il tempo caratteristico dello stato d'animo della 'malattia del tempo' ossia la *saudade*.

Nella parte centrale del libro dedicata a *Notturmo indiano* (alcuni capitoli risalgono all'introduzione, alle note e al commento dell'edizione SEI del *Notturmo indiano*, Torino 1996) non mancano temi come 'viaggio', 'alterità', 'doppio', 'rovescio', 'immagini speculari', temi d'obbligo in ogni analisi dell'opera del primo Tabucchi. Nel libro di Anna Dolfi però spicca l'originalità dell'analisi e delle prospettive che, tramite riferimenti intertestuali e

\* Anna Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, 281 p. ISBN 88 7870 116 5.



musicali, si aprono verso nuove interpretazioni della narrativa tabucchiana. Il titolo del primo capitolo, 'Una partitura di Chopin', riferisce alla scrittura di *Notturmo indiano* come 'mezzo tono', 'ombra', 'tinte tenui', timbro di 'testo sussurrato'. La particolare tonalità musicale del testo viene sottolineata dal confronto con 'I treni che vanno a Madras', testo che all'origine era pensato per *Notturmo indiano*, ma che poi, a causa della sua diversa tonalità (più alla maniera di Beethoven che di Chopin), era stato espunto e pubblicato in *Piccoli equivoci senza importanza*. È un 'testo parallelo' che, tramite un'analisi contrastiva, illumina le particolarità stilistiche musicali di *Notturmo indiano*. Alcune pagine del capitolo sono dedicate al 'doppio', il quale, a differenza del doppio romantico tradizionale (da Hoffmann a Poe, Dostoevskij, Maupassant) non è 'persecutorio', in quanto 'oppone [...] tutte le resistenze possibili al ritrovamento' (è il caso sia di *Notturmo indiano* che di *Il filo dell'orizzonte*). È inoltre sempre un 'nobody' che, alla fin fine, si capovolge nell'io che lo sta cercando. La Dolfi approfondisce, nelle note e nel testo stesso, gli aspetti appartenenti al pensiero religioso indiano, alle problematiche inerenti alla gnosi buddista, pensiero che è il tema centrale di 'La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera' (da *I volatili del Beato Angelico*), altro 'testo parallelo', che, di *Notturmo indiano*, illumina i rapporti paradossali fra verità e menzogna, fra specularità e rovesciamento, insieme alla dissolvenza delle identità di personaggi e narratori.

Nel secondo capitolo, 'Sulle tracce – per frammenti – del "juego del revés"', il testo parallelo è, in primo luogo, *Il gioco del rovescio*. L'autrice si sofferma, prima di tutto sul fenomeno dei paratesti, come la citazione di Jankélévitch che funziona come esergo a *Il filo dell'orizzonte*. L' "essere stato" (invece dell'essere o del non-essere) è il motivo inquietante delle ricerche, desideri, memorie dei personaggi tabucchiani, da *Notturmo indiano* a *Tristano muore*, storie che si svolgono 'ai limiti della morte'. In *Notturmo indiano* la puntualità del paratesto, l'elenco dei luoghi visitati dai personaggi, si capovolge nel suo contrario: il viaggio attraverso uno spazio geografico ben preciso si trasforma in un viaggio interiore, mentre i luoghi, dominati quasi sempre dalla penombra, diventano luoghi di 'assenza'. Come l'indice dei luoghi, così anche la guida turistica, *India. A Travel Survival Kit*, che accompagna il romanzo e che spesso viene citata dal protagonista (la guida esiste davvero e forse la stessa Dolfi l'ha consultata durante i suoi viaggi in India), comporta, per la puntualità dei riferimenti in un contesto in cui predominano vaghezza e mistificazioni, un leggero effetto straniante. Rispetto alla guida il testo di *Notturmo indiano* si delinea come 'una scrittura al secondo grado', una scrittura inoltre che, rispetto ai percorsi raccomandati e tracciati nella guida, presenta una certa lentezza ('la costante attuazione della tecnica del ritardo, della conoscenza per agnizione'), per cui anche il lettore, con un certo ritardo, arriva a capire dove ci troviamo, in quale luogo avviene un dato colloquio. Qui un riferimento all'elogio della lentezza di Kundera non sarebbe fuori luogo. Ma forse sarebbe chiedere troppo! La Dolfi, infatti, cita tantissimi altri testi (testi paralleli, pretesti, ipotesti) che, in qualche modo, illuminano *Notturmo indiano*, testi di altri viaggiatori in India (Pasolini, Moravia, Manganelli, Octavio Paz, Marguerite Duras), testi che contribuiscono alla straordinaria densità di questo capitolo.

Dopo aver trattato tematiche tipicamente tabucchiane come immagini e identità speculari, dialoghi 'straniati', giochi di maschere, insieme alla questione dei *morceaux choisis* (questione paradossale in quanto Tabucchi, da un lato, invita ad espungere i frammenti 'dalla vita e dall'arte', proponendoli, da un altro lato, come modalità della composizione frammentaria del libro, l'autrice chiude il capitolo con un paragrafo su un altro testo parallelo, il film *Nocturne indien* di Alain Corneau. Anna Dolfi è particolarmente attenta alla musica d'accompagnamento, l'*Adagio* del *Quintetto a corde in C maggiore 956* di Schubert. Sottolinea il fatto che il lirismo cantante dell'*Adagio* accompagna 'con forza struggente', alcuni momenti filmici originali rispetto al libro di Tabucchi, momenti di 'intensa pietas', come quando la macchina da presa si sofferma a lungo sui malati nell'ospedale o sull' "umanità dormiente (alias morente)" nella sala d'attesa. Con questo paragrafo importante la Dolfi completa la struttura a cornice musicale, da Chopin a Schubert, dei due capitoli centrali, anche se (alla maniera di Beethoven?) non può fare a meno di un'aggiunta, una specie di supplemento, un 'Hors-cadre', una serie di brevi testi, 'pretesti', fuori cornice, che illuminano alcuni brani (appartenenti sempre a *Notturmo indiano*), trascurati o messi in ombra nei capitoli precedenti: Albuquerque (personaggio che trova la sua origine in un testo di Pessoa), l'onirismo di Blanchot, le 'stelle variabili' di Sereni, i doppi fondi degli abissi marini di Hugo, il notturno come sema che indica sia il mondo notturno, inquietante, evocato durante il viaggio di Roux, sia la musicalità particolare del libro, la sua 'scansione pacata, lenta', e infine, l'esoterismo, la teosofia in vari brani poetici di Pessoa, brani di cui la 'valenza meta-narrativa' traspare in *Notturmo indiano*.

Nella terza e ultima parte del libro, 'Rimorso e rimosso', i due primi capitoli (che risalgono a due articoli pubblicati rispettivamente nel 2000 e 2002) seguono una comune linea tematica, con al centro l'enigmatica figura di Tadeus. Nel primo capitolo, 'Il puzzle del rimorso', il testo al centro dell'analisi è il racconto 'Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa' della raccolta *L'Angelo nero*, racconto in cui il gioco iniziale, gioco che sfrutta le frasi casualmente percepite dall'io narrante (specie di *morceaux choisis*), conduce ad un epilogo inaspettato, in cui le frasi rivelano il loro pericoloso senso nascosto; per l'io narrante, 'a un tratto le parole arrivano come una ferita, avvicinandosi alla verità nascosta dall'inconscio'. Ma quale verità? La verità 'rimossa', che è alla base della colpa e del rimorso? E rimorso di cosa? Una risposta potrebbe essere: 'un'imperdonabile colpa dell'ommissione', il che (come viene suggerito in nota) unisce il racconto alla *Chute* di Camus e alla colpevolezza di Clémence). Per una pur approssimativa chiarificazione è essenziale il ricorso a *Requiem* (di nuovo un 'testo parallelo') e, soprattutto al colloquio con Tadeus. Per quanto riguarda il rimorso e le sue tracce, lo *herpes zoster*, non ci sono che incertezze e domande aperte. A chi dobbiamo credere? 'a Tadeus scrittore, facitore di scherzi estremi [...] o a chi [come il Convitato – Pessoa/Tabucchi alla fine di *Requiem*] pensa che la letteratura debba "inquietare" [...] e ha il coraggio di affermare che il libro più coraggioso del secolo è *Il processo*, proprio perché dimostra che siamo tutti colpevoli?'

Nel secondo capitolo, "L'angelo nero" e gli animali inquietanti', il discorso incentrato sul 'rimorso' viene portato avanti, prima per quanto

riguarda le illustrazioni di copertina di tanti testi di Tabucchi di quel periodo, animali strani (si veda le copertine delle edizioni Sellerio e Feltrinelli riprodotte nel testo), che la Dolfi associa a *das Unheimliche* (*l'inquietante étrangeté*) freudiano, apparizioni mostruose dunque del rimosso. È questa inquietudine che ci viene incontro alla lettura del racconto 'Notte, mare e distanza'. Si nota che l'incertezza (si direbbe postmoderna per l'instabilità ontologica connotata), sia da parte dei personaggi e dell'io narrante che da parte del lettore, si susseguono, domande inquietanti che danno luogo a tutta una serie di altre domande, altrettanto inquietanti: in che mondo ci troviamo? sogno, immaginazione o realtà (la realtà del mondo possibile della finzione)? chi focalizza le cose, chi s'immagina come i fatti avrebbero potuto essersi svolti? Accanto allo spaesamento dell'io narrante si nota la posizione enigmatica del colpevole/incolpevole Tadeus (che—escherianamente—si trova sia fuori che all'interno del mondo immaginato!). Dopo essersi soffermata brevemente su altri racconti dell'*Angelo nero* (l'inquietante bestiario di 'Staccia buratta' e di 'Capodanno'), la Dolfi, in un passo un po' criptico e denso di riferimenti, mette a fuoco la natura del bestiario tabucchiano.

Gli animali di Tabucchi non derivano da una semplice tradizione letteraria, non sono il risultato moderno di una 'disseminata influenza in materia'; appartengono a un 'cronotopo zéro' senza contorni temporali o geografici (la Dolfi si ispira qui ad uno studio sul bestiario medievale di Ignacio Malaxecheverria). Sono 'pure rappresentazioni mentali, metafore del reale, costruite in un secolo che insieme alle muse ha [...] licenziato anche il romanzo'. Viene ripreso poi il discorso sul bestiario delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, sul personaggio di *Requiem* che, con la sua storia intrisa di colpa e di rimorso, non può avvicinarsi al quadro di Bosch che tramite i *morceaux choisis* del Copista, il quale 'sovrappone alla già primitiva falsificazione dell'arte un'ulteriore falsificazione'. Per quanto riguarda la tematica del rimosso e del rimorso nell'*Angelo nero*, il testo ('testo parallelo', 'intertesto') più importante, accanto a *Requiem*, è, secondo la Dolfi, *Las tentaciones. Un pintor/ Jerónimo Bosco/ Un escritor/ Antonio Tabucchi*, Barcelona 1989, libro poco conosciuto, in cui Tabucchi (al contrario di Tadeus o dei due turisti nella torre di Pisa alla fine di 'Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa') sostiene che 'oggi il rimorso esiste proprio perché viviamo in un mondo che ne teorizza l'assenza'.

Nell'ultimo breve, ma densissimo capitolo, 'Una scrittura della voce', potrebbe stupire l'accento alla 'predilezione di Tabucchi per una scrittura auditiva piuttosto che visiva'; nei capitoli precedenti i rapporti fra la narrativa tabucchiana e le arti visive (cinema, fotografia, pittura) erano in primo piano. In Tabucchi però scrittura e voce sono intimamente collegate: la scrittura del figlio in 'Gli archivi di Macao' (*I volatili del Beato Angelico*) è sostituzione della voce del padre; la scrittura è, inoltre, un mezzo per 'far durare la voce oltre se stessa per dire la fedeltà, l'affetto, il rimpianto, il rimorso', una 'voce-scrittura', insomma, che sarà 'il trionfo delle voci ideali [...], e il gioco necessario del sogno e del rovescio, della memoria e della finzione', affermazione che chiude il cerchio tematico di tutto il volume.

La lettura di Anna Dolfi, come presentata in questo volume, può sembrare incompleta in quanto limitata all'arco della produzione tabucchiana da *Donna*

di *Porto Pim* a *Requiem*. Nello stesso tempo però è una lettura straordinariamente completa. Anna Dolfi, infatti, non legge la narrativa di Tabucchi come un'opera fatta da frammenti, da *morceaux choisis*, ma come un grande polittico, in cui ogni pannello o 'testo parallelo' illumina sia gli altri che l'insieme, una lettura in cui le prospettive 'intertestuali' sono veri strumenti di critica e di interpretazione.

## Recensione\*

*Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi* si distingue per la disposizione molto ragionata degli argomenti trattati. Dopo un'introduzione di Perle Abbrugiati, editrice del volume e organizzatrice del convegno che aveva luogo in occasione del conferimento a Tabucchi del dottorato *honoris causa* dell'Università di Provence, e un intervento dello stesso Tabucchi (intervento a cui ritorneremo), seguono quattro parti distribuite sugli argomenti seguenti: 'Problèmes existentiels', 'Problèmes narratologiques', 'Problèmes de représentation', 'Problèmes liés à l'engagement', 'Autour des arts figuratives'. Esse spaziano perciò su un terreno abbastanza ampio, anche se l'aria tematica è soprattutto quella dell'assenza, del rimorso e dell'impegno. Come succede spesso in atti di convegni, la qualità dei vari contributi è variabile, mentre nell'insieme dei tanti contributi le ridondanze, forse inevitabili, non sono del tutto assenti.

Gran parte della prima serie d'interventi è dedicata a questioni che riguardano le tematiche del passato, della nostalgia, della memoria, della *saudade*, dello *spleen*. In 'Lo spleen di Parigi e il senso di colpa', Anna Dolfi mette in rilievo il rapporto fra la 'malattia' parigina e quella portoghese, fra *spleen* e *saudade*, trattando soprattutto i racconti 'Anywhere out of the world' (*Piccoli equivoci senza importanza*) e 'Forbidden Games' (*Si sta facendo sempre più tardi*), ma rimandando anche a altre opere dello scrittore, dal *Gioco del rovescio* a *Tristano muore*. Spazia perciò, con disinvolture affascinante, fra testi e luoghi (Lisbona, Parigi) del 'primo' e dell' 'ultimo' Tabucchi, sostenendo un'equivalenza fra i due stati d'animo (nonostante la passività del primo e il movimento, il non statico, dell'altro); sia all'uno che all'altro sono inerenti un (vago) senso di colpa e il desiderio di trovarsi altrove, in un luogo, baudelairianamente 'fuori del mondo'. Il punto di partenza per Raymond Abbrugiati, nella sua analisi di 'La musique du malentendu', è il ruolo importante dell'universo sonoro nell'opera di Tabucchi, dalla musica la cui apparizione spesso prende di sorpresa non solo il personaggio o il narratore, ma anche il lettore, alla magia dei suoni naturali o del suono di una voce. Questa bella e pertinente analisi focalizza soprattutto sul legame fra musica e memoria, la memoria ancestrale della profondità del mare in *Donna di Porto Pim*, la memoria di un amore perduto in 'A cosa serve un'arpa con una corda

\**Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi*, Actes di Colloque international d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007. *Italies. Revue d'études italiennes*, Université de Provence, 2007, 433 p. ISSN 1279-2195.

sola' in *Si sta facendo sempre più tardi*. In entrambi i casi, trattasi del canto del marinaio che attira le morene, di una canzone napoletana, o della musica per arpa di Carl Philip Emanuel Bach, la musica ha una forza magica che fa risorgere il passato, è una 'hyper-madeleine'. Antonio Prete, in 'I lampi della lontananza', interpreta la vita dei personaggi tabucchiani, proustianamente, come 'odissea nel tempo interiore', ma suggerisce che accanto alla lontananza nel tempo, ci sono anche i riflessi, i riverberi, di un senso a venire, di ciò che potrebbe avvenire in un luogo o un futuro lontani. I luoghi della lontananza non sono perciò circondati solamente dalla nostalgia, ma anche dalla *saudade*, che viene chiaramente contrapposta alla nostalgia: 'non è l'impossibilità del ritorno che crea dolore (sostanza, questa, della nostalgia: *nostos, algos*), ma l'impossibilità del ritorno che si volatilizza in fantasmi, rimembranze, desideri, ossessioni'. Nel contributo di Bérengère Salemi su 'Les contours de l'inaccompli', il passato in Tabucchi è soprattutto l'incompiuto, ciò che non è stato, il che implica anche ciò che non è stato realizzato, che le scelte decisive non sono state fatte. Interessante in questo contributo è l'esplicito collegamento fra questa sensazione del passato (è un'ombra che plana sui destini dei personaggi) e gli stati d'animo del rimorso, del rammarico, della *saudade*, stati d'animo che vengono analizzati secondo la loro presenza in vari testi di Tabucchi. Importante è anche qui la distinzione fra rammarico o nostalgia da una parte e *saudade* dall'altra. Quest'ultima riguarda un passato che non è stato, ma che forse potrebbe realizzarsi fuori del tempo. È ciò che tenta Don Pedro (in 'L'amore di Don Pedro' da *I volatili del Beato Angelico*), quando dà vita alla sua *saudade*, invertendo l'irreversibilità del tempo.

La seconda parte è incentrata su problemi narratologici, anche se non tutti i contributi sembrano aderire a questo titolo. Discutendo, in termini in parte filosofici, il concetto della verità, Denis Ferraris, in 'Les vérités de la mémoire et de l'écriture', fa presente che la verità in Tabucchi non è solamente una verità politica sociale, ma forse soprattutto la verità della memoria, dei sogni, dell'immaginario, della scrittura. L'analisi che, nella parte conclusiva, si sofferma su *Tristano muore*, attesta che la verità può sembrare menzognera o, in ogni caso, contraddittoria. L'intervento di Perle Abbrugiati, 'Le déjà-plus et l'à-jamais: la lettre tabucchienne', tratta del procedimento narrativo della lettera inserita o 'mise en abyme'. La studiosa si sofferma sulla cartolina di Plinio in *Piazza d'Italia*, su 'Lettera da Casablanca' in *Il gioco del rovescio*, sulle varie lettere che, in parte, costituiscono il testo di *I volatili di Beato Angelico*, e infine sulle lettere di *Si fa sempre più tardi*. Si tratta, in quest'ultimo caso, di lettere che escludono il dialogo, per cui diventano esempi della loro propria impossibilità. In 'Storia di una storia che non c'è: Quelques considérations sur l'inspiration tabucchienne', Jean-Philippe Bareil dimostra come il romanzo 'inesistente' o semplicemente 'assente', dal titolo *Lettere a Capitano Nemo* (titolo poi modificato in *Nessuno dietro la porta*), di cui è rimasta solamente la prefazione ('Oltre la fine'), riemerge nella produzione narrativa di Tabucchi, come ad esempio in 'Capodanno' in *L'angelo nero*, dove costituisce il pre-testo o l'ipotesto. Descrive l'opera di Tabucchi nei termini di un *work in progress*, in cui vecchi testi o personaggi 'en quête d'auteur' sbucano da qualche cassetto, il che si manifesta nel ritorno ciclico di certi personaggi, sequenze o situazioni. In 'I dialoghi manca(n)ti di Antonio



Tabucchi', Alessandro Iovinelli mette a fuoco l'ellissi come figura retorica. Nel discorso narrativo tabucchiano, l'ellissi funziona come soppressione di una parte di un discorso, come uso del monologo nel 'dialogo mancato' o come finale mancante (*Il filo dell'orizzonte*). La più grande ellissi nell'opera di Tabucchi, Iovinelli la trova nell'incontro mancato con Isabel in *Requiem*, scena che, al contrario degli incontri con altri morti (Tadeus, il padre, il Convitato), è stata violentemente tagliata nel testo con un procedimento di 'rimozione', che forse si spiega in base a ragioni autobiografiche. Importante anche la concezione dell'ellissi come tecnica di chiaroscuro, come procedimento narrativo che trasforma una storia in narrazione: 'vi sono situazioni narrative che funzionano meglio *solo se e proprio perché* non sono narrate'.

Nella terza parte le 'figure ricorrenti' sono di vari tipi (narrativi, tematici, simbolici). Nel contributo di Walter Geerts, 'Pessoa de loin et de près ou de la surface et de la profondeur du monde' le figure sono in primo luogo quelle del lettore (di noi lettori), a varie riprese evocato nell'analisi, ma anche dello scrittore Tabucchi, lettore di Pessoa, come scrittore plurimo, interprete e traduttore. Geerts dimostra come la narrativa di Tabucchi, nella sua prima fase (1977-1992) interagisce con l'opera di Pessoa. Indica la presenza di certe analogie fra l'una e l'altra, ma sottolinea anche le differenze. In Tabucchi la frammentarietà e l'incompiutezza sono costruite, e hanno il loro preciso effetto sul lettore, mentre in Pessoa queste stesse qualità sono non volute e piuttosto generiche (si pensi al giornale intimo). Fra le altre analogie tematiche c'è l'evocazione inaspettata del passato, dell'infanzia, l'apparizione epifanica di Biscotto in *Il filo dell'orizzonte*, ma anche, nello stesso romanzo, l'inizio di un ambiguo e ironico processo di distacco, che si compie alla fine dell'apprendistato del protagonista di *Requiem*. Il contributo di Yannick Gouchan è incentrato su 'La figure de l'écrivain', sulla ricca presenza, nell'opera di Tabucchi, di scrittori di diverse nazionalità, ma anche di scrittori immaginari, personaggi che, in entrambi i casi, riflettono su problemi come quello del rapporto fra scrittura e morte. Nel contributo di Judith Obert, 'L'obscure voix des anges'.

La figure du Mal dans *L'angelo nero*, la nozione della figura è di tipo tematico-ontologico. La Obert tratta sia del Male come rappresentato da un passato rimosso, causa di un altro 'male', quello del rimorso, sia del Male provocato dalla Storia. In quest'ultimo contesto propone delle interessanti prospettive per l'interpretazione di 'Notte, mare o distanza' in *L'angelo nero*. La sezione si chiude con una bella analisi di Estelle Ceccarini delle figure di donne in due romanzi di Tabucchi: 'D'Asmara à Rosamunda: femmes tabucchiennes entre l'intime et le politique'. Nei due romanzi trattati le figure femminili sono in primo luogo donne amoroze, in secondo luogo donne partecipanti della Storia che, a volte, sono impegnate nella politica. Di particolare rilievo sono Asmara in *Piazza d'Italia* e Daphne in *Tristano muore*, giovane greca con tratti mitologici o 'nuova Arianna', figura positiva che contrasta con la figura ambigua dell'americana Marilyn/Rosamunda. L'analisi conduce ad una lettura allegorica della funzione di queste figure femminili all'interno dei due romanzi. Per quanto riguarda *Tristano muore*, la Ceccarini propone un'interpretazione simbolica con chiare implicazioni politiche: un possibile ritorno ad una democrazia autentica (Daphne) opposto al 'échec de

la démocratie italienne' (Marilyn/Rosamunda). Anticipa così la tematica dell'impegno dell'ultima sezione.

Secondo Claudio Milanese, in 'Tabucchi, la storia e l'impegno. Da *Piazza Italia a L'oca al passo*', sembra che Tabucchi, negli interventi politici raccolti in *L'oca al passo*, in cui, secondo Milanese, predomina un tono diretto, 'sacrale', abbia rinunciato alla propria poetica del rovescio e dell'equivoco. È il caso anche, sempre secondo Milanese, dei romanzi in cui prevale l'aspetto sociopolitico (*Piazza Italia, Sostiene Pereira, La testa perduta di Damasceno Monteiro*), in cui non c'è dubbio di chi 'incarni il bene' e chi il male. In 'L'attraente repulsione dei totalitarismi. La verità antilirica degli ultimi racconti di Antonio Tabucchi', Monica Jansen tratta dei due racconti inediti inclusi nel volume dei *Racconti* del 2005, 'I morti a tavola' e 'Il penoso caso del signor Silva da Silva e Silva'. Circo-scrive Tabucchi come uno scrittore, la cui 'cifra stilistica' è il paradosso della 'vera finzione', quella della 'terza dimensione' dei mondi possibili, intuizione sostanziata anche da nozioni come quelle dell'atopia, delle vite 'paralleli' o 'virtuali' di Remo Bodei e di Thomas Pavel. Attraverso un ragionamento ampio e complesso, pieno di intuizioni filosofiche (da Heidegger a Ricoeur a Vattimo), che porta dalla crisi dei valori universali operata dai totalitarismi a quella del pensiero lapalissiano (crisi che nel livello morale e politico conduce alla non-trasparenza e alla "doppiezza" di significati), dalla 'conversione antilirica' del romanziere moderno (secondo Kundera) allo scarto tra totalità e mortalità, la studiosa approda all'analisi dei due racconti: 'I morti a tavola' propende a un 'essere-per-la-morte', secondo la formula di Ricoeur, (in contrasto con quell' 'essere-tutto-possibile' degli anni Sessanta, che prevale in 'Anywhere out of the World'), mentre nel 'Penoso caso del signor Silva da Silva e Silva' traspare una devozione al totalitarismo (Salazar) che, forse a causa del riso satirico dell'autore, svela la sua comicità. Interessante è anche l'intervento di Carmela Lettieri: 'L'éclaircur aux allumettes: la conception de l'engagement chez Tabucchi'. Adottando una angolatura sociologica letteraria, la Lettieri mette a fuoco il ruolo di Tabucchi, come intellettuale critico impegnato, all'interno di un certo *champ littéraire*, anche se lo scrittore spesso ha dichiarato la sua sfiducia rispetto al termine 'impegno'. L'analisi che, con grande pertinenza, porta in rassegna la polemica con Umberto Eco e la maniera in cui questa polemica si iscrive nel dibattito intorno al caso Sofri, si sofferma sulle costrizioni che giornali e quotidiani impongono all'intellettuale, non rispettando la sua logica da scrittore. Anche se, evidentemente, ci sono tensioni fra un universo letterario 'puro' e quello dell'impegno, non c'è dubbio che per Tabucchi essere scrittore intellettuale significhi 'impegno', impegno comunque più civile che politico.

L'ultima sezione tratta del rapporto fra i testi di Tabucchi e le arti dell'immagine, cinema, fotografia, pittura. Thea Rimini rintraccia, in 'La cine(biblio)teca di Tabucchi', l'influenza del cinema in *Piazza d'Italia*, sia al livello tecnico (il montaggio di Eisenstein) che a quello dei rinvii tematici (il progetto *Cabiria* al teatro *Spendor*), sottolineando anche le analogie (in parte casuali) fra il romanzo e il linguaggio cinematografico di Fellini e di Angelopoulos, mentre Carina Boschi in 'Fruizione tematica e funzioni poetiche del cinema narrativa', dedica la sua analisi alla presenza del cinema come

citazione o allusione nell'opera di Tabucchi, in cui immagini e reminiscenze cinematografiche spesso si sovrappongono al reale. In 'Les photographies de Tabucchi, Baisers figés de l'écriture', Thomas Auguste tratta alcuni noti brani fotografici, distinguendo tre funzioni della fotografia, correlate rispettivamente alla decostruzione dell'io, all'espressività delle immagini (di personaggi e di paesaggi), all'interazione fra racconto e fotografia. Infine, in un contributo molto bello su 'L'immagine narrata: Tabucchi e la "tentazione" della pittura', Michela Meschini analizza il racconto 'Il gioco del rovescio' e *Requiem* alla luce di rispettivamente *Las Meninas* di Velasquez e *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch. La sua lettura originale del primo quadro (con il suo punto di fuga fluttuante) dà via a nuovi suggerimenti per un'interpretazione del racconto.

La serie di contributi è ammirevolmente incorniciata da due interventi di Tabucchi. Il primo, 'Éloge de la littérature' – la prolusione in occasione del dottorato *honoris causa* – è una difesa della letteratura contro tutti totalitarismi, ma anche un'invettiva ironica all'indirizzo di chi (come Eco) ha voluto delegare 'notre connaissance à la diligence des pompiers', o di chi ha voluto ridurre la letteratura a schemi formalisti, strutturalisti, poststrutturalisti o etichettarla come postmoderna, postuma o anti-moderna. Lo scrittore aderisce a una modernità in cui, all'insegna di Milan Kundera, sono attivi sia la luminosità che l'oscurità, il lato inquietante, dell'epoca in cui viviamo. Per lo scrittore moderno la letteratura dimostra, come l'arte in generale, che la vita in sé non è sufficiente (Pessoa). Offre qualcosa in più, un'alterità, concedendoci 'le petit miracle' per poter 'sortir de nous-mêmes et devenir "autres"'. Il secondo intervento, 'Portrait d'un écrivain au miroir', è la conferenza tenuta all'Istituto Italiano di Cultura di Marseille. Dopo aver definito la letteratura, la finzione, come 'un espace' o 'dimension parallèle', spazio del possibile che ha contribuito alla costruzione della civilizzazione, lo scrittore tratta dei propri generi, il romanzo, il racconto (che è il genere preferito), il testo teatrale, ossia i dialoghi mancati, che suggeriscono una voce che, comunque, resta assente. In questo contesto sottolinea il ruolo che, nella sua opera, ha avuto il suono, ma anche la voce umana, come fonte d'ispirazione, descrivendo se stesso come 'un voleur de phrases, un voleur d'histoires', anche se, naturalmente, ci sono storie interamente inventate, in cui la fonte d'ispirazione è il sogno o il 'crépuscule de la conscience', fra sonno e veglia. Conclude la conferenza con la lettura del testo che aveva scritto sulla foto di copertina di *Si sta facendo sempre più tardi* (testo purtroppo non riprodotto nel volume ma che si può leggere in *Autobiografie altrui*, 2003).

GANDOLFO CASCIO

DALLA PROSA ALLA POESIA. ESEMPI DI LETTERATURA  
MARIANA IN ERRI DE LUCA E ALDO NOVE

Recensione\*

Che la letteratura italiana si fondi sul solido piano della cultura religiosa, nelle sue manifestazioni più squisitamente spirituali ma anche antropologiche, è un dato di fatto. Una soluzione duratura che in modi eterogenei e con architetture spesso distanti, da Jacopone e San Francesco arriva ad Ariosto, Varchi, Michelangelo e Tasso, e poi Alfieri, Manzoni, Croce, fino all'insospettabile Novecento con le voci di Turoldo, Campo, Luzi, Merini, Testori, Silone, Morante, per citarne alcune.

In quest'ottica una particolare attenzione va riservata alla figura di Maria che, anche nell'ambito letterario, ha avuto e conserva un ruolo insostituibile, basato su un legame intimo e forte, con esempi fin troppo noti che vanno dall'invocazione paradisiaca di Dante fino alla conversione reboriana, dove il testo mariano si può inquadrare nell'ambito teologico della corredenzione ('stava presso la croce di Gesù sua Madre', Gv. 19, 26).<sup>1</sup> Ma questi non sono esperimenti isolati nell'ambito del sofisticato paradigma dell'iperdulia se, sempre in un *continuum* diacronico, dal laico *Canzoniere* petrarchesco, che si completa nell'inno alla Madonna, si arriva a Pier Paolo Pasolini che includerà delle litanie ne *L'usignolo della Chiesa Cattolica*.

Questa breve panoramica può servirci da introduzione per due recenti pubblicazioni apparse nel giro di pochi mesi e che bene si inseriscono nel discorso che abbiamo appena fatto. *In nome della madre* di Erri de Luca e *Maria* di Aldo Nove sono, infatti, due libri che rispondono a quell'esigenza che da sempre porta lo scrittore italiano a confrontarsi con un soggetto che pienamente appartiene al canone della materia letteraria. E se alcuni critici hanno voluto mettere in evidenza che la precedente produzione, o perfino la biografia, dei due non 'quadri' con questa loro ultima scelta tematica, noi in entrambe le opere non troviamo altro che un tentativo espressivo ben distante dal chiasso editoriale, ma bensì una franca rappresentazione argomentativa. Poi, sebbene i risultati siano diversi tra di loro, non ci sembra che l'indagine stilistica che gli scrittori in questione hanno intrapreso si possa individuare nello slegamento ideale e caratteriale con la loro generazione, ma che rappresenti altresì una evoluzione *a rebours* della loro ricerca sperimentale. Cosa, del resto, affatto nuova nel patrimonio novecentesco, e per tutti basti pensare a Ungaretti.

\*Erri de Luca, *In nome della madre*, Milano, Feltrinelli, 2006, 79 pp., € 7,50.

Aldo Nove, *Maria*, Torino, Einaudi, 2007, 42 pp., € 8.

Erri de Luca (Napoli, 1950), ateo e militante per Lotta Continua, non è comunque nuovo alla frequentazione con le Sacre Scritture, avendo tradotto diversi testi del Vecchio Testamento. Quello che colpisce nel suo volume non è tanto l'uso che egli fa della documentazione originale al servizio del *plot* narrativo, ma è l'approccio umanistico alla biografia di Maria, inventando un mondo sempre plausibile là dove la tradizione storiografica ha lasciato dei vuoti. Così, ad esempio, ci propone un Giuseppe bello, muscoloso e, soprattutto, coraggioso. Valore che dimostra quando decide – liberamente – di sposare la donna a cui vuol bene, sebbene incinta, sebbene avesse il diritto di ripudiarla. L'amore che si spinge fino a una scelta limite, celebrando le nozze di mercoledì. Sposarsi in quel giorno significava vantare l'assoluta sicurezza sulla verginità della compagna, perché di giovedì si riuniva il tribunale che avrebbe potuto annullare il matrimonio (qui la fonte è il Talmud). Ma ancora più audace, a nostro avviso, sarà il comportamento di Maria, che accetta – in modo assolutamente autonomo – di partorire quel figlio, sfidando l'ordine che la circonda, la comunità ebraica cui appartiene. Così, con questo consapevole assenso, diventa il simbolo profondo e reale del libero arbitrio,<sup>2</sup> non perché abbia ubbidito, non perché abbia acconsentito, ma perché ha scelto di ubbidire, e serena può dire a Gabriele: 'avvenga di me quello che hai detto' (*Luca*, 1, 38). Maria crea lo 'scandalo' che si oppone alla consuetudine, in pratica si è emancipata. Fiduciosa in Dio, non teme nulla (tranne che le nasca una femmina) e di diritto si inserisce nella linea parallela, sebbene di senso inverso, che la lega ad Abramo. Ma supera questa dimensione patriarcale, perché se egli dimostra la sua fede accettando di uccidere Isacco, Maria, nel suo essere femminile, conferma la sua donando la vita. E questa necessità di esistenza le fa disconoscere anche l'inevitabile pena fisica, tant'è che la Miriàm ritratta da De Luca non partorisce con 'dolore' ma con 'sforzo', rivedendo con argomentazioni filologiche la versione del termine 'etzev' che usualmente viene tradotto con 'dolore' (*Genesi* 3, 16). Così arriviamo al centro del nostro discorso, perché proprio in questa scelta traduttiva, che diviene interpretazione testuale, si manifesta pienamente la volontà dell'autore. De Luca, sostituendo la millenaria espressione, ci fornisce gli elementi necessari per un'attenta riflessione non tanto sul mistero divino della Natività, ma sul miracolo della vita, del legame incomprensibile tra (un) figlio e (una) madre, in quel percorso naturale che dalla gravidanza si compie pienamente nel parto. La gravosità del discorso teologico si abbandona alla limpidezza formale, alla sua estrema capacità di razionalizzare l'indicibile. Insomma, si fa poesia. E non a caso, crediamo, il volume si conclude proprio con tre liriche che rivelano una voce che muta insieme canto ed elegia:

Chi è questo figlio cometa?  
Chi è questo mio clandestino?  
Spillato da fonte segreta,  
venuto al travaso del vino?

È Solamente Mio, è Solamente Mio,  
il suo nome stanotte è Solamente Mio.  
È Solamente Mio, è Solamente Mio.  
domani avrà altro nome, adesso è Solamente  
Mio.<sup>3</sup>

Aldo Nove (Viggiù, 1967) è laureato in filosofia morale e con i suoi primi racconti viene a collocarsi nell'area dei 'cannibali', una delle avanguardie degli anni Novanta. Quello che a prima vista potrebbe avvicinare i due scrittori, sono i loro *curricula* non convenzionali. Ambedue non possono essere identificati con lo stereotipo dello scrittore religioso. In questa sede preferiamo non indagare le conseguenze di questo loro avvicinamento alla poetica del sacro nel complesso della loro *œuvre*, ci riserviamo solamente di ripetere quanto già detto nell'incipit di questo intervento, e cioè che un confronto con il divino, e con le sue manifestazioni, per uno scrittore ci pare cosa pressoché inevitabile, è un guardare indietro alla propria estrazione umana e civile. Non a caso Nove dedica il libro alla nonna, allegoria nell'immaginario collettivo dell'arcaica devozione popolare. E del resto per lui non si può parlare di vera conversione, dato che già nel 2003 in *Fuoco su Babilonia!* mostra una certa irrequietudine in questa direzione. La sosta evidentemente lo ha spinto alla ricerca delle origini, personali ma anche storiche. *Maria* si compone di 31 testi (30 canti di sette quartine di endecasillabi e un sonetto) legati insieme a formare una biografia che va dall'adolescenza della Vergine fino alla sua proclamazione a *Theotokos*, Madre di Dio. Un percorso umano che non può fare a meno di legarsi a quello del figlio divino. In questo si nota la similitudine con l'opera deluchiana, ma la differenza la ritroviamo nell'andamento del canto. Se nello scrittore napoletano si capta quel movimento che dall'alto si spinge verso la terra - Maria è lì un recipiente che accoglie, è lei a fare il dono alla divinità - in Nove riscontriamo un progredire dal ritmo mozartiano verso ciò che è sulla vetta, ciò che è perfetto. La tesi di De Luca si sviluppa tutta sulla raffinata ricerca dell'esegesi della parola, mentre nel poema einaudiano si evidenzia soprattutto la precisa scelta sintattica e si individuano le matrici prettamente letterarie degli Apocrifi e forse anche de *La vita di Maria* di Rilke o *Myriam di Nazaret* di Elio Fiore. La Maria noviana è una bambina e si confronta con quel figlio più grande di lei, riportando quasi l'immagine iconografica della koimesis, la *Dormitio Virginis*, dove tra le mani di Cristo si vede una piccola in fasce: l'animula della madre. Nove tenta similmente di comporre tale raffigurazione tipicamente romanico-bizantina. Una prova riuscita che ritroviamo nel lessico e nelle cadenze, con la ripresa dei ritmi delle litanie lauretane, delle rime volutamente facili (sebbene quelle con i participi siano un po' prevedibili). Poesie da leggersi come giaculatorie, che a noi rimandano all'orazione più presente nella memoria, e cioè la tranquilla ripetitività del Rosario, e che in Nove probabilmente sono nate dal ricordo del suono ascoltato da ragazzo, acquistando anche una valenza mnemotecnica:

Lei era una bambina che qualunque collina  
avrebbe voluto avere come sole.  
Da tempo immemorabile era bella.  
E più che una bambina era una stella.

Più che una stella era qualunque cosa.  
Più di qualunque cosa era amorosa,  
più di qualunque amore decorosa:  
di tutto l'universo era la sposa.



Ma era troppo piccola: una rosa  
che sboccia appena, come ogni creatura  
sospesa tra l'eterno e la paura  
dei giorni che dei sogni sono mura.

Le mura di chi è nato e non gli è dato  
capire più di quanto del creato  
gli venga in uno spazio costruito  
e dentro un tempo già determinato.

Ma i sogni la sognavano più forte  
del sogno che a ogni nato è dato in sorte  
prima che nel silenzio della morte  
le vite si ritraggano contorte.

Quasi che solo quello si sapesse:  
che tutto in?ne ha ?ne come il sole  
e l'universo e tutto ciò che vuole  
vivere sempre, e che vivendo muore.

Quest'era l'in?nita nostalgia,  
quest'era l'assoluta lontananza  
prima che quella luce in quella stanza  
dicesse allora e per sempre: 'Maria'.<sup>4</sup>

Per concludere vorremmo evidenziare un altro punto di contatto tra i due libri, qualcosa che in un certo senso li rende accessori. È la complementarità narrativa, un'assurda corrispondenza cronologica dove alle poesie di Nove che ci presentano una Maria bambina, si riflette la donna madre di De Luca. Un dittico che si ripete anche a livello auditivo, perché al mormorio della recita della Corona si contrappone l'urlo della partoriente.

Ancora in comune i due volumi hanno il merito di aver riaperto l'interesse sulla letteratura religiosa, e in particolare quella agiografica. La bibliografia mariana, infatti, già amplissima sia per la continuità, che per le sue manifestazioni in forme popolari e votive, come anche in opere di mistica, trattati teologici e dogmatici (tra l'altro tra i più interessanti della cristianità), studi iconografici, e ricerche storiche, si arricchisce con questi contributi nella sua pluralità di approcci alla materia. Un interesse che dovrebbe allargarsi anche alla critica letteraria che tende a dimenticare che il suo compito non è solo quello dell'analisi, ma anche di monitorare ciò che muove gli scrittori, anticipare insomma il lavoro della storiografia.

#### Note

1 Cfr. Charles Journet, *Maria corredentrice*, Milano 1989.

2 Sulla questione della libera scelta, vedi Jaroslav Pelikan, *Mary Through the Centuries; Her Place in the History of Culture*, New Haven (CT)

1996, in modo particolare il capitolo VI.

3 p. 78, vv. 9-16.

4 p. 5 (NB: gli accenti seguono le norme redazionali einaudiane).

BRAM KEMPERS

DE SINT PIETER ALS BIBLIOGRAFISCH LABYRINT

Reactie op recensie\*

In zijn opvallend kritische recensie van Bosmans *The Power of Tradition in Incontri 2007/2* laat Van Dooren ongeveer de helft van het boek onbesproken. Bosman opent en eindigt met een reconstructie van de 4 rijen van 22 zuilen in het schip van de antieke basiliek. Als eerste heeft Bosman er vele van achterhaald en hun materialen gedetermineerd. Enkele blijken van graniet te zijn en dus, anders dan marmer, onderhevig aan verkleuring. Aan de hand van de specifieke verkleuring van sommige van deze zuilen weerlegt hij een vitaal argument voor de veronderstelling dat keizer Constantijn *spolia* heeft gebruikt. Bosmans bevindingen inzake de antieke zuilen van de Sint Pieter berusten op bewerkelijk en oorspronkelijk onderzoek dat het bespreken wel degelijk waard is.

Wel uitvoerig gaat Van Dooren in op het tweede deel van het boek, namelijk het begin van hernieuwde bouwactiviteit sinds 1506. De recensie over die cruciale kwestie staat bol van de onjuiste beweringen; vandaar dit stuk. Hij keert zich tegen Bosmans opvatting dat Julius II in een dilemma verkeerde over gehele of gedeeltelijke nieuwbouw en diens these dat inzet van *spolia* voldeed aan de behoefte om de bestaande kerk te laten voortleven. Daarbij signaleert Van Dooren dat Bosman te weinig argumenten aanvoert voor de stelling dat Julius II geen integrale nieuwbouw voor ogen had en dat hij deze kwestie te weinig behandelt in de context van Julius' mecenaat. Daarbij laat de recensent helaas na de context van het wetenschappelijk discours aan te geven. Bosman is een van de weinigen die meent dat Julius II in een dilemma verkeerde. Zijn standpunt sluit aan op een stelling die ik in 1996 heb geïntroduceerd, namelijk dat de bestaande literatuur ten onrechte uitgaat van een plotseling besluit in 1505 tot totale afbraak van de basiliek teneinde een geheel nieuwe kerk te laten verrijzen. Met Michelangelo's beroemde grafmonument behoort de Sint Pieter sinds Burckhardt tot de mythe van de Renaissance: een geheel nieuw vrijstaand monument in een geheel nieuwe centraalbouw.

Bosman en ik nemen een onderling verwant minderheidsstandpunt in tegenover een zeer krachtig, overwegend Duits, in het bijzonder aan de Bibliotheca Hertziana gebonden paradigma. Dat kent twee varianten: Julius wenste een Zentralbau ofwel Grieks kruis, dan wel een Longitudinalbau ofwel een Latijns kruis: met een lang schip, evenals de oude kerk. Het eerste

\*Dit stuk is een reactie op de eerder gepubliceerde recensie van Kees van Dooren, 'Spoliazuilen in de Sint Pieter: hoeders van de traditie of uitdrukking van bouwkundig pragmatisme?' *Incontri 22* (2007) 2, pp. 178-182.

standpunt is in talrijke publicaties ingenomen door C. L. Frommel, het tweede, althans in zijn latere werk, door Ch. Thoenes, zij het met meer nuances en varianten. Beide visies zijn uitgewerkt in een enorme reeks publicaties op hoog niveau van leerlingen en assistenten onder wie Hubert, Günther, Poeschke, Echinger Maurach, Klodt, Maurer, Jobst, Schütze, Ver-spohl, Niebaum, Gnann, Merz en Satzinger. Ze deden dat in artikelen, congresverslagen, dissertaties, entries in catalogi, boeken en recensies. Vanuit andere perspectieven en met andere ideeën hebben Shearman, Bruschi, Liverani, Herklotz, Rice, De Blaauw, Connors, Forcellino, Spagnesi, Tronzo, Rowland, Kinney, Geertman en Bredekamp aan dit onderzoeksveld vernieuwende bijdragen geleverd. Van Doorens recensie ontbeert een besef van de stand van wetenschap waartoe Bosman zich verhoudt: een sinds 1976 steeds intensiever gevoerd debat waarbij afwijkende standpunten soms onbehandeld of ongenoemd blijven. Het onderzoek naar de Sint Pieter is een bibliografisch labyrint geworden waarin zelfs ingewijden het spoor bijster dreigen te raken.

Ik beperk mij tot één aspect van het debat, de kwestie die Van Dooren centraal stelt: wat was het oerplan van Julius II? Dat plan kent niemand. Onderzoekers moeten met beperkt bronnenmateriaal, waaraan de laatste eeuw weinig nieuws is toegevoegd, een antwoord zien te vinden. Steeds opnieuw leggen ze een onvolledig en gehavend stel kaarten uit. In dit patiencespel betekent de hypothese dat Julius II niet onomwonden voor integrale nieuwbouw heeft gekozen een breuk met de gevestigde orde. De forse herschikking van de kaarten, zoals met nieuwe argumenten inzake de spolia bepleit door Bosman, heeft ingrijpende gevolgen voor de reconstructie van het bouwproces tussen het midden van de vijftiende en het begin van de zeventiende eeuw.

De tekst die het dichtst bij de opdrachtsituatie komt, is een theologisch traktaat van een vertrouweling van de paus. Egidius van Viterbo behandelt de geschiedenis van de schepping tot ongeveer 1517. Omstandig staat deze augustijner monnik stil bij de vergelijking tussen Salomo en Julius II. Als onderdeel daarvan signaleert Egidius het afkeuren door Julius II van een voorstel van Bramante, zo voegt hij toe in de marge van het slechts in enkele fragmenten uitgegeven handschrift. Bramante stelde voor de as een kwart slag te draaien zodat de hoofdingang in het zuiden kwam en in samenhang daarmee aanpassing van Petrus' graf. Met een beroep op de traditie en op de prioriteit van de oude liturgie ten opzichte van de nieuwe architectuur sprak de opdrachtgever zijn veto uit. Dit fragment uit een ellenlange tekst is stelselmatig verkeerd geïnterpreteerd: hoofdzaak is het behoudende standpunt van de opdrachtgever die zijn kunstenaar terecht wijst.

Tekeningen van zijn architect bevestigen het conservatieve uitgangspunt van de opdrachtgever. Bramante voorzag op geen enkele tekening in een volledig bouwplan van schip tot gevel. Al zijn tekeningen geven blijk van pogingen oud en nieuw te verbinden. Zoals decennia later in terugblikken is geschreven: Bramantes ontwerp bleef onvoltooid. Pas na 1550 is door Condivi en Vasari gesuggereerd dat Julius II en zijn architecten wel integrale nieuwbouw voor ogen hadden. Ze dienden daarmee een retorisch doel: de Renaissance reliëf geven en Michelangelo in verdediging nemen.

In tekeningen van architecten die de opdracht van Julius II in 1506 niet kregen, Giuliano da Sangallo en Fra Giocondo, komt wel integrale nieuwbouw voor. De zorgvuldig uitgewerkte tekening met een centraal bouw die Giuliano da Sangallo voor de Sint Pieter maakte is kennelijk enige tijd later door Bramante gebruikt: hij draaide haar om en schetste aan de achterkant een variant met omlopen en een nader te bedenken aansluiting op een schip maar zonder het voorste gedeelte daarvan en de voorgevel uit te werken. Deze tekeningen zijn via Antonio da Sangallo in de collectie van de Uffizi terecht gekomen, voorzien van diens notities, zoals op Uffizi I A: 'Pianta di s(an)to pietro di mano di bramante che non ebbe efetto'. Hun ontwerpen hebben echter nooit gefunctioneerd als uitgangspunt voor concrete bouwactiviteit. Dat geldt ook voor de plannen die ze later voor Leo X maakten. Tekeningen met algehele nieuwbouw hadden, zo vermoed ik, andere functies, namelijk presentatie van eigen kunnen teneinde een grote opdracht te verwerven: een 'pitch' en geen bestek. Die functie gold ook voor Bramantes tekening met een halve nieuwe kerk, die in talrijke architectuurhistorische boeken is verdubbeld zodat een centraal bouw ontstaat, een inventie van moderne kunsthistorici, net als Michelangelo's vrijstaande grafmonument.

Verwant aan Bramantes presentatietekening is de bouwmedaille waarmee Julius II in april 1506 zijn plannen wereldkundig maakte. De gevel met twee torens, een kapelachtig middendeel met bescheiden entree en een grote koepel toont, naar ik heb betoogd, niet de oostkant maar de westzijde. Daarop wijst het aflopende rotsachtige grondvlak dat ook voorkomt op de in 1503 gemaakte medaille met de door Julius beoogde uitbreiding van het Vaticaanse paleis.

Op de medaille wordt de aard van het project aangeduid als *TEMPLI.PE-TRI.INSTAU- RACIO.VATICANUS.M(ONS)*. Binnen de theologisch-humanistische retorica verwijzen deze woorden naar een plechtige inwijding en een vernieuwing van een oude constellatie. Deze lezing vindt bevestiging in de terminologie van de toonaangevende ooggetuigen: Albertini, Burchard en Paris de Grassis. In hun teksten gaat het afwisselend om *tribuna*, *chorus* of *capella* met als werkwoorden *ampliare*, *instaurare* of *renovare*. Filologische analyse lost zelden een architectuurhistorisch probleem definitief op, maar de gebruikte woorden wijzen in dit geval wel degelijk in de richting van welbewust behoud van cultureel erfgoed.

Het hoeden van eerbiedwaardige tradities kenmerkte Julius' mecenaat. Er was hem veel aan gelegen ook het recente verleden te bewaren, vooral de erfenis van zijn oom Sixtus IV. Tijdgenoten signaleerden alom deze band. Daarom is het onwaarschijnlijk dat Julius II van plan zou zijn geweest de indrukwekkende kapel van zijn oom aan de zuidzijde van de Sint Pieter af te laten breken of, wat ook wel is verondersteld, dat hij de Sixtijnse kapel in het paleis, waar hij Michelangelo tussen 1508 en 1512 liet werken, ten offer zou laten vallen aan nieuwbouw van de Sint Pieter. Wat Julius II in opdracht gaf, zoals de ceremoniële trap van het paleis naar de kerk, sloot direct aan op het antieke gebouw. Die aansluiting bestond ook tussen de gebouwde koepelpijlers met de bestaande muren en de vier rijen zuilen. Alles in Julius' mecenaat duidt erop dat de bouw van de koepel met transepten en grote kapel in het westen zijn uitgangspunt was, dat variatiemogelijkheden bood inzake omlopen, hoogtes, detaillering en aansluiting op het bestaande complex.

Waar Bosman denkt aan een dilemma, zie ik een voorlopig definitieve beslissing om bijna de helft van de oude basiliek te conserveren evenals het ruime atrium en de daarbij horende gebouwen.

Elk van de bronnen die ter oplossing van deze kluwen van wetenschappelijke kwesties worden aangedragen, roept nieuwe problemen op, of het gaat om de vraag welke kant de bouwmedaille toont of hoe een detail op een ontwerp geïdentificeerd moet worden. Juist bij de analyse van tekeningen is dankzij de Duitse architectuurhistorici enorme vooruitgang geboekt. Het is een vak op zich geworden met een eigen citatiegemeenschap. Toch vormen tekeningen een misleidende bron met specifieke, onderling uiteenlopende functies. In veel onderzoek zijn ontwerpen eenzijdig in een unilineair perspectief als seriële bron gebruikt om kennis te verwerven over een ingewikkeld, veelvormig en verre van unilineair bouwproces. Daarbij is niet alleen de vrijheid van de kunstenaar maar ook de zeggenschap van de paus overschat. Doorlopend hadden Julius II en zijn opvolgers te maken met behoudende kardinalen, conservatieve kanunniken, weinig scheutige sponsors, traditionele theologen en met chronisch gebrek aan tijd, geld en bouwmaterialen.

Julius II stond als mecenas in een krachtige traditie. Nicolaas V ging hem voor in gedeeltelijke nieuwbouw, zoals blijkt uit een complexe beschrijving van Manetti en de sporen van de fundering van het door Rossellino ontworpen westkoor. Sixtus IV richtte zich op een monumentale kapel met daarin een koor voor de kanunniken en zijn door Julius II in opdracht gegeven grafmonument. Paulus II beijverde zich voor een nieuw ciborium en een nieuwe TRIBUNA, zoals een medaille uit 1475 aangeeft. Het oude schip bleef de gehele zestiende eeuw volop in gebruik, getuige de vele missen en talrijke opdrachten. Leo X liet Rafaël een ontwerp bedenken voor een geheel nieuwe kerk maar daarvan gaf hij niets in uitvoering. Aan het begin van zijn pontificaat liet Paulus III Peruzzi en Antonio da Sangallo junior werken aan tekeningen en een uitermate kostbaar driedimensionaal model voor een geheel nieuwe kerk, maar hij besloot niet tot uitvoering. Integendeel, de muur die deze paus liet voltooiën verbond met een esthetische entree oud en nieuw en hield beide in stand. Het naast elkaar bestaan en elkaar afwisselen van 'diverging perspectives', zoals ik het heb omschreven, blijkt eens te meer uit het feit dat op de medaille, die ter gelegenheid van het heilig jaar 1550 is geslagen, aan de ene kant de eind 1549 gestorven Paulus III voorkomt en aan de andere kant het ontwerp van de voorgevel van Antonio da Sangallo dat deze paus niet heeft laten uitvoeren. Plannen voor integrale nieuwbouw vormen een continue zijlijn in een complex proces van ontwerpen, restaureren, selectief hergebruik van spolia, renoveren, conserveren, financieren en daadwerkelijk bouwen, met tussen 1450 en 1605 gedeeltelijk behoud van het bestaande complex als hoofdlijn. Pas Paulus V besloot tot nieuwbouw en brak in 1606 het heftige en met doordachte argumenten ondersteunde verzet van kardinalen en kanunniken, waarmee hij de weg vrijmaakte voor Maderno, Bernini en Borromini en zo, eindelijk, voor een nieuw hoofdstuk in de kunstgeschiedenis.

Bosman brengt de praktische en materiële kant van het bouwproces op een nuchtere en inventieve manier onder de aandacht met als leidraad het gebruik van spolia: in de oudheid weinig, in de zestiende eeuw weloverwogen.

Auteur, onderwerp en onderzoekstraditie verdienen meer dan Van Dooren heeft gegeven. Met zijn recensie is het bibliografisch labyrint uitgebreid met nieuwe dwaalwegen, terwijl er juist nu behoefte bestaat aan een betrouwbare gids, niet gebonden aan een reeds ingenomen standpunt, vrij inzake nationale bindingen en met een brede blik op deze intrigerende *lieu de mémoire*, verbeeld door onze landgenoten Van Heemskerck en Van Scorel, bekritiseerd door Erasmus en opnieuw belicht door Bosman.



## SEGNALAZIONI

### Lezers van Petrarca

In 2004 werd uitgebreid stilgestaan bij het zevenhonderdste geboortjaar van Petrarca. In Utrechtse context werd de dichter herinnerd met een studiedag over *Francesco Petrarca en het Noorden*, waarvan de weerslag te vinden is in *Incontri* 2005/1. Ook in Leiden werden verschillende activiteiten ontplooid. Op 2 en 3 december vond een internationaal colloquium plaats, gewijd aan de receptie van Petrarca: *Friends and Foes of the Poet Laureate: Petrarch and His Readers in the Renaissance*. De organisatoren van het symposium, Karl Enenkel en Jan Papy, verbonden in samenwerking met W. P. Gerritsen ook een bescheiden, maar fraaie tentoonstelling aan dit onderwerp: *De luister van de lauwerkrans. Petrarca en de Petrarca-receptie in de vroegmoderne tijd*. In de Leidse Universiteitsbibliotheek werden pronkstukken uit de eigen collectie van oude drukken getoond, gekozen rond vier thema's: biografie en portret van Petrarca, Petrarca's Latijnse werken ten noorden van de Alpen, Petrarca's Italiaanse werken en de Europese receptie van zijn lyriek. Van deze tentoonstelling is een gelijknamige geïllustreerde catalogus verschenen, waarin de samenstellers en Paul van Heck de thema's in korte beschouwingen introduceren.

Onlangs verscheen de bundel bij het colloquium *Petrarch and His Readers in the Renaissance*, onder redactie van Enenkel en Papy (2006). Deze bundel kan gelezen worden als een pleidooi voor een op de doelcultuur gerichte receptiebenadering. De auteurs verwerpen de theorie van 'Rezeptionsästhetik', in de jaren zestig van de vorige eeuw geformuleerd door Duitse wetenschappers als Wolfgang Iser en Hans Robert Jauss, die de aandacht weliswaar voor het eerst naar de lezer trok, maar door vage definitieën als praktisch onderzoeksgereedschap niet volstaat en bovendien nog teveel van de brontekst uitgaat door nadruk te leggen op 'Textwirkung'. Enenkel en Papy zien meer in Foucaults discoursanalyse. Tegenover

de 'hierarchical and authorial approach' stellen de auteurs in deze bundel dan ook de 'independent reader', de lezer die onafhankelijk is van de auteur en Petrarca leest als onderdeel van eigentijdse discoursen. Een beproefde methode dus, maar wel een die in het recente onderzoek naar de Petrarcareceptie tot nog toe niet was toegepast.

In de artikelen in de bundel wordt aan dit uitgangspunt op verschillende manieren gestalte gegeven. Papy, Marc Laureys, Ursula Kocher en Ugo Dotti bestuderen Petrarca's contemporaine lezers in Italië, Frankrijk en Duitsland: Ludovicus Sanctus, Giovanni Cavallini, Boccaccio en Johann von Neumarkt. Enenkel en Reindert Falkenburg bespreken een zestiende-eeuws Duits voorbeeld van een interpretatieproces: de editie van Petrarca's *De remediis utriusque fortune*, geïllustreerd door de 'Petrarca-Meister'. Ook komt de zestiende-eeuwse Petrarca-receptie in Italië, Frankrijk en de Nederlanden aan bod. Bart van den Bossche onderzoekt hoe Castiglione in *Il Cortegiano* een 'Petrarkistische' Bembo neerzet. Dóra Bobory analyseert Gerolamo Cardano's horoscoop van Petrarca als voorbeeld van hoe een biografisch genre in een ander type tekst kan functioneren. Reinier Leushuis en Dina De Rentiis bediscussiëren Joachim Du Bellays interpretaties van Petrarca's werk, en Jean Balsamo presenteert een kritische evaluatie van poëtische en kritische lezingen van Petrarca's gedichten in zestiende-eeuws Frankrijk. Tot slot stelt Paul Smith de Nederlandse weerklink van Petrarca in Jan van der Noots *Het Theatre* aan de orde.

De Leidse belangstelling voor Petrarca, zijn lezers en navolgers staat in een historisch perspectief. Gerritsen beschrijft in de catalogus *De luister van de lauwerkrans* hoe de Leidse universiteit in de tweede helft van de zestiende eeuw een centrum werd van Neolatijns Petrarkisme. Verantwoordelijk hiervoor was het werk van de Leidse dichter Jan Dousa (1545-1604) en zijn gelijknamige zoon (1571-1596),

en van hoogleraar Daniel Heinsius (1580-1655). Deze laatste publiceerde, naast Neolatijnse gedichten, in 1602 de bundel *Emblemata amatoria* waarin Petrarkistische concepten in emblemen verwerkt werden. De motto's die de afbeeldingen ondersteunden waren vaak ontleend aan gedichten van de meester zelf. Nu het receptieonderzoek van Enenkel en Papy vruchtbaar is gebleken, zouden deze Leidse 'lezers' wellicht in een toekomstig initiatief aan onderzoek onderworpen kunnen worden.

(Inge Werner)

– *De luister van de lauwerkrans. Petrarca en de Petrarca-receptie in de vroegmoderne tijd*, Ed. Karl Enenkel en W. P. Gerritsen, Leiden, Kleine publicaties van de universiteitsbibliotheek Leiden, nr. 64, 2004.

– *Petrarch and His Readers in the Renaissance*, Ed. Karl Enenkel en Jan Papy, Leiden/Boston 2006.

### Giornata di studi internazionale: 'Funzioni di soglie testuali nel Cinquecento e oltre – una serie di nuovi contributi'

Il 13 dicembre 2007 ha avuto luogo la giornata di studi *Funzioni di soglie testuali nel Cinquecento e oltre*, organizzata dal Dipartimento di Lingue e Culture Romanze dell'Università di Groningen in collaborazione con il Lettorato del Ministero degli Affari Esteri (MAE) d'Italia, affiliato all'università. Questi 'nuovi contributi' ebbero come oggetto di studio la ricchezza variegata e tuttora poco esplorata di quella specie di testo periferico che Gérard Genette nella sua tipologia ha chiamato *paratexte*: si pensi alle dediche, le lettere ai lettori, i sonetti elogiativi o dedicatori, i prologhi, gli (auto)commenti. Nonostante l'onnipresenza di tali elementi paratestuali nelle pubblicazioni del sedicesimo secolo, negli studi finora essi raramente hanno svolto un ruolo significativo nell'interpretazione della produzione letteraria dell'epoca. Con questo simposio, perciò, ci si era proposti di esaminare il rapporto tra i componimenti introduttivi (le 'soglie') ed il testo corrispettivo, nonché di scoprire le funzioni inerenti o attribuite alle varie forme di paratesto nella prima età moderna.

Benché di carattere non solo romanzo ma anche europeo, la giornata è stata particolarmente importante per la sezione di Italianistica di Groningen, i lavori essendo stati incorniciati da due momenti formali con le autorità italiane e

universitarie. Nell'apertura ufficiale, il Magnifico Rettore Frans Zwarts ha sottolineato il legame accademico ed artistico che esiste già da secoli – fin dall'umanesimo – tra l'Italia e la città e l'università di Groningen, mentre Silvio Marchetti, il Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam, ha accentuato l'importanza di Groningen per l'Italianistica nei Paesi Bassi: infatti è l'unico dipartimento universitario neerlandese che gode della presenza del Lettorato MAE. A concludere l'apertura era la attuale lettrice, Maria Carmela D'Angelo, che ha presentato un breve saggio sul rilievo degli studi rinascimentali nell'ambito della ricerca e dell'insegnamento linguistici e culturali.

Il primo intervento della giornata era di Paul Smith (Università di Leiden), che ha presentato un resoconto diacronico di libri di favole emblematiche francesi, neerlandesi (fiamminghi) e tedeschi, mettendo in evidenza il confine a volte difficilmente distinguibile tra testo e paratesto, nonché l'aspetto materiale: la presenza e la quantità di testi introduttivi dipendevano anche dallo spazio disponibile nel libro da stampare, il che implica un ruolo importante per il tipografo e l'editore. Nella sua risposta a Smith, Liesbeth Korthals Altes (Groningen) ha sottolineato, tra l'altro, l'effetto del paratesto per quanto riguarda il pubblico: il testo periferico rivolge una certa responsabilità ai lettori, che devono interpretarlo per poi scegliere un approccio al testo centrale. Franco Tomasi (Università di Padova) ha parlato di alcuni commenti ad opere liriche – come il commento di Rinaldo Corso alle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna e la lettera prefatoria di Alessandro Piccolomini nei propri *Cento sonetti* – pubblicati a metà del Cinquecento, nei quali si riconoscono varie strategie letterarie ed esegetiche. Se in una prefazione, in un'annotazione puntuale o in una lezione accademica, i commentatori della lirica contemporanea dovevano sempre giustificarsi per il giudizio di valore – talvolta militante – che inevitabilmente esprimevano nei loro commenti. La rispondente Carolien Steenberg (Università di Amsterdam) ha proposto di riguardare paratesto e testo come progetto unico e contemporaneo, dove paratestualità, intertestualità e metatestualità costituiscono dei livelli interrelati. Nell'ultimo contributo della mattinata, Paolo Zaja (Padova) ha discusso le varie forme di paratesto autografo incluse nelle

*Rime spirituali* (1570) di Gabriele Fiamma. La dedica a Marc'Antonio Colonna, l'avviso 'Ai lettori' e le 'esposizioni' (cioè autocommenti) alle proprie rime costituiscono un apparato paratestuale strategicamente connesso al testo lirico, nel quale il Fiamma ha elaborato la sua proposta programmatica di ricondurre il modello petrarchistico alla sua originaria funzione religiosa. Nella sua reazione, Rolien Scheffer (Groningen) ha suggerito che il Fiamma nelle varie forme di paratesto autografo ha assunto una molteplicità di ruoli o di 'personae letterarie'.

Dopo il pranzo era prevista la visita ufficiale di Sua Eccellenza Gaetano Cortese, Ambasciatore d'Italia nei Paesi Bassi, il quale ha rivolto le calorose parole di benvenuto in particolare ai presenti studenti d'italiano, facendo le congratulazioni alla studentessa Romy Schimmel per il suo saggio vincente del concorso ministeriale della VII 'Settimana della Lingua Italiana nel Mondo'. Dopo i ringraziamenti all'Ambasciatore da parte del preside della Facoltà di Lettere, Ger de Haan, e di Philiep Bossier, ordinario di letteratura italiana all'Università di Groningen, si sono ripresi i lavori del simposio.

Lisa Sampson (Università di Reading, Inghilterra) ha presentato il manoscritto finora inedito della pastorale *Partenia* (1587) di Barbara Torelli, che non contiene alcuna dedica né prefazione, ma include una collezione di rime elogiative da parte di numerosi poeti contemporanei (il primo tra i quali, Muzio Manfredi). Questi componimenti forniscono delle informazioni importanti sul contesto storico e letterario del testo teatrale, nonché sulla posizione sociale della scrittrice. In risposta, Alicia Montoya (Groningen) si è chiesta se i versi paratestuali vanno considerati come una reazione maschile ad uno scritto femminile, o se costituiscono una mera reazione allo stato aristocratico della scrittrice. Rilevante sotto questa luce è anche il gioco tra le connotazioni morali ed erotiche del 'privato' e del 'pubblico', che è una delle caratteristiche del genere pastorale. Frans-Willem Korsten (Università di Leiden e di Rotterdam), infine, ha presentato le prefazioni nelle opere drammatiche del poeta olandese secentesco Joost van den Vondel, in particolare quella della tragedia 'Adamo espulso' (1664). Korsten ha suggerito che le prefazioni costituiscono un

genere letterario specifico – simile al saggio – dove 'l'oratore' non è l'autore fisico, ma una *persona*, un attore mascherato. Arjo Vanderjagt (Groningen), in risposta, ha discusso la questione filosofica del congenito libero arbitrio del primo uomo, una perplessità che percorre non solo la prefazione ma anche il testo centrale della tragedia 'Adamo espulso' di Vondel.

Si è chiusa la giornata con una tavola rotonda, presieduta da Philiep Bossier, il quale l'ha aperta con alcune conclusioni generali. Oltre a costituire uno spazio fisico in un libro – aspetto che non va sottovalutato – la 'soglia' testuale è uno spazio dove viene negoziato lo statuto di autore e della letteratura. L'apparato paratestuale sembra presentarsi come 'laboratorio', ha sintetizzato Bossier, dove letteratura e poetica appaiono come progetto ambiguo e mobile: il paratesto può funzionare da 'mediatore' per una cultura letteraria la quale nello stesso tempo viene costruita proprio lì. Tale sintesi ha dato il via ad una discussione vivace tra tutti i partecipanti, con delle conclusioni e nuove domande promettenti per una continuazione fruttuosa dello studio delle funzioni di soglie testuali nel Cinquecento e oltre.

È prevista la pubblicazione degli atti nel corso del 2008. Chi volesse avere delle ulteriori informazioni, può consultare il sito web del simposio: [www.rug.nl/let/thresholds](http://www.rug.nl/let/thresholds). (Rolien Scheffer)

– *The Functions of Textual Thresholds in the Sixteenth Century and Beyond – a series of new contributions*. 13 December 2007, Faculty of Arts, University of Groningen.

#### Venetiaanse scheepsbouw op drift

*Sant'Agata Morosina, an Argosy* gaat over een curieuze gebeurtenis in de zestiende eeuw, waarbij een Italiaan eens naar de Nederlanden afreisde, in plaats van andersom. Het boekje van To Schulting is in 2005 uitgekomen in de serie 'Italia e i Paesi Bassi' van het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut te Florence. Schulting beschrijft hoe Francesco Morosini, een Venetiaanse handelaar van adel, in 1596 naar Amsterdam kwam om een schip te laten bouwen. Het was niet zo maar een schip, het was een gigantisch vaartuig, zeker voor Noord-Europese begrippen: een *nave grossa*, volgens Venetiaanse technische voorschriften geconstrueerd. De *Sant'Agata*, zoals het ge-

doopt werd, zou beladen met Baltisch graan, namens Venetië ingekocht op de Amsterdamse graanbeurs, afvaren naar Morosini's moederstad. Venetië kende in deze jaren regelmatig voedselschaarste en de edelman beoogde met deze onderneming de nood te lenigen (en daar zelf flink aan te verdienen). Het schip liep bij de kust van Engeland echter al zulke averij op, dat het de haven van Portsmouth moest aandoen voor herstelwerkzaamheden. Aangezien ook in Engeland voedselgebrek was, confisqueerden de havenautoriteiten van Portsmouth het schip. Binnen korte tijd had de douane een groot deel van de last verkocht aan Engelse graanhandelaars. Een bestuurlijk, diplomatiek en juridisch getouwtrek tussen Venetië en Engeland was het gevolg. Na Morosini's reis zagen de Venetianen verder af van opdrachten voor de Hollandse scheepswerven.

Schulting noemt een vermelding van Francesco Morosini in het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander de aanleiding voor haar onderzoek naar zijn bemoeienissen in Amsterdam. Zijn onderneming verbaasde haar om twee redenen: dat hij in de Nederlanden een schip kwam laten maken, terwijl Venetië de scheepsbouw goed had georganiseerd, en dat hij met een grote hoeveelheid tarwe de lege Venetiaanse graanschuren zou moeten vullen, terwijl Venetië erom bekend stond de voedselvoorziening goed op orde te hebben. Zij leidt haar onderzoek in met een historiografisch overzicht van de ontwikkelingen op het gebied van handel, voedselimport en scheepsbouw in Venetië in de zestiende eeuw. Hieruit blijkt al dat een geleidelijke afname van het aandeel van Venetië in de Europese internationale handel, en een organisatie van de scheepswerven die achterbleef bij internationale ontwikkelingen, de Senaat ertoe bracht in de jaren negentig uit te zien naar alternatieve methodes om de stad van schepen en voedsel te voorzien.

Tegen deze achtergrond beschrijft de auteur de onderneming van Morosini. Minutieus reconstrueert zij de komst van Morosini naar de Nederlanden, de bouw van de *Sant'Agata*, de reis van het schip en de lotgevallen van bemanning en lading in Engeland. Schulting heeft een indrukwekkende hoeveelheid Nederlands, Engels en Italiaans archiefmateriaal onderzocht en deels ontsloten. De indruk die vooral achterblijft, is het sterke *ad hoc*-karakter van internationale transacties in deze periode.

Ondernemers zagen zich keer op keer gedwongen te reageren op onvoorzienbare maar zeer ingrijpende tegenslagen. Ook overheden lijken vooral bezig te zijn geweest met improviseren om uit iedere situatie zo veel mogelijk profijt te halen.

De publicatie is fraai uitgevoerd, met veel illustraties. De acht appendices bevatten transcripties van onuitgegeven bronmateriaal en een verhandeling over vroeg-moderne gewichtsinhoudsmaten.

Het betoog naar aanleiding van het archiefonderzoek sluit niet altijd even goed aan op de kwesties die Schulting in de historiografische inleiding naar voren heeft gebracht. De auteur concludeert dat het een zeer origineel initiatief van Morosini was om in de Nederlanden een schip van een Venetiaans type te laten bouwen. Dit initiatief zou door het Venetiaanse protectionisme echter geen navolging krijgen. Schultings interpretatie van de archiefstukken, hoe zorgvuldig ook besproken, voegt hier en daar weinig toe aan deze thematiek en leidt soms zelfs behoorlijk af. De ruime aandacht voor de afhandeling van de affaire in Portsmouth lijkt bijvoorbeeld niet helemaal in verhouding te staan tot de relevantie ervan voor het centrale thema van de studie. Verder heeft Schulting de tekst chronologisch opgebouwd, waarbij de archiefstukken, en niet de gebeurtenissen de leidraad zijn. Als de auteur meer afstand had genomen van de bronnen had dit informatieve werk aan leesbaarheid gewonnen. Het prikkelende onderwerp en het knappe onderzoek hadden een iets zorgvuldiger doordacht en gecomponeerd betoog verdiend. (Jetze Touber)

– To Schulting, *Sant'Agata Morosina, an Argosy. An episode in the commercial, diplomatic and artistic relations between Venice, Amsterdam and London, 1595-1609*, Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 2005 (Italia e i Paesi Bassi, no. 7), ISBN 88 7038 425 X, 82 pp., ill.

#### Garibaldi tussen mens, man en mythe

Op 13 december 2007 organiseerde de Werkgroep Italië Studies in samenwerking met het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD) een studiemiddag over 'De andere Garibaldi' ter gelegenheid van de tweehonderdste geboortedag van de 'Eroe dei Due Mondi'. Een held die, aldus het programma,



'door de inzet van persoon en lichaam kon uitgroeien tot een megaster, een politiek idool dat tot de verbeelding van heel Europa en Amerika sprak'. De organisatoren vragen zich af of dat misschien een van de redenen is waarom zijn plaats in de officiële Italiaanse politieke cultuur, zowel voor als na de Eenwording, zo problematisch was en bleef. Verschillende politieke en sociale groeperingen van uiterst links tot uiterst rechts hebben hem namelijk in hun ideologieën ingelijfd. De kwestie werd in de bijdragen van Schwegman en Hendrix benaderd vanuit de vraagstelling of het beeld van Garibaldi het resultaat is van geprogrammeerde autofictie of eerder een projectie van zijn biografen en bewonderaars. Pelgrom zocht naar antwoorden in de verbeelding van Garibaldi in de film. Immers, zoals werd opgemerkt door dagvoorzitter Henk te Velde (hoogleraar Vaderlandse Geschiedenis, Universiteit Leiden), de held bestaat in de eerste plaats in de ogen van zijn aanhang, getuige de veelzeggende titel *De held en de schare* die Henriëtte Roland Holst meegaf aan haar Garibaldi-biografie.

Marjan Schwegman (directeur NIOD) keert in haar bijdrage 'Garibaldi en de Amazone' het traditionele beeld van Anita die Garibaldi volgde om, en toont aan dat de Braziliaanse vrijheidsstrijdster daarentegen een actieve rol speelde in de beeldvorming van de held. Enerzijds gebruikte Garibaldi Anita, de motor van zijn eigen memoires, als 'bemiddelaar' voor zijn heldenrol in twee werelddelen. Mogelijk diende de liefdesgeschiedenis van Simon Bolivar hierbij als voorbeeld. Anderzijds werd Anita's rebelse imago wel afgezwakt door haar functies als echtgenote van Garibaldi en als moeder, maar raakte zeker niet uitgespeeld, aangezien ze in 1849 in de strijd om de Romeinse Republiek weer op de barricades verscheen. Deze centrale plaats van Anita in Garibaldi's mythe wordt bekrachtigd door Garibaldi-biografe Espérance von Schwartz, die een apart hoofdstuk aan de Amazone wijdde, terwijl Dumas *père* haar in zijn Garibaldi-memoires verbande naar Garibaldi's wilde jeugdaren. Ook Espérance zelf kan als een subversieve Amazone worden gekenschetst: ze sloeg een huwelijksaanzoek van Garibaldi af om haar eigen zelfstandigheid te bewaren. De Garibaldi-mythe voedde Von Schwartz' eigen mythe van vrijgevochten

'filantrope' die vorm kreeg tijdens haar bezoek aan Garibaldi op Caprera. Hier kwam Garibaldi's eigen invulling van zijn vrijheidsideaal tot volle ontplooiing. Schwegman slaagt er zo ook in de relatie eiland - vasteland om te draaien en functioneel te maken voor Garibaldi's mythe.

Harald Hendrix (hoogleraar Italiaanse Taal en Cultuur, Universiteit Utrecht) baseert zich op de literaire geschriften van Garibaldi die vrijwel verstoken zijn van literaire kwaliteiten en, hoewel ze toentertijd onmiddellijk in meerdere talen vertaald werden en gretig aftrek vonden bij de Italiaanse lezer, de tand des tijds niet hebben doorstaan. Meeliften op het toenmalige succes van de avonturenroman was voor Garibaldi niet alleen een manier om geld in het laatje te brengen. Het was ook het genre bij uitstek om zijn ideeën over moraal en vrijheid te vervatten in het beeld van mannelijke schoonheid. Hendrix citeert uit de Nederlandse vertaling van *Manlio*, een roman die in Italië in 1982 opnieuw werd uitgegeven door toedoen van Garibaldi-bewonderaar Bettino Craxi: 'Manlio is dus mijn ideaal [...]. Mijn Manlio is de ideale mooie man, de mooie man waarvan jullie, lieflijke en voorname lezeressen, zo houden. En jullie weten bij uitstek waarin de schoonheid van ons geslacht schuilt. [...] Hebben jullie ooit in het museum te Rome de Apollo van Phidias gezien, de Centurion van Praxiteles, de mannelijke schoonheid ten top? Zo is ook mijn held. Manlio is niet een Hercules maar eerder een Achilles, en onder het kleed van Laodamia zou hij voor jullie wel eens een aangename verrassing verborgen kunnen houden.'

De nadruk op fysieke details geeft aan dat Garibaldi een schoonheidsideologie hanteerde die even praktisch was als pragmatisch. Het ging hem om de statische verbeelding van een charismatisch leider. Dit beeld komt overeen met de meer dan 472 gedenkstenen en monumenten die tussen 1882 en de Eerste Wereldoorlog overal in Italië zijn opgericht. Hoewel de literaire impact van zijn werken bescheiden was, kan dus gesproken worden van een geslaagde vorm van 'selffashioning'. Te meer aangezien de recentelijk uitgebrachte RAI-serie over de 'Spedizione dei Mille' Garibaldi slechts opvoert als een imponerende onbewegelijke gedaante. Dit in tegenstelling tot het dynamische beeld van de Amazone, liefst in beeld gebracht op een galopperend

paard, zoals bijvoorbeeld het standbeeld van Anita op de Gianicolo.

Asker Pelgrom (redacteur van *Incontri*) sluit de middag af met een chronologisch overzicht van Garibaldi's verbeelding in de film. Daarbij wordt duidelijk hoe multi-inzetbaar de held was en is. De vroege film koppelde Garibaldi aan de Eenwording en aan patriottisme op een manier die sterk doet denken aan de negentiende-eeuwse verbeelding van de held. Zo verscheen de 'Leone di Caprera' in de beeldende kunsten en in de film zowel als beeld van mannelijke schoonheid, als in de vorm van een Christusfiguur, een voorstelling die aansloot bij de verbeeldingswereld van de lagere klassen. De fascistische film maakte Garibaldi en zijn roodhemden tot zwarthemden: pas in het neorealisme van Rossellini's *Viva l'Italia!* werd Garibaldi enigszins tot zijn menselijke proporties teruggebracht. Ook het motief van de romantische liefde was en is nog altijd populair in deze filmische *filone* en maakt van Garibaldi een Hollywoodster waarbij kennis van de Risorgimento geen vereiste meer is om van hem te houden. In 2007 verschijnt een tweetal producties van Italiaans-Braziliaanse makelij waarin de titels al aangeven waar de nadruk op ligt: *Anita, a life for Garibaldi* en *Garibaldi in America*. Pelgrom trakteert het publiek ten slotte op een onlangs gerestaureerde stomme film uit 1909, *Il piccolo Garibaldino*, waarin een jongen ten tonele wordt gevoerd die zijn vader volgt naar het front om samen met de garibaldini te strijden. De arme jongen sneuvelt voor het vaderland en verschijnt aan zijn moeder vanuit het Paradijs. Vaderlandsliefde komt zo tot een apotheose aan Gods boezem. De revolutionaire papenhater uit Garibaldi's geschriften wordt daarmee in deze en andere films omgevormd tot een figuur met christelijke, soms messiaanse trekken. De *Invention of a Hero* zoals de titel luidt van een recente studie over de held van Lucy Ryall, is getuige deze studiemiddag dus nog in volle gang. (Monica Jansen)

#### Giuseppe Ungaretti traduttore

Dal 27 al 29 novembre 2007 si è svolto ad Anversa e Lovanio il convegno internazionale 'Giuseppe Ungaretti: lingua, poesia, traduzione' organizzato dallo Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken in collaborazione con la

Katholieke Universiteit Leuven e l'Université Paris IV-Sorbonne. Rosario Gennaro, insieme a Bart Van Den Bossche e a François Livi, ha riunito un gruppo internazionale di esperti del poeta per discutere i molteplici aspetti del rapporto fra Ungaretti e la traduzione: le diverse sezioni del convegno, infatti, hanno dibattuto sia le problematiche affrontate dall'Ungaretti traduttore di Blake, Shakespeare, Pound, Góngora, dei poeti arabi e brasiliani; sia le caratteristiche delle traduzioni francesi dell'opera poetica di Ungaretti (Jouve, Jaccottet, Lescure); sia l'aspetto dell'identità intellettuale costruita da un Ungaretti costantemente 'entre les langues', non senza toccare alcune problematiche teoriche e storiche riguardanti l'arte della traduzione.

Dopo i saluti di rito, il pomeriggio del 27 novembre è stato inaugurato da Carlo Ossola (Collège de France), che ha introdotto il convegno ricordando come per Ungaretti il modo migliore per rendere lo spirito di un testo tradotto sia conservarne la materia fonica, indipendentemente dal suo senso. Idea di ascendenza mallarmeana, collocata da Ungaretti all'origine della propria avventura poetica, consapevolezza dallo stesso poeta fatta risalire alla giovinezza egiziana. Dall'avventura dell'Ungaretti traduttore non è possibile disgiungere il sapersi 'greffé', innestato, in un 'contrasto di innesti' maturato nella serra delle sue molteplici patrie culturali. Giulia Radin (Collège de France) ha illustrato le caratteristiche del manoscritto tuttora inedito, di oltre 170 pagine, conservato presso il Fondo Ungaretti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, contenente il 'Demonio meridiano', importante per entrare nel laboratorio del traduttore e il cui studio vorrebbe essere anche un omaggio al compianto Mario Petrucciani, che se ne era occupato. Rossella Terreni (Università di Bologna) ha illustrato dettagliatamente la storia del volume delle traduzioni da William Blake, servendosi anche di testimonianze di prima mano fornite da Mario Diacono, collaboratore di Ungaretti in quell'impresa. Isabel Violante Picon (Ambassade de France), mettendo a confronto le prefazioni ungarettiane alle sue traduzioni, ha parlato di 'irruzione' della traduzione nella creazione ungarettiana; a suo avviso, infatti, la traduzione è un lavoro di compensazione per Ungaretti che gli permette una libertà che non osava esercitare quando



componeva poesie. La giornata si è conclusa con una Tavola Rotonda su 'Ungaretti e le lingue: traduzione e modernità' a cui hanno preso parte François Livi, Isabel Violante Picon, Carlo Ossola, Winibert Segers e Reine Meylaerts.

Durante la mattinata del 28 si è entrati nello specifico del laboratorio di traduzione del poeta. Andrea Amerio (Università di Torino) ha messo l'accento sulla funzione della memoria che trasforma il lavoro di traduzione in un lavoro di archiviazione, per permettere al poeta di aggirarsi come un *flâneur* benjaminiano tra le poesie di Shakespeare. Ungaretti era anche un valente filologo a cui interessava in primo luogo riudire e restituire la voce del Barocco. Paola Montefoschi (Università di Chieti) ha indagato sulle affinità tra Ungaretti e Pound, due poeti della stessa generazione che condivi- devano anche la stessa scelta ideologica nei confronti del fascismo. Le congratulazioni di Pound fatte a Ungaretti per essere soprav- vissuto a una difficile epoca, conducono a una lettura autoreferenziale delle poesie scelte da Ungaretti per essere tradotte in italiano, tanto più che egli descrive il poeta americano come un 'uomo di pena'. Il fatto che Ungaretti abbia tradotto il componimento 'Song' nel 1955, comporta il trasferimento e il riadattamento dell'originale degli anni Quaranta al nuovo clima del dopoguerra. Oltre a un processo di appropriazione del testo, nelle traduzioni si scorge anche un lavoro di neutralizzazione del testo originale, a discapito del plurilinguismo: la parola 'Heimat' per esempio, in tedesco nel testo originale, viene tradotta con l'italiano 'suolo'. Del resto, nel dibattito seguito all'intervento, che ha coinvolto Franco Musarra e Alfredo Luzi, quest'ultimo ha sottolineato come solo di recente, con Magris, 'Heimat' abbia perso quella connotazione negativa che lega storicamente la parola all'uso fattone durante il nazismo, connotazione di cui Ungaretti era consapevole. Con Alexandra Zingone (Università di Roma 'La Sapienza') ci spostiamo sul terreno delle poesie in lingua araba, mediate dalla lingua francese, che riportano Ungaretti alla sua 'Affrica'. Anche qui è evidente un lavoro di riconduzione del testo originale alla propria lingua poetica. È anche presente la lezione di Valéry nell'idea del miracolo della lingua, della 'musica', talora più forte del senso della poesia. La memoria

dell'infanzia del poeta traspare nella figura del deserto e così 'fustat', ossia 'tenda', diventa nella traduzione 'città'. Monica Savoca (Università di Bologna), con un intervento d'impianto teorico, ha scelto l'ottica delle teorie contemporanee sulla traduzione per mettere in luce i dilemmi del poeta traduttore, sempre intento a sottrarre la traduzione al suo ruolo ancillare rispetto all'originale e al suo invecchiamento nel tempo. Per riuscirci, rispetto all'assoluto del testo originale gongorino, la traduzione ungarettiana mira invece a essere costantemente ritraducibile per crearsi una dimensione di infinito. Monica Jansen (Università di Anversa e di Utrecht) ha analizzato le attività di traduzione di Ungaretti in Brasile alla luce del concetto di 'meticcio' che ritorna nel poema 'Monologhetto'. Partendo dal presupposto che il poeta in Brasile abbia scoperto il significato del barocco con l'aiuto delle opere dell'Aleijadinho, il 'Michelangelo mulatto', e tenendo conto del fatto che 'galeotto' in tal senso fu un saggio sull'artista del poeta modernista Mário de Andrade, si potrebbe ipotizzare che il barocco brasiliano veicoli una forma 'alleggerita' in cui la memoria dell'assenza assume i connotati della *saudade*. Le traduzioni delle 'Poesie ispirate dall'amica' di De Andrade e del sonetto 'L'amore totale' di Vinicius De Moraes confermerebbero una ricerca della demistificazione e della musicalità popolare che accompagnano tale perdita.

Il pomeriggio del 28 novembre, dedicato alle traduzioni dell'opera di Ungaretti, è stato inaugurato da François Livi (Paris IV-Sorbonne) che si è soffermato sulle affinità tra il poeta francese Pierre-Jean Jouve e Ungaretti. Sorprende che Ungaretti abbia scritto a Jouve di trovare le sue traduzioni 'perfette', mentre viveva una fase di sfiducia nei confronti del lavoro di traduzione, come dimostrano le lettere a Paulhan. Sorprende anche che Ungaretti non abbia mai tradotto Jouve né abbia scritto saggi su di lui. Abbiamo soltanto lo stupendo 'omaggio' al poeta richiesto dallo stesso Jouve. Si deve concludere che le traduzioni di Jouve da 'La morte meditata' di Ungaretti, che seguono di poco la svolta psicanalitica della sua carriera letteraria, testimoniate soprattutto a partire da 'Les mystérieuses noces' (1925), abbiano giovato soprattutto allo Jouve poeta, se è vero che tale traduzione sembra quasi la continuazione del

suo 'Paradis perdu' (1928-1929). Partendo dalle traduzioni francesi dei 'Cori descrittivi di stati d'animo di Didone' ad opera di Lescur e Jaccottet, Alfredo Luzi (Università di Macerata) ha sviluppato il problema centrale della tradizione e della modernità nell'opera di Ungaretti che oppone ordine e disordine, cristallizzazione e disseminazione. Ci si potrebbe chiedere quindi se le modalità dei *Cori*, tese ad arginare la frantumazione del soggetto moderno con riferimenti al mondo classico, vengano conservate nelle traduzioni, dato che secondo Ungaretti stesso la poesia è quasi intraducibile. Confrontando l'originale con le traduzioni in francese di Lescur e di Jaccottet, Luzi conclude che i traduttori hanno cercato di rendere la cristallizzazione attraverso uno stile classicheggiante, Lescur talora traducendo letteralmente anche le spiegazioni di contenuto fornite dal poeta.

Philippe Bossier (Università di Groningen) invece ha cercato di rileggere i concetti di tempo e di memoria cari al poeta alla luce del lavoro del traduttore, concludendo che la traduzione, essendo in fondo un'operazione archeologica e conoscitiva, porta a una buona percezione del tempo per l'uomo moderno. In essa infatti l'idea poetica del dettaglio che trova il suo compimento nell'espansione, vagheggiata sia da Ungaretti che da Paulhan come risulta dalla loro corrispondenza, può realizzarsi nella continuità insieme metastorica e storicizzante della traduzione. La traduzione, operando una fusione tra tempo, sonorità e mistero, può essere definita infine come creazione del traduttore in quanto 'meta-artista'. Eleonora Conti (Università di Bologna e Paris IV-Sorbonne), tracciando un percorso del bilinguismo italo-francese ungarettiano, basato sulle collaborazioni in lingua francese ai periodici del decennio 1919-1929 (*Littérature*, *Don Quichotte*, *L'Italie Nouvelle*, *L'Esprit Nouveau*, *Commerce*), ha inteso mostrare come il passaggio attraverso la lingua (e la cultura) francese si riveli determinante per l'elaborazione di alcuni temi portanti dell'opera del poeta e della sua stessa concezione di letteratura. In particolare, la modalità linguistica con cui egli si fa mediatore in Francia di Giovanni Papini, nel 1919-1920 su *Littérature* e sul *Don Quichotte*, dimostra la complessità di un asse culturale che da Firenze porta a Parigi attraverso l'Africa e collega Italia e Francia

passando per l'avanguardia proto-surrealista di Breton e soci, per la metafisica saviniana, per l'*art nègre* e per la lingua francese.

Ha concluso la giornata Giuseppe Nicoletti (Università di Firenze) che ha riportato l'attenzione sull'importante e complesso rapporto fra Ungaretti e Valéry. Benjamin Crémieux, recensendo il 'Porto' nell'edizione spezzina del 1923, aveva definito Ungaretti come il Paul Valéry italiano, affinità spesso ribadita dal poeta stesso nelle lettere agli amici (Paulhan e Giuseppe Raimondi fra gli altri). Successivamente però, con atteggiamento ambivalente, Ungaretti dichiarerà di non avere debiti di riconoscenza nei suoi confronti e che si tratta piuttosto, per i loro percorsi poetici, di avventure parallele. Nicoletti si chiede se l'atto della 'mancata traduzione' di Valéry, da parte di Ungaretti, possa gettare luce sul rapporto tra i due poeti (chiamando in causa forse anche spiegazioni di tipo psicanalitico).

L'ultima mattinata del convegno, che si è svolta presso la Katholieke Universiteit di Lovanio, è stata inaugurata da Rosario Gennaro (Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken) che si è soffermato sulla stretta collaborazione fra Ungaretti e il suo traduttore francese, Jean Lescur, nella traduzione dei 'Cinq livres' (1954). L'opera ungarettiana veniva pubblicata integralmente in francese per la prima volta e il volume servirà anche da trampolino per la candidatura di Ungaretti al Nobel per la Letteratura, che però non otterrà mai. Bart Van Den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven) ha affrontato i problemi connessi alla traduzione del mito, presente soprattutto nel 'Sentimento del Tempo'. Si può parlare di traduzione per la riscrittura di un mito? Van Den Bossche conclude che riscrivere un mito implica sempre una duplice traduzione che guarda insieme al passato e al futuro: al passato, in quanto si riscrive una favola che funge da ipotesto, e al futuro perché così il mito viene attualizzato. Francesca Corvi (Università di Genova) ha illustrato l'interessante progetto di 'Collana bilingue testo e traduzione', nato nel 1935 in collaborazione con Ettore Serra e che doveva coinvolgere il traduttore Jean Chuzeville. L'autografo ungarettiano, che testimonia un progetto di 'espansione dell'italiano all'estero' molto caro al poeta, ma non immediatamente sovrapponibile alla propaganda fascista, è conservato presso il Fondo Serra di Roma.

Ha concluso infine l'intero convegno l'affascinante relazione di Franco Musarra, che prendendo spunto dalle traduzioni da Ungaretti del poeta tedesco Paul Celan, ha ricostruito i sotterranei legami di affinità fra i due poeti, 'girovaghi' 'entre les langues' e protagonisti di un secolo duro e complesso come il Novecento. Suggestendo una tripartizione dell'opera ungarettiana in tre fasi (*Eros*, *Nostos* e *Thanatos*) Musarra propone di interpretare la scelta di Celan di tradurre *La terra promessa* come il tentativo di controbilanciare la propria propensione per la fase di *Thanatos* con l'*Eros* e il *Nostos* ungarettiani. Resta da spiegare però perché decida di tradurre anche il *Taccuino del vecchio*.

Il convegno, che ha permesso un così vivo confronto sulle molteplici prospettive ispirate dall'Ungaretti 'traduttore' e 'tradotto', si è concluso con la speranza di riunire gli studiosi, fondando un'associazione internazionale, 'Amis de Giuseppe Ungaretti', che promuova studi, convegni e tesi sulla sua opera. Ci auguriamo che ciò si possa realizzare, magari sotto l'auspicio della Fondazione Ungaretti.

(Eleonora Conti e Monica Jansen)

#### Juryrapport Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs, VIIIe editie 2007

De Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs 2007 is uitgeschreven voor een nog niet gepubliceerde vertaling van het Italiaans naar het Nederlands. Zes vertalingen zijn ingezonden, waarvan er op grond van het reglement van de prijs uiteindelijk vier voor beoordeling in aanmerking bleken te komen. Deze vertalingen waren zonder uitzondering afkomstig van jonge vertalers, en dit feit stemt optimistisch voor de toekomst. De jury, die ditmaal bestond uit Paul van Heck (voorzitter), Yond Boeke en Annaserena Feruzzi, heeft grote waardering voor de moed die de inzenders hebben getoond, voor de moeite die zij hebben willen nemen en voor de zorgvuldigheid waarmee zij zich van hun taak hebben proberen te kwijten. Niettemin heeft zij tussen de vertalingen duidelijke kwaliteitsverschillen waargenomen.

Giancarlo de Cataldo's *Il padre e lo straniero* is een aardige, niet al te complexe tekst. De vertaling van deze roman geeft blijk van een goed tekstbegrip, en de vertaler heeft duidelijk geprobeerd er een aansprekend ge-

heel van te maken, en daarbij ook het nodige initiatief getoond. Anderzijds moet geconstateerd worden dat de vertaling inhoudelijk niet altijd correct is, en dat de kwaliteit van het Nederlands waarin zij is gesteld niet zelden duidelijk te wensen overlaat. Deze vertaling is daarom naar het oordeel van de jury nog niet publicabel.

De vertaling van *Bar Sport* van Stefano Benni, een tekst die tamelijk hoge eisen aan een vertaler stelt, verdient waardering vanwege de grote aandacht die er duidelijk aan is besteed. Desondanks is de jury van mening dat de vertaalster zich een nog wat te hoog gegrepen doel heeft gesteld. De exacte strekking van de brontekst is niet altijd goed begrepen, en ook van omzetting in een correct en algemeen gangbaar Nederlands is niet altijd sprake. Daarom is ook deze vertaling naar de mening van de jury in haar huidige vorm nog niet publicabel.

De vertaling van de *Ragionamenti* van Giorgio Vasari is de enige ingezonden vertaling van een niet-contemporaine en niet-verhalende tekst. De vertaling van deze zestiende-eeuwse dialogen stelt daarom wat andere eisen dan die van de andere gekozen teksten. Wie een dergelijke tekst vertaalt, dient niet alleen vertrouwd te zijn met het Italiaans uit vroeger tijd, maar ook over een zekere affiniteit te beschikken met kunsthistorische kwesties. Dat de vertaalster deze uitdaging is aangegaan getuigt van moed, en het historische belang en de inhoudelijke rijkdom van de *Ragionamenti* rechtvaardigen zonder meer de moeite die zij heeft willen nemen. De jury heeft echter de indruk dat dit werk de vertaalster enigszins heeft overrompeld. Zij toont niet altijd de vertrouwde met de kunsthistorische ideeënwereld en het kunsthistorische taalgebruik die in een geval als dit vereist is. Bovendien doet het stijlregister dat in de vertaling wordt gehanteerd niet altijd recht aan de tekst en context van het origineel. Ook in dit geval heeft de jury daarom moeten vaststellen dat de voorgelegde vertaling nog niet als publicabel kan worden aangemerkt.

De vertaling van *Hotel Borg* van Nicola Lecca is, naar de mening van de jury, van de vier inzendingen duidelijk de beste. Zij geeft blijk van een goed begrip van de brontekst, en van een goede beheersing van het Nederlands. De stijl van de vertaling is consistent, en de aanpak

van de vertaalster coherent. Zij probeert consequent het organische geheel dat de zinnen en passages in de brontaal vormen, te herschepen tot een organisch en natuurlijk klinkend geheel in de doeltaal, en toont daarbij een verfrissende durf: en in dit opzicht treedt in deze vertaling beslist een vertaalpersoonlijkheid naar voren.

Wel is de jury van mening dat de vertaalster op een aantal punten wat dichter bij de oorspronkelijke tekst had kunnen blijven dan zij heeft gedaan. Haar neiging tot herschepping van het origineel brengt haar er regelmatig toe om bepaalde kleine dingen weg te laten en andere dingen eerder 'in te dikken' dan exact te vertalen. Deze aanpak draagt zeker bij tot het bondige karakter van het eindresultaat, maar

wordt toch niet altijd gerechtvaardigd door het karakter van de bewuste passages in het Italiaans, of door de mogelijkheden (of het gebrek daaraan) die het Nederlands in de bewuste gevallen biedt. Maar deze opmerking is uitsluitend bedoeld als kanttekening in de marge, en laat onverlet dat de vertaling van *Hotel Borg* als geheel naar de mening van de jury zonder meer als geslaagd kan worden aangemerkt.

Op grond van het bovenstaande heeft de jury unaniem en met overtuiging besloten om de Nella Voss-Del Mar Vertaalprijs voor het jaar 2007 toe te kennen aan de vertaalster van *Hotel Borg* van Nicola Lecca: Liesbeth Dillo.

(De jury: Yond Boeke, Annaserena Feruzzi, Paul van Heck)

## INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 22 · 2007

L'ITALIA E L'ITALIANO AL CINEMA

Maria Bonaria Urban, *Introduzione* 3

ARTICOLI

Maria Carmela D'Angelo, *Costruzione di un modulo per la didattica dell'italiano lingua straniera tra letteratura e cinema; il racconto di Pinocchio* 57

Pierangela Diadori, *Il dialogo nel cinema: quale modello di interazione per la didattica dell'italiano come seconda lingua?* 69

Alessandro Marini, *Riprendere il filo di un discorso interrotto. I Taviani e Novelle per un anno* (con 4 ill.) 7

Ronald de Rooy, *L'impatto del cinema sulla recente narrativa italiana* 21

Ineke Vedder & Mauro Scorretti, *Dialoghi innaturali: giochi di lingua tra Totò e Bertolucci. L'innaturalità pragmatica e linguistica del dialogo filmico* 47

Maria Bonaria Urban, *Da Il prigioniero a Buongiorno, notte: un approccio interpretativo dal 'caso Moro' al 'caso Bellocchio'* 35

\* \* \*



- Luciano Parisi, *Il desiderio di perfezione nella narrativa di Paolo Maurensig* 151  
 Jaco Rutgers, *De reis van Stefano della Bella (1610-1664) naar Holland* (met 3 afb.) 131  
 Erik Schoonhoven, *Per una rilettura del 'legno lucido e serena' di Purgatorio VII* 123  
 Davy Van Oers, *Een getemde Don Giovanni*. Lorenzo da Ponte en zijn *Memorie* (1830): (g)een onbeschreven blad? 139

#### TRADUZIONI

- Laura Rietveld, *Oude gedichten in een nieuwe vertaling: Orpheus in de Canzoniere van Petrarca* 161  
 Peter Versteegen: *Francesco Petrarca, Rerum Vulgarium Fragmenta, 187, 273 en 332* 166

#### RECENSIONI

- Franco D'Intino, *Il 'colpo d'occhio' di Leopardi* 108  
 Kees van Dooren, *Spoliazuilen in de Sint Pieter: hoeders van de traditie of uitdrukking van bouwkundig pragmatisme?* (met 2 afb.) 178  
 Mariella Forcellino, *Vittoria Colonna, Michelangelo e il dissenso religioso* 104  
 Stefano Gianni, *Rembrandt-Caravaggio al Van Gogh Museum* (con 2 ill.) 96  
 Machtelt Israëls, *Stijl op scherp* 92  
 Ulla Musarra-Schröder, *Variazioni sul 'doppio'* 190  
 Annick Paternoster, *Il polisistema delle risa* 88  
 Ronald de Rooy, *Dromen in een heiligdom van kennis* (met 2 afb.) 172  
 Dieter Vermandere, *La doppia vita dei dizionari Il Grande Dizionario Elettronico italiano-neerlandese / neerlandese-italiano* 198  
 Michiel Verweij, *Il papa olandese* 183  
 Arno Witte, *Balspelen en sociale status in de Italiaanse Renaissance* 186

#### SEGNALAZIONI

- Colloquio internazionale: Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna 112  
 The Reach of the Republic of Letters 113  
 Gioielli pittoreschi 115  
 Italiaanse emigranten in Nederland 116  
 Land van lust en weelde. Italië, Nederland en de literatuur 117  
 Italiaanse literatuur na 1900 117  
 Magris faccia a faccia con la medusa 119  
*De passies van Pirandello: impressies van een congres* 203  
*Juryrapport WIS Onderzoeksprijs Italianistiek 2006* 206

GLI AUTORI 6, 208

## INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 23 · 2008 · fascicolo 1

Caporedattore: Monica Jansen  
 Redattore finale: Laura Rietveld  
 Redazione: Philiep Bossier, Asker Pelgrom, Linda Pennings, Kees van der Ploeg, Catrien Santing, Rolien Scheffer, Maria Bonaria Urban, Inge Werner  
 Segretario di redazione: Jetze Touber  
 Redazione: Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

I membri del *Werkgroep Italië-Studies* sono pregati di mandare cambiamenti d'indirizzo e altra corrispondenza riguardante il *Werkgroep* al seguente indirizzo:  
 Werkgroep Italië-Studies, Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

Amministrazione: APA-Holland University Press (Amsterdam & Maarssen).  
 La rivista è redatta in collaborazione con il 'Werkgroep Italië-Studies' (Amsterdam), l'Istituto Olandese (Roma), l'Istituto Interuniversitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze) e con l'appoggio dell'Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi (Amsterdam) e dei comitati olandesi della Società 'Dante Alighieri'.

Consiglio di redazione: Raffaele Belvederi (Genova), Anton Boschloo (Leiden), Hans Bots (Nijmegen), Roberto Crespo (Leiden), Rob Erenstein (Amsterdam), Robert Feenstra (Leiden), Walter Geerts (Antwerpen), Eco Haitisma Mulier (Amsterdam), Martin de Jong (Namur), Peter van Kessel (Amsterdam), Silvio Marchetti (Amsterdam), Bert Meijer (Firenze), Pieter de Meijer (Amsterdam), Henk Meter (Roma), Franco Musarra (Leuven), Henk van Os (Amsterdam), Laura Schram-Pighi (Verona), Cok van der Voort (Benschop)

ISSN 0169-3379

Indirizzo della casa editrice:  
 Holland University Press  
 Postbus 806, NL-1000 AV Amsterdam, Olanda  
 Tel. +31.[0]20 626 55 44  
 Fax +31.[0]20 528 52 98  
 www.apa-publishers.com  
 e-mail: info@apa-publishers.com  
 CCP Olanda 101 350  
 IBAN: NL83 PSTB 0000 1013 50 / BIC: PSTBNL21

© 2008 Holland University Press bv, Utrecht  
 All rights reserved. No part of this publication may be adapted, copied, recorded, reproduced, translated or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical or otherwise, including microfilm, photocopy, print, storage in a retrieval system without permission in writing from the publisher. Printed in the Netherlands.