

REDAKCJA - REDAZIONE

Justyna Groblińska

Dominika Kobyłska


Katarzyna Kowalik

# ItaliAMO

Upowszechnianie wiedzy italianistycznej  
w środowisku akademickim i pozaakademickim



Promozione degli studi italiani nell'ambiente  
accademico e non accademico

 WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO



ItaliAMO



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

REDAKCJA – REDAZIONE

Justyna Groblińska

Dominika Kobylska

Katarzyna Kowalik

# ItaliAMO

Upowszechnianie wiedzy italianistycznej  
w środowisku akademickim i pozaakademickim

---

Promozione degli studi italiani nell'ambiente  
accademico e non accademico

 **WYDAWNICTWO**  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO  
Łódź 2023





Justyna Groblińska (ORCID: 0000-0003-3993-2203)  
Dominika Kobylska (ORCID: 0000-0001-5189-0726)  
Katarzyna Kowalik (ORCID: 0000-0002-2126-2494)  
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki  
Università di Łódź, Facoltà di Filologia, Istituto di Romanistica  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Recenzenci / RECENSORI

*Dominika Dykta, Marta Kaliska, Karol Karp, Dorota Karwacka-Pastor*

Redaktor inicjujący / Redattore responsabile

*Urszula Dzieciatkowska*

Skład i łamanie / Editing e impaginazione

*AGENT PR*

KOREKTA JĘZYKOWA / CORREZIONE LINGUISTICA

*Stefano Cavallo*

KOREKTA TECHNICZNA / CORREZIONE TECNICA

*Elżbieta Pich*

PROJEKT OKŁADKI / PROGETTO DELLA COPERTINA

*Justyna Groblińska*

ADAPTACJA PROJEKTU OKŁADKI

ADATTAMENTO DEL PROGETTO DELLA COPERTINA

*Polkadot Studio Graficzne Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz*

© Copyright by Authors, Łódź 2023

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

<https://doi.org/10.18778/8331-367-2>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Publicato dalla Casa Editrice dell'Università di Łódź

Wydanie I / Prima edizione: W.11129.23.0.K

Arkusze wyd. / Cartelle editoriali: 16,7; arkusze druk. / fogli di stampa: 18,25

ISBN 978-83-8331-367-2

e-ISBN 978-83-8331-368-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. 42 635 55 77

## SPIS TREŚCI – INDICE

Wstęp .....	7
Introduzione .....	11
ANNA ANDREINI, L'insegnamento dell'italiano LS in Ungheria, dalla Caduta del muro di Berlino ad oggi .....	15
GIANLUCA BIASCI, L'influsso polacco "nascosto" nel lessico italiano: non solo <i>mazurka</i> e <i>zloty</i> .....	37
FRANCESCA CAPELLI, MARIEL ANGELES PITTON STRAFACE, L'errore grammaticale nei paesaggi linguistici italiani di Buenos Aires: una doppia prospettiva, glottopolitica e glottodidattica. ....	47
VITTORIO CAPUZZA, Un inedito manoscritto di Giacomo Leopardi "Sopra la reputazione di Q. Orazio Flacco presso gli antichi" .....	61
CRISTIANA CERVINI, ANNA ZINGARO, Aspetti della cultura enogastronomica nella città di Forlì e apprendimento dell'italiano: uno studio con la app Forliviamo .....	79
GIOVANNI FAVATA, Insegnare la grammatica italiana a studenti universitari stranieri principianti: un'analisi longitudinale .....	95
VALENTINA IOSCO, "Ché non è impresa da pigliare a gabbo": echi danteschi nella <i>Scienza in cucina</i> di Pellegrino Artusi. ....	121
TOMASZ KACZMAREK, Tra <i>La Rigenerazione</i> e <i>La coscienza di Zenò</i> di Italo Svevo: alla ricerca di un nuovo paradigma drammatico .....	135
EWA KOŁODZIEJSKA, Majolika włoskiego renesansu .....	151
DONATELLA LA MONACA, "Resistenza senza la resistenza" Storia ed invenzione nella scrittura di Lalla Romano .....	165
GINEVRA LATINI, Calvino tra mito e scienza. Le riflessioni cosmologiche mediate dai classici latini .....	179
MARIA VITTORIA LO PRESTI, L'italiano L2 per lo studio: un percorso didattico per studenti universitari .....	193

CHIARA NENCIONI, Il fascismo e l'italianizzazione forzata di nomi e toponimi al "confine orientale" .....	205
MARIALAURA PANCINI, Dante attraverso gli occhi dei suoi contemporanei: una collezione di testi poetici trecenteschi minori politici e civili toscani su Dante .....	221
BARTŁOMIEJ BARTELMUS, Casa Cogollo w Vicenzy zwana „domem Andrea Palladia” .....	241
BARTŁOMIEJ BARTELMUS, Casa Cogollo a Vicenza detta “Casa del Palladio” .....	253
KATARZYNA HAPON, Compiuta Donzella, czyli kobiecy głos w poezji <i>volgare</i> .....	261
KATARZYNA HAPON, Compiuta Donzella, la voce femminile nella poesia <i>volgare</i> .....	265
JUSTYNA KONARSKA, <i>Scrocco</i> jako styl życia (także mojego) .....	267
JUSTYNA KONARSKA, <i>Lo scrocco</i> come stile di vita (anche della mia) .....	271
ZOFIA KOZŁOWSKA, Opery włoskie – od fiaska do sukcesu .....	275
ZOFIA KOZŁOWSKA, Opere italiane: dal fiasco al successo .....	279
ELŻBIETA DZIĄG, WOJCIECH GRODZKI, KRZYSZTOF JANKOWSKI, SARA JARUGA, PAULINA MICHALAK, ZUZANNA SUSKA, WIKTORIA SZCZEPUŁA, MIŁOSZ SZYMCZAK, MARTINA WILIŃSKA, Wywiad z pianistą Jakubem Kamińskim .....	281
ELŻBIETA DZIĄG, WOJCIECH GRODZKI, KRZYSZTOF JANKOWSKI, SARA JARUGA, PAULINA MICHALAK, ZUZANNA SUSKA, WIKTORIA SZCZEPUŁA, MIŁOSZ SZYMCZAK, MARTINA WILIŃSKA, Intervista al pianista Jakub Kamiński .....	285
ELŻBIETA DZIĄG, WOJCIECH GRODZKI, KRZYSZTOF JANKOWSKI, SARA JARUGA, PAULINA MICHALAK, ZUZANNA SUSKA, WIKTORIA SZCZEPUŁA, MIŁOSZ SZYMCZAK, MARTINA WILIŃSKA, The interview with the pianist Jakub Kamiński .....	289

## WSTĘP

W 2022 roku łódzka italianistka oraz działające przy niej Studenckie Koło Naukowe ItaliAMO świętowały jubileusze swojej aktywności. W ramach obchodów tych dwóch ważnych rocznic (odpowiednio – jedenastej i dziesiątej) zorganizowany został cykl wydarzeń kulturalnych i naukowych związanych z językiem włoskim i kulturą Włoch, między innymi międzynarodowa konferencja, owocem której jest niniejsza monografia.

Właśnie z idei krzewionych przez wspomniane koło studenckie zrodził się pomysł na tematykę konferencji naukowej, warto zatem na samym wstępie poświęcić kilka słów jego historii i aktywności. ItaliAMO powstało z inicjatywy Justyny Groblińskiej i Nadii Zawi. Członkowie koła zaangażowali się w działania pozwalające im na pogłębianie wiedzy językowej i kulturowej, wykraczającej znacząco poza program studiów. Studencka organizacja ma na swoim koncie wiele różnego rodzaju inicjatyw promujących łódzką italianistykę oraz ogólną pasję do Półwyspu Apenińskiego i jego bogatej kultury: projekcje filmowe, gry i zabawy językowe, dyskusje na wybrane tematy, uczestnictwo w łódzkich wydarzeniach kulturalnych, wolontariat i tłumaczenia, organizacja warsztatów dla dzieci i młodzieży i konkursów literackich oraz ogólnopolskich i międzynarodowych konferencji naukowych, takich jak *Ecomondo* z 2015 r., cykl konferencji *T&T Translatoryka i Translacje czy Sperimentare ed esprimere l'italianità* z 2019 r.

Już wkrótce po zainicjowaniu działalności młodych filologów rozpoczęto także wydawanie dwujęzycznego pisma popularnonaukowego o różnorodnej tematyce, powiązanej jednym punktem wspólnym – Włochami, którego pierwszą redaktorką naczelną została Aleksandra Sowińska. Na początku była to zaledwie kilkustronicowa broszura, z biegiem czasu jednak zaczęła się rozrastać, a publikowane w niej teksty zgłębiały coraz to nowsze tematy i tworzone były już nie tylko przez studentów z Łodzi, ale także z innych uczelni w Polsce i na świecie. Pismo zyskało dużą rozpoznawalność wśród Polaków uczących się języka włoskiego i interesujących się szeroko pojętą kulturą włoską oraz otrzymało w toku swojej działalności trzy ważne nagrody. Pierwszą z nich było wyróżnienie za tekst Christiana Gasperiego pt. *Erasmus w Salerno* w konkursie Edu Inspiracje Media 2020, którego tematem przewodnim były doświadczenia autora związane z wymianą Erasmus+, drugą wyróżnienie od kapituły Nagrody Literackiej im. Leopolda Staffa za popularyzację wiedzy o Włoszech. Ponadto koło zostało także

nagrodzone w uczelnianym konkursie pod patronatem Rektora Uniwersytetu Łódzkiego na najlepsze inicjatywy studenckie. Z dumą piszemy dzisiaj o tym, że po 10 latach publikowania w formie studenckiego czasopisma miłośnicy Włoch prezentują swoje teksty w niniejszym tomie, w postaci apendyksu do monografii naukowej.

Nawiązując do misji SKN ItaliAMO, jako temat przewodni konferencji organizowanej z okazji jubileuszu wybraliśmy upowszechnianie wiedzy italianistycznej w środowisku akademickim i pozaakademickim. Tom zawiera teksty naukowe z zakresu językoznawstwa, literaturoznawstwa i kulturoznawstwa. Te pierwsze poświęcone są szczególnie nauczaniu języka włoskiego w różnych kontekstach, a także wpływowi języka polskiego na język włoski czy językowej polityce faszyzmu. Te z zakresu dwóch pozostałych dyscyplin zaś dotyczą między innymi takich pisarzy jak Dante, Leopardi, Artusi, Calvino, Svevo czy Romano oraz sztuki renesansowej.

Monografię otwierają rozważania **Anny Andreini** na temat nauczania języka włoskiego po 1989 r. w węgierskim systemie szkolnictwa. Tekst wzbogacony został o glottodydaktyczną analizę najczęściej używanych na Węgrzech podręczników. W oparciu o poszukiwania leksykograficzne i nie tylko **Gianluca Biasci** wskazuje na bogatsze repertorium polonizmów w języku włoskim od tego powszechnie znanego. **Francesca Capelli** i **Mariel Angeles Pitton Straface** w myśl językowo-kulturowych koncepcji *linguistic landscape* przyglądają się włoskim elementom językowym obecnym w krajobrazie Buenos Aires. W analizie zwracają szczególną uwagę na niepoprawność i interferencje językowe. Swoje doświadczenie badawcze przekładają na praktykę glottodydaktyczną i formułują ćwiczenie do wykorzystania przez studentów. **Vittorio Capuzza** przedstawia przełomowe odkrycie dla badań nad twórczością Giacoma Leopardiego i analizuje dwa nieznanne dotąd teksty włoskiego poety. W świat nowoczesnych technologii zabierają czytelników **Cristiana Cervini** i **Anna Zingaro**, relacjonując efekty projektu Forliviamo – aplikacji, dzięki której przyjezdni studenci przebywający w Forli zapoznają się z lokalną kulturą enogastronomiczną i wybranymi dialektyzmami. **Giovanni Favata** opiera swoje badanie o doświadczenia glottodydaktyczne i przygląda się efektom nauczania włoskiej gramatyki w wypowiedziach pisemnych pochodzących z zagranicy osób uczących się języka włoskiego w Turynie. Istotne związki włoskiej kultury wysokiej i gastronomii analizuje w swoim tekście **Valentina Iosco**, która za materiał badawczy obrała *Włoską sztukę dobrego gotowania* Pellegrina Artusiego, wykazując w niej bezpośrednio nawiązania do *Boskiej komedii*. **Tomasz Kaczmarek** odczytuje utwory *La Rigenerazione* oraz *La coscienza di Zenò* Itala Sveva w kontekście poetyki dramatu nowoczesnego. **Ewa Kołodziejska** pochyla się nad włoską majoliką okresu renesansu, zastanawiając się nad jej ewolucją oraz procesami, które wpłynęły na jej rozwój. O literackim świadectwie Resistenzy w twórczości Lalli Romano pisze

**Donatella La Monaca. Ginevra Latini** dostrzega starożytne wzorce w ukazywaniu motywów kosmologicznych w utworach *Palomar* oraz *Le cosmicomiche* Itala Calvina. **Maria Vittoria Lo Presti** przedstawia, analizuje i ocenia glottodydaktyczny kurs języka włoskiego przygotowany na potrzeby chińskich studentów i organizowany przez Università Cattolica del Sacro Cuore. Aspekty historyczne i językoznawcze łączy analiza **Chiary Nencioni**. Napisany przez badaczkę rozdział monografii przedstawia zjawisko językowej polityki faszystów na przykładzie przymusowej italianizacji mniejszości słoweńskiej na obszarze Friuli-Wenecji Julijskiej. **Marialaura Pancini** analizuje czternastowieczną tokańską poezję, w której znaleźć można odniesienia do biografii oraz dorobku literackiego Dantego. Teksty naukowe dopełnia wspomniana już wcześniej sekcja artykułów studenckich w apendyksie monografii. Kontynuując idee dwujęzycznego pisma ItaliAMO, młodzi italianiści świadczą o żywym zainteresowaniu włoską kulturą w jej rozmaitych przejawach i pokazują swój warsztat tłumaczeniowy. Teksty popularnonaukowe ukazują wielość wątków kojarzonych z kulturą włoską. **Bartłomiej Bartelmus** przybliży ciekawą historię znajdującego się w Vicenzy pałacyku, Casa Cogollo, określanego powszechnie, choć niezupełnie słusznie, domem Andrei Palladia. Autor dokonał szczegółowej analizy związków budynku ze słynnym renesansowym architektem. Legendarną postać pierwszej włoskiej poetki, Compiuty Donzelli, przypomina **Katarzyna Hapon**. O rozpowszechnionym we Włoszech zjawisku życia codziennego, jakim jest *scrocco*, pisze w oparciu o doświadczenia własne i rozmowy z młodymi Włochami absolwentka łódzkiej italiastyki **Justyna Konarska**. **Zofia Kozłowska** przedstawia skomplikowane losy recepcji kilku włoskich oper, które pomimo negatywnego odbioru publiczności w momencie ich pierwszego wystawienia, aktualnie uważane są za arcydzieła. Także na muzyce, tym razem w osobistym i zawodowym wymiarze, skupia się wywiad z łódzkim pianistą Jakubem Kamińskim przeprowadzony pod opieką **dr Dagmary Milińskiej-Tran** przez grupę studentów I stopnia w składzie: **Elżbieta Dziąg, Wojciech Grodzki, Krzysztof Jankowski, Sara Jaruga, Paulina Michalak, Zuzanna Suska, Wiktoria Szczepuła, Miłosz Szymczak i Martina Wilińska**. W tym przypadku autorzy dodali do przekładu rozmowy na język włoski także wersję anglojęzyczną.

Rezultatem dwóch części naszej monografii jest inspirujący dialog doświadczonych badaczy z młodymi adeptami studiów italianistycznych pokazujący niezwykle różnicowanie i bogactwo analiz, naukową i osobistą pasję w odkrywaniu nowych zjawisk i pogłębianiu wiedzy na temat tych już powszechnie znanych i wytyczający nowe perspektywy dla literaturoznawców, językoznawców, kulturoznawców, glottodydaktyków, historyków i wszystkich tych, którym bliskie są Włochy, zgodnie z nazwą konferencji, zarówno w kontekście akademickim, jak i pozaakademickim.

Pragniemy serdecznie podziękować wszystkim osobom, które nieustannie wspierają SKN ItaliAMO i jego inicjatywy. W szczególny sposób dziękujemy pierwszemu i wieloletniemu opiekunowi koła Panu Profesorowi Arturowi Gąłkowskiemu, Pani Dziekan Wydziału Filologicznego UŁ Joannie Jabłkowskiej, Pani Profesor Anicie Staroń, Panu Rektorowi Robertowi Zakrzewskiemu, dr Martinie Bellinzone, mgr. Robertowi Polce, bez których wsparcia niemożliwe byłoby wydanie monografii.

Życzymy wszystkim sięgającym po niniejszy tom inspirującej do naukowych poszukiwań lektury.

Redaktorki monografii  
dr Justyna Groblińska  
dr Dominika Kobylska  
dr Katarzyna Kowalik

## INTRODUZIONE

Nel 2022 Italianistica di Łódź e il suo circolo studentesco ItaliAMO hanno festeggiato gli anniversari della loro attività. Nel quadro di queste due celebrazioni (rispettivamente, l'undicesimo e il decimo anno di vita) è stato organizzato un ciclo di eventi culturali e scientifici legati alla lingua e cultura italiana: tra l'altro anche un convegno internazionale, il cui frutto è la presente monografia.

Proprio grazie alle idee promosse dal circolo studentesco ItaliAMO è nato il concetto della tematica della conferenza scientifica, vale quindi la pena dedicare qualche parola alla sua storia e alla sua attività. ItaliAMO è nato grazie all'iniziativa di Justyna Groblińska e di Nadia Zawi. I membri del circolo sono sempre stati impegnati in attività di approfondimento e promozione della conoscenza della lingua e cultura italiana, al di là del programma degli studi. Nel corso dei suoi primi 10 anni di vita ItaliAMO ha tenuto varie iniziative dedicate alla promozione dell'Italianistica di Łódź e della passione in generale per la penisola italiana e la sua ricca cultura: proiezioni cinematografiche, giochi linguistici, discussioni sui vari temi, partecipazione a eventi culturali, volontariato e traduzioni, organizzazione di workshop per bambini e adolescenti, concorsi letterari, convegni nazionali e internazionali come *Ecomondo*, del 2015, il ciclo di conferenze *T&T Traduttologia e Traduzioni* o *Sperimentare ed esprimere l'italianità*, del 2019.

Già poco dopo il debutto di ItaliAMO è nata anche una omonima rivista di divulgazione scientifica, bilingue, di tematica variegata ma legata da un punto comune: l'Italia. La sua prima caporedattrice è stata Aleksandra Sowińska. All'inizio si trattava soltanto di un opuscolo di poche pagine, ma con il corso del tempo la rivista è cresciuta. I testi pubblicati approfondivano sempre più nuovi temi ed erano a cura degli studenti di Łódź, come anche di membri di altri atenei, in Polonia e nel mondo. La rivista ha raggiunto una grande popolarità fra gli apprendenti polacchi della lingua italiana e ha ottenuto nel corso della sua attività tre premi importanti. Il primo è stato il concorso Edu Inspiracje Media 2020, in cui è stato premiato il testo di Christian Gasperi, *Erasmus a Salerno*, il cui argomento principale erano le esperienze dell'autore legate alla mobilità Erasmus+. Il secondo è stato Premio Letterario Leopold Staff per la divulgazione delle conoscenze sull'Italia. Inoltre, il circolo ItaliAMO è stato premiato anche nel concorso, sotto il patrocinio del Rettore dell'Università di Łódź, per le migliori iniziative studentesche. Oggi siamo fieri di scrivere che, a dieci anni dalla pubblicazione del primo



numero della rivista, i nostri autori presentano i propri testi nel presente volume, come appendice alla monografia scientifica.

Riferendoci alla missione del circolo studentesco ItaliAMO abbiamo scelto come filo conduttore del convegno il tema della promozione degli studi italiani nell'ambiente accademico e non accademico. Il presente volume contiene testi di carattere scientifico nel campo della linguistica, della letteratura e della cultura. I primi sono dedicati particolarmente all'insegnamento della lingua italiana in vari contesti, nonché all'impatto della lingua polacca su quella italiana e alla politica linguistica del fascismo. Gli interventi dedicati a letteratura e cultura riguardano invece autori quali Dante, Leopardi, Artusi, Calvino, Svevo, Romano e la tematica dell'arte rinascimentale.

La monografia si apre con le considerazioni di **Anna Andreini** sul tema dell'insegnamento della lingua italiana dopo il 1989 nel sistema d'istruzione in Ungheria. Il testo è stato arricchito con un'analisi glottodidattica dei manuali più frequentemente usati nel paese magiaro. Sulla base di ricerche lessicografiche e non solo, **Gianluca Biasci** indica un repertorio di polonismi presenti nella lingua italiana, più ricco di quanto ci possiamo generalmente immaginare. **Francesca Capelli** e **Mariel Angeles Pitton Straface**, nella prospettiva delle questioni linguistico-culturali legate al concetto di *linguistic landscape*, leggono gli elementi linguistici italiani presenti nel paesaggio di Buenos Aires. Nella loro analisi fanno una particolare attenzione sulla scorrettezza linguistica e sulle interferenze tra lingue; sulla base della loro esperienza scientifica in campo glottodidattico, formulano un esercizio per gli studenti. **Vittorio Capuzza** presenta una scoperta cruciale per le ricerche su Giacomo Leopardi e analizza due testi finora sconosciuti del poeta italiano. **Cristiana Cervini** e **Anna Zingaro** ci portano nel mondo delle tecnologie, riferendo degli effetti del progetto Forliviamo – applicazione grazie alla quale gli studenti che vengono a Forlì possono conoscere la cultura enogastronomica locale e dialettismi scelti. **Giovanni Favata** osserva in chiave glottodidattica gli effetti dell'insegnamento della grammatica italiana nelle produzioni scritte delle persone straniere che imparano la lingua italiana a Torino. **Valentina Iosco** studia i legami diretti alla *Divina Commedia* nella *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi, svolgendo un'analisi dei punti comuni tra la cultura italiana alta e la gastronomia. **Tomasz Kaczmarek** legge le opere *La Rigenerazione* e *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo nel contesto della poetica del dramma contemporaneo. **Ewa Kołodziejska** si concentra sul tema delle maioliche italiane rinascimentali, riflettendo sulla loro evoluzione e sui processi che hanno influenzato il loro sviluppo. Della testimonianza letteraria della Resistenza nell'opera di Lalla Romano scrive **Donatella La Monaca**, mentre **Ginevra Latini** nota i modelli antichi nella rappresentazione dei motivi cosmologici nelle opere *Palomar* e *Le cosmicomiche* di Italo Calvino. **Maria Vittoria Lo Presti** presenta, analizza e valuta il corso glottodidattico

di lingua italiana per studenti sinofoni organizzato dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. L'analisi di **Chiara Nencioni** unisce gli aspetti storici e linguistici. Il capitolo scritto dalla studiosa presenta il fenomeno della politica linguistica del fascismo sull'esempio dell'italianizzazione forzata della minoranza slovena nel Friuli-Venezia Giulia. **Marialaura Pancini** analizza la poesia toscana del Trecento, nella quale è possibile trovare dei riferimenti alla biografia e al patrimonio letterario di Dante.

La raccolta dei testi scientifici è completata dalla già menzionata sezione di appendice degli articoli nati in seno alle attività del circolo ItaliAMO. Portando avanti le idee della rivista bilingue ItaliAMO, i giovani italianisti testimoniano di un vivace interesse per la cultura italiana nelle sue varie manifestazioni, mostrando inoltre le loro competenze traduttologiche. I testi di divulgazione scientifica illustrano la diversità di motivi associati alla cultura italiana. **Bartłomiej Bartelmus** racconta un'interessante storia di un palazzino di Vicenza, Casa Cogollo, definita comunemente – anche se non del tutto giustamente – la casa di Andrea Palladio. L'autore ha effettuato un'analisi dettagliata dei legami dell'edificio con il famoso architetto rinascimentale. **Katarzyna Hapon** ricorda la figura leggendaria della prima poetessa italiana, Compiuta Donzella. Di un diffuso fenomeno della vita quotidiana, dello *scrocco*, scrive sulla base delle proprie esperienze e conversazioni con dei giovani italiani **Justyna Konarska**, laureata presso l'Italianistica di Łódź. **Zofia Kozłowska** presenta le sofferte vicende di alcune opere italiane che, recepite negativamente dal pubblico al momento della loro prima rappresentazione, costituiscono oggi dei capolavori. Anche sulla musica, questa volta nella dimensione personale e professionale, si concentra l'intervista al pianista di Łódź Jakub Kamiński fatta sotto la direzione di **dr Dagmara Milińska-Tran** da parte di un gruppo di studenti della laurea triennale: **Elżbieta Dziąg, Wojciech Grodzki, Krzysztof Jankowski, Sara Jaruga, Paulina Michalak, Zuzanna Suska, Wiktoria Szczepuła, Miłosz Szymczak e Martina Wilińska**. In questo caso gli autori hanno aggiunto alla traduzione in italiano anche la versione in inglese.

Il risultato delle due parti della monografia è un interessante dialogo fra gli studiosi sperimentati e i giovani adepti degli studi di Italianistica, che mostra una straordinaria varietà e ricchezza delle analisi, una passione scientifica e personale per le scoperte dei nuovi fenomeni e per l'approfondimento di quelli già conosciuti; un dialogo che indica nuove prospettive per letterati, linguisti, culturologhi, glottodidatti, storici e per tutti quelli a cui l'Italia è vicina, conformemente al titolo del convegno, sia nel contesto accademico, sia in quello non accademico.

Desideriamo esprimere i nostri sinceri ringraziamenti a tutte le persone che continuamente sostengono il circolo scientifico ItaliAMO e le sue iniziative. Ringraziamo particolarmente il primo e pluriennale tutore del circolo, il Professor

Artur Gałkowski, la Preside della Facoltà di Filologia dell'Università di Łódź Professoressa Joanna Jabłkowska, la Professoressa Anita Staroń, il Rettore Robert Zakrzewski, la dr Martina Bellinzona, il mgr Roberto Polce, senza i quali la pubblicazione della monografia non sarebbe stata possibile.

Auguriamo a tutti coloro che prenderanno in mano il presente volume una lettura che ispirerà nuovi e appassionanti approfondimenti scientifici.

Le redattrici della monografia  
dr Justyna Groblińska  
dr Dominika Kobylska  
dr Katarzyna Kowalik

## L'INSEGNAMENTO DELL'ITALIANO LS IN UNGHERIA, DALLA CADUTA DEL MURO DI BERLINO AD OGGI

**Abstract:** Questo saggio prende in considerazione la diffusione dell'italiano in Ungheria partendo dal 1989, anno in cui decade l'obbligo di apprendere la lingua russa, il quale rimase vigente per 40 anni, escludendo tutte le altre lingue occidentali. Da questo momento in poi ogni alternativa che si poneva alla scelta del russo veniva preferita: nascono molteplici strutture per l'insegnamento dell'italiano e si verificano altrettanti cambiamenti nella diffusione dell'italiano come LS, che andremo ad esporre nel seguente articolo.

Inoltre, in questo saggio verrà esposta un'analisi dei manuali di italiano LS maggiormente utilizzati nelle istituzioni scolastiche in Ungheria con lo scopo di vedere attualmente quale modello di lingua viene fruito attraverso essi.

L'analisi dei manuali fa parte di una ricerca più ampia sulla situazione dell'italiano in Ungheria e di cui vogliamo presentare ora velocemente gli obiettivi: in primo luogo si vuole andare a monitorare il sistema di italiano LS in Ungheria attraverso una mappatura di tutte le strutture per la diffusione della lingua italiana, andando nello specifico a identificare la tipologia di struttura, un referente o contatto per ognuna di esse, il numero di studenti e altre informazioni. Invece, con il secondo obiettivo si vuole andare ad indagare sulla preparazione specifica di insegnanti ungheresi in ambito linguistico e glottodidattico di italiano LS, sul metodo o approccio che applicano nelle istituzioni scolastiche in cui si insegna italiano ed infine sulle eventuali problematiche legate a questi due temi.

**Parole chiave:** lingue, didattica, italiano LS, 1989, manuali

**Abstract:** This essay is about the diffusion of Italian in Hungary starting from 1989, the year in which the obligation to learn the Russian language expires, which remained in force for 40 years, excluding all other Western languages. From that moment every alternative to the choice of Russian was preferred: multiple structures for the teaching of Italian born and there were multiple changes about the diffusion of Italian as LS, which we will expose in the following report. In addition, in this essay will be presented an analysis of the Italian LS books most used in educational institutions in Hungary with the aim of seeing to date which language model is used through them. The analysis of the manuals is part of a broader research about Italian language in Hungary and whose objectives are as follows: first, monitoring the Italian LS system in Hungary through a mapping of all the structures for the dissemination of the Italian language, going specifically to identify the type of structure, a contact person or contact for each of them, the number of

students and other information. Instead, the second objective is about the analysis of the specific preparation of Hungarian teachers in the linguistic and glottodidactic field of Italian LS, the method or approach they apply in the educational institutions where Italian is taught, and finally any problems related to these two issues.

**Keywords:** languages, teaching, Italian LS, 1989, schoolbooks

## Introduzione

Un evento che influì sul nuovo ordine linguistico, per quanto riguarda l'Europa dell'Est e in particolare l'Ungheria, è da andare a ricercare nell'evento storico della caduta del Muro di Berlino nel 1989.

Da questo momento in poi vengono descritti i primi abbracci, i primi momenti di aggregazione e di libertà: una libertà a cui anche le lingue sono soggette. Il movimento migratorio di persone porta di fatto a un nuovo assetto linguistico in questa parte di Europa e in Ungheria; dopo l'89 qualunque alternativa che si poneva al russo, per cui tutte le lingue definite "occidentali", sembravano più importanti.

Per capire questo concetto bisogna fare una digressione e spiegare che nei licei ungheresi è previsto, ancora oggi, lo studio di due lingue straniere e che fino al 1989 lo studio del russo era obbligatorio nella scuola media inferiore, superiore e nei corsi universitari come materia supplementare. La prima lingua straniera da apprendere era quindi obbligatoriamente il russo e il secondo posto era conteso tra inglese e tedesco, mentre le altre lingue come italiano, spagnolo e francese venivano considerate lingue di nicchia.

La situazione cambia quando il russo non fu più lingua obbligatoria di studio e la prima lingua straniera ad essere appresa diventò l'inglese, la seconda più studiata il tedesco, ma seguita subito in questo caso da italiano, francese, spagnolo e russo; come menzionato prima, ormai ogni alternativa che veniva accostata al russo, ogni scelta *occidentale*, veniva decisamente preferita. Lo conferma anche un'indagine sulle motivazioni allo studio dell'italiano svolta presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università ELTE di Budapest (Cannova, Mondavio: 1994), le diverse lingue straniere che si trovavano a competere per la conquista del territorio *abbandonato* dal russo, erano attualmente alla ricerca di nuove strategie atte a fortificare e stabilizzare i nuovi spazi acquisiti ed è in questo contesto di continua evoluzione che nel prossimo capitolo andremo ad analizzare i rapporti che si instaurarono tra l'Italia e l'Ungheria.

Inoltre, citiamo di seguito il punto saliente tratto da tale analisi e che riguarda la digressione del russo:

Il russo, nonostante la fortissima inversione di tendenza registrata negli ultimi anni, con il 42,3% degli studenti che dichiarano di conoscerlo, rimane ancora una lingua abbastanza diffusa, anche se i programmi di riconversione degli ex-insegnanti di russo in insegnanti di altra lingua straniera confermano che si tratta di una lingua destinata a essere in regresso costante tra quelle a grande diffusione (Cannova, Mondavio: 1994).

Dunque, il cambiamento che avvenne dopo la caduta del Muro di Berlino portò molti insegnanti di russo a dover velocemente cambiare specializzazione, iniziando così a dedicarsi ad altre lingue, come l'italiano: è probabilmente questo il principale motivo per cui ancora oggi ci sono decine di insegnanti di italiano nei licei ungheresi.

### **Insegnamento dell'italiano nei licei ungheresi**

In Ungheria sono presenti quattro licei con sezione bilingue italo-ungherese, due a Budapest, uno nella città di Pécs e l'altro a Debrecen in aggiunta ad altri svariati licei, i quali offrono la possibilità di studiare l'italiano come lingua straniera.

Il primo liceo con sezione bilingue che presentiamo è il *Kőbányai Szent László Gimnázium*, situato a Budapest, che è anche il più rinomato della capitale magiara: la rivista ungherese HVG, che pubblica annualmente una dettagliata classifica nazionale delle scuole secondarie, colloca il liceo tra i 50 migliori del Paese sui 100 che vengono solitamente osservati, affermando che è una delle scuole meglio collegate della capitale (EduLine: 2014, o.l.).

Il secondo liceo con sezione bilingue che nacque a ridosso di questo evento è il Kodály Zoltán Gimnázium a Pécs, che ottenne per primo tale sezione in Ungheria nel 1987 e prevede una formazione quinquennale, in cui, come nel liceo Szent László, nella prima classe preparatoria gli alunni apprendono le basi dell'italiano attraverso 20 ore a settimana tenute in parte da un lettore madrelingua e grazie al quale saranno poi pronti ad apprendere negli anni successivi alcune materie totalmente in italiano.

In aggiunta presentiamo un ulteriore liceo con sezione bilingue in Ungheria, ovvero il Liceo Csokonai Vitéz Mihály situato a Debrecen, seconda città più grande del Paese; questo liceo porta dal 1951 il nome del poeta Csokonai Vitéz Mihály e avvia nel 2001 la sezione bilingue, organizzata pressoché nella stessa maniera dei due licei presentati precedentemente ed infine, dobbiamo citare anche il liceo bilingue Xantus János Idegenforgalmi Gyakorló Középiskola (Budapest). I seguenti licei con sezione bilingue fanno tutti parte dell'*Associazione bilingue*, creata nel 1991 dalla dottoressa Ágnes Vámos, considerata dagli anni '80, ovvero il momento in cui favorì l'introduzione di questo tipo di insegnamento in Ungheria, il massimo esperto dell'insegnamento bilingue in Ungheria.

Non possiamo, infine, non citare alcuni tra i numerosi licei pubblici in Ungheria, senza sezione bilingue, ma che offrono comunque un corso di lingua italiana, tra cui il Jedlik Ányos Gimnasium situato a Csepel, Kolcsey Ferenc, a Budapest e il József Attila Gimnasium, situato a Szeged.

Concludendo, attraverso la presentazione delle seguenti scuole notiamo come una delle motivazioni che spinge gli studenti ungheresi, soprattutto al giorno d'oggi, a scegliere di studiare la lingua italiana al liceo, sia la volontà di proseguire gli studi presso un Dipartimento di Italianistica dell'Università del Paese o in Italia: per essere ammessi alle prime citate, gli studenti devono appunto superare il già menzionato esame di maturità, di cui una parte alla fine non è altro che un vero e proprio esame di lingua, il quale permette loro di ottenere quel determinato numero di punti che serve per essere ammessi al Dipartimento di Italianistica: la motivazione diventa non più solo di tipo culturale, ma si tratta di scegliere l'italiano come lingua di studio.

### **Dipartimenti di Italianistica delle università ungheresi**

È presente una notevole quantità di dipartimenti di Italianistica in Ungheria grazie ai quali l'italiano viene scelto come lingua straniera già al liceo, così da adottarlo poi come lingua principale dei propri futuri studi universitari.

Partiamo nominando il Dipartimento di Italianistica di Szeged; esso prese la via grazie ad un'idea dello stesso József Pál insieme a vari professori di italianistica e soprattutto al professore Ezio Bernardelli, arrivato in Ungheria nel '76 e che accompagnò tutta la storia del Dipartimento; tutti loro decisero di iniziare ad impartire lezione di italiano ai numerosi iscritti in quel tempo al Dipartimento di Russo.

La motivazione di questo progetto fu dovuta al fatto che nel '89, soglia del cambiamento del sistema pubblico in Ungheria con il quale si eliminò poi l'obbligo di apprendere russo nelle scuole ungheresi, si realizzò che i molti studenti iscritti al dipartimento di russo sarebbero andati verso un futuro con poche opportunità lavorative.

Tali studenti, definiti *giovani neofiti dell'italiano* da József Pál, accolsero con gratitudine l'offerta e iniziarono così a frequentare i corsi di lingua italiana con durata di un semestre in cui avrebbero appreso un certo livello di italiano e si sarebbero poi potuti spostare definitivamente al Dipartimento di Italianistica. Secondo il regolamento universitario ungherese, tutt'oggi vigente, tutte le lezioni di lingua come LS di fatti devono essere insegnate in lingua, ad immersione; quindi, gli studenti di russistica dovevano conoscere un minimo la lingua prima di iscriversi: prende così piede un corso propedeutico di italiano per questi *giovani neofiti dell'italiano*.



Un altro Dipartimento di Italianistica attivo sin dal 1993 si trova all'interno dell'Università di Debrecen, la quale in 25 anni di storia si è affermata come una delle strutture leader nel suo settore in Ungheria.

Secondo l'università di Debrecen, la motivazione che spinge gli studenti ad iniziare un intero ciclo di studi superiori riguardanti l'italiano è da ricollegare ad una motivazione di tipo culturale: "L'Italia è uno dei paesi più amati al mondo, la sua cultura, la sua storia, la sua lingua affascinano milioni di persone ogni anno. Anche a Debrecen sono tantissimi gli studenti di italiano, gli appassionati della cultura e perfino gli italiani 'trapiantati' in Ungheria" (Dipartimento di Italianistica, *Benvenuto*).

In aggiunta, menzioniamo una tra le università più antiche e prestigiose appartenenti alla Chiesa cattolica d'Ungheria e riconosciuta dallo Stato ungherese, la Pázmány Péter, nel quale è presente un Dipartimento di Italianistica di cui abbiamo ottenuto informazioni grazie alla storia di un linguista, il quale insegnò presso il Dipartimento proprio nel momento della sua fondazione, il 1994 appunto: il professore Domokos György.

L'italiano insegnato nel '89 in una scuola cattolica, con libri di testo ancora comunisti fu una bella sfida per gli insegnanti di quel tempo, afferma il professore, i quali si trovavano a dover insegnare con frasi del manuale come: "ieri dopo la sfilata del primo maggio ci siamo messi d'accordo che domani saremmo andati a fare una gita"<sup>1</sup>.

L'insegnamento presso tale Dipartimento cambiò radicalmente dopo l'89, soprattutto grazie alle nuove collane di libri di testo in Ungheria e grazie ai manuali che iniziarono ad arrivare dall'Italia, integrati con sussidi e corsi di formazione dei professori portando così un vento nuovo all'Università.

Infine, dobbiamo menzionare il Dipartimento di italianistica dell'Università Eötvös Loránd; quest'ultima fondata nel 1635 e dal 1950 intitolata al celebre fisico Loránd Eötvös, è attualmente una delle più antiche e grandi università dell'Ungheria e ha sede a Budapest.

Concludiamo con l'Università Eötvös Loránd la presentazione dei più influenti Dipartimenti di italianistica dall'89 ad oggi, introducendo ora un'ulteriore struttura che ha avuto un ruolo fondamentale nei rapporti italo-ungheresi anche pre-caduta del Muro di Berlino: l'Istituto Italiano di Cultura.

## **Istituto Italiano di Cultura di Budapest**

La storia dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest dalla sua apertura fino al 1989 si adattò ai cambiamenti in corso di quel periodo: vediamo attraverso gli anni cosa è cambiato all'indomani della Caduta del Muro di Berlino.

---

<sup>1</sup> Citazione del professore Domokos György.



Il 1989 coincide con una grande svolta per la storia dell'Ungheria, e dell'Istituto stesso, soprattutto nei confronti della sua programmazione.

La programmazione culturale è stata adeguata alla prospettiva cosiddetto *sistema paese*, ovvero conformatasi ad una collaborazione sempre più stretta con le altre istituzioni italiani operanti sul territorio ungherese come università, licei bilingue, scuole primarie e secondarie. Inoltre, sono stati potenziati vari servizi per il pubblico come l'arricchimento della biblioteca, il potenziamento della rete informatica, la creazione di un ufficio stampa o ancora la creazione di un Club degli Amici dell'Istituto.

Ciò che è cambiato, e che più interessa a noi sottolineare durante questo elaborato, fu il potenziamento dei corsi di lingua e cultura italiana (cfr. Istituto Italiano di Cultura).

I corsi di lingua e cultura italiana vanno da un livello elementare fino ad un livello avanzato ed ovviamente sono articolati secondo i sei livelli di competenza previsti dal Quadro comune europeo di riferimento e vengono offerti anche corsi di lingua tematici che vanno dalla conversazione, alla traduzione, alla letteratura, al cinema, all'alimentazione e cucina italiana, alla storia dell'arte o ancora all'economia e al diritto.

Le persone che scelgono di iscriversi all'Istituto Italiano di Cultura di fatti lo fanno perché vedono l'italiano come lingua di cultura, di studio, di lavoro: la motivazione, quindi, non rimanda più solamente alla spinta culturale, come poteva succedere prima della Caduta del Muro di Berlino.

Con l'espressione italiano lingua di cultura si intende quella motivazione che spinge gli stranieri verso la lingua italiana soprattutto per avere accesso a un patrimonio artistico e letterario di fondamentale importanza o ancora per riuscire a capire testi umanistici e scientifici di valore e per avere accesso anche alla produzione teatrale, musicale, operistica, cinematografica e televisiva italiana.

L'italiano appreso invece come lingua di studio è la motivazione di tutti quegli studenti che hanno intenzione poi di frequentare università, accademie e biblioteche con il fine di creare legami tra l'Italia e il proprio paese d'origine.

Infine, l'italiano è diventato anche lingua di lavoro, cioè utile per uomini d'affari, investitori, laboratori di ogni campo che hanno bisogno di entrare in contatto con l'Italia dell'industria, dell'artigianato e dei servizi (v. ad esempio i corsi di lingua).

Inoltre, insieme alle attività culturali normalmente promosse dall'Istituto, viene curata dal 1992 insieme ai Dipartimenti di Italiano delle Università ungheresi e ai Centri Europei, anche la pubblicazione della rivista di italianistica *Nuova Corvina*, che prosegue idealmente la storica rivista *Corvina*.

Per concludere, l'Istituto organizza annualmente degli eventi, tra cui il concerto di Capodanno, i concerti del Festival di primavera, un'ulteriore Festival

del centro per il cinema italiano, la Settimana della lingua italiana nel mondo e il Concorso per studenti *La mia Italia*: tutti eventi che cercano di avvicinare il più possibile gli ungheresi alla lingua e cultura italiana (cfr. Istituto Italiano di Cultura).

Vediamo ora attraverso un'intervista realizzata a Giuseppe Manica, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura proprio dal 1989 al 1991 e successivamente dal 1993 al febbraio 1998, come veniva percepito l'Istituto proprio all'indomani della Caduta del Muro di Berlino.

Il 9 novembre 1989 afferma che sono stati momenti di estremo interesse, definiti da lui stesso e dalla stampa ungherese 'momenti magici', in cui la popolazione era scalpitante di porre fine al regime dittatoriale sovietico.

Per questo l'Istituto dal 1989 ha sempre avuto davanti a sé un terreno aperto: le istituzioni culturali ungheresi di allora ospitavano tranquillamente le mostre di arti visive organizzate dall'Istituto o ancora il cinema italiano e permettevano di ospitare conferenzieri italiani. Inoltre, alcune iniziative dell'Istituto venivano gratuitamente ospitate nei musei più importanti e prestigiosi, sia della capitale che delle altre città ungheresi, non basta parlare di Budapest, bisogna citare, come abbiamo fatto in questo elaborato, anche città come Debrecen o Szeged.

Tutto ciò successe perché dopo circa 40 anni in cui i sovietici detenevano pieni poteri nello Stato ungherese e condizionavano i magiari, questi ultimi finalmente non dovevano più rinunciare all'Istituto o avere una visione obbligatoriamente negativa degli italiani, come coloro che si erano alleati con i tedeschi durante la Seconda Guerra Mondiale: durante tutti quegli anni i sovietici non avevano favorito la promozione culturale italiana, a differenza invece di quanto fecero poi le autorità ungheresi nei confronti dell'Istituto dopo il 1989, in cui la promozione culturale è iniziata ad essere realizzata sotto tutti gli aspetti, delle arti visive, cinematografiche e perfino alla civiltà della tavola.

Dopo quei 40 anni in cui l'Ungheria si vide costretta a tagliare tutti i legami con i paesi occidentali e soprattutto con l'Italia, con la quale da sempre ha un'empatia particolare, l'Istituto Italiano di Cultura divenne oggetto di un osservatorio permanente, era visto dagli Ungheresi come uno strumento per recuperare tutti gli anni in cui erano rimasti isolati dall'Occidente grazie alla bellezza dell'arte che riusciva a trasmettere.

Concludiamo, riportando ciò che Giuseppe Manica ci conferma:

all'indomani della caduta del Muro di Berlino, per l'Istituto italiano di Cultura fu una stagione straordinaria in cui vennero invitati anche ospiti di un certo livello, da Giorgio Strehler ai più grandi musicisti come Maurizio Pollini<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Citazione del professore Giuseppe Manica.

## Esempio di scuola privata: Studio Italia

Dopo aver presentato i licei statali con sezione bilingue, Dipartimenti di Italianistica ed Istituti finanziati dal MAE, vediamo ora una scuola privata per l'insegnamento dell'italiano a Budapest fondata proprio all'indomani della Caduta del Muro di Berlino.

Prendiamo come esempio la scuola privata Studio Italia che nasce nel 1990, con base operativa a Budapest, e che per via dei suoi obiettivi si distingue sia dall'Istituto Italiano di Cultura e sia dalle cattedre di italianistica appartenenti alle varie Università in Ungheria.

Il primo citato ha come fine principale rappresentare i valori dell'alta cultura italiana, mentre le seconde mirano, attraverso funzioni di formazioni e ricerche, di portare gli studenti a realizzare il loro fine accademico.

Una scuola privata, invece, ha innanzitutto come obiettivo quello di essere un centro di ritrovo, di servire come punto di riferimento a tutti gli interessati ai vari aspetti culturali italiani ed inoltre di occuparsi anche del centro divulgativo della cultura italiana come centro promotore dei rapporti italo-ungheresi.

Il professore Salusinszky Gábor, la cui famiglia è legata all'Italia da oltre mezzo secolo, è il direttore e fondatore di Studio Italia, docente anche di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università ELTE dal 1975 e responsabile della formazione degli insegnanti di lingua italiana per stranieri, insieme al figlio Salusinszky András, sono stati tra i primi ungheresi della nuova epoca ad essere riusciti a realizzare unicamente con le proprie forze un'istituzione privata per la diffusione dell'italiano (cfr. Studio Italia, *I Direttori*).

La motivazione che porta gli ungheresi a scegliere come seconda lingua straniera da apprendere, oltre l'inglese, una lingua neolatina, ovvero l'italiano, è sicuramente dovuta alla cultura italiana vista in Ungheria come 'un qualcosa di qualità' e anche per via dei rapporti italo-ungheresi sempre stati tradizionalmente buoni, sia da un punto di vista economico, che culturale.

La motivazione culturale ad oggi però non è l'unica a portare gli ungheresi verso l'italiano, quest'ultimo, sempre secondo Salusinszky, viene scelto anche perché darà poi maggiori possibilità in un futuro sul mercato del lavoro.

## Analisi dei testi di italiano LS – modello d'italiano in Ungheria

Andando avanti, un'altra ricerca condotta dalla ricercatrice, e presentata durante il convegno *Italiamo*, è sui manuali di italiano LS che vengono più utilizzati in Ungheria in un contesto istituzionalizzato con il fine di capire quale modello di lingua viene proposto attualmente in Ungheria.

Per questa ricerca si sono presi in considerazione l'Istituto italiano di Cultura di Budapest, i dipartimenti di Italianistica delle Università ungheresi, le scuole private ed infine i licei.

Tutte le seguenti istituzioni sono state contattate dalla scrivente durante il corso della ricerca.

Nello specifico, per quanto riguarda i licei pubblici è stato consultato il documento ufficiale<sup>3</sup> con tutte le trecento scuole in cui si insegna italiano, ed è stato compito della scrivente contattare ognuna di esse tramite e-mail ed informarsi sull'argomento.

Per quanto riguarda invece la ricezione delle scuole private la ricercatrice ha combinato i risultati di due siti web in cui compaiono tutte le scuole private su suolo ungherese<sup>4</sup>.

Per quanto riguarda l'Istituto Italiano di Cultura le informazioni sono state rilevate direttamente dal sito ufficiale, nella sezione *Docenti e Testi*<sup>5</sup>.

Infine, per quanto riguarda i Dipartimenti di Italianistica (in totale cinque) si sono contattate direttamente le strutture tramite i contatti trovati sui siti web ufficiali.

## Istituto Italiano di Cultura di Budapest

Presso l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest secondo le fonti citate si è visto che vengono utilizzati vari materiali, tra cui il manuale *Nuovo Espresso* in tutti i suoi livelli, in base al corso in cui vengono adottati.

Inoltre CD audio, videocassette e in aggiunta, materiale autentico, tra cui quotidiani e settimanali.

Non possiamo non citare ovviamente, tutti gli eventi relativi alla lingua e cultura italiana organizzati dall'Istituto e a cui tutti gli studenti sono invitati a partecipare per sviluppare al meglio ciò che imparano in classe.

## Manuali usati nei dipartimenti di italianistica in Ungheria

I dipartimenti di Italianistica in Ungheria sono in totale cinque; la scrivente ha raccolto attraverso domande presso le istituzioni universitarie i manuali che vengono utilizzati da esse.

Presso l'Università Loránd Eötvös di Budapest si utilizza il manuale *Domani*, nei suoi tre volumi A1-A2-B1, il libro *Nuovo magari*, livello B2-C1, ed infine materiale preparato ad hoc dai docenti per gli studenti.

---

<sup>3</sup> In ungherese si chiama "Középiskolák olasz" ed è stato redatto da Statisztikai tájékoztató oktatási évkönyv 2020/21 (si allega a parte il documento Excel: Középiskolák olasz).

<sup>4</sup> Cfr. <https://www.international-schools-database.com/in/budapest> e <https://onlineitalianclub.com/italian-courses-and-italian-language-schools/olasz-nyelviskola/> (ultimo accesso: 20/03/2023).

<sup>5</sup> Cfr. [https://iicbudapest.esteri.it/iic\\_budapest/it/imparare\\_italiano/i\\_corsi\\_di\\_lingua/docenti\\_e\\_testi](https://iicbudapest.esteri.it/iic_budapest/it/imparare_italiano/i_corsi_di_lingua/docenti_e_testi) (ultimo accesso: 20/03/2023).

Il dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen utilizza invece, il manuale *Nuovo Espresso*, nei suoi livelli 1-2-3-4-5 e il manuale *Facile Facile A*.

Continuando, presso il Dipartimento dell'Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest si utilizza il manuale *Nuovo Espresso*.

Infine, nel dipartimento di Italianistica dell'Università di Szeged non si usano libri di testo, è a discrezione degli insegnanti; ad esempio, secondo una testimonianza della direttrice del Dipartimento di Italianistica, Andrea Kollár, da lei stessa viene utilizzato il manuale *Nuovo Contatto*.

Nei Dipartimenti di Italianistica dell'Ungheria accade che non si usino libri di testo perché spesso, come ribadisce lo studioso Michael J. McGrath, alcuni testi non risultano essere di vero aiuto per i docenti e non soddisfano i bisogni e le aspettative degli apprendenti: molti insegnanti devono adattare al contesto educativo e ai bisogni individuali degli apprendenti i materiali e le risorse disponibili (Semplici 2019: 297).

Gli insegnanti di fatti ricorrono spesso a materiale grigio, autonomamente prodotto, traendo spunto sia da testi per l'insegnamento dell'italiano L1 che LS, a seconda della composizione delle classi.

Tra questi materiali prodotti autonomamente si usano talvolta testi giornalistici, sebbene in Ungheria ci sia una spaccatura sull'uso di questi materiali nelle Università; alcuni docenti affermano che il testo giornalistico, adoperato appunto nella didattica dell'italiano dei livelli superiori, in quanto testo autentico e di registro medio, vicino al parlato, possa risultare di difficile comprensione per gli alunni. Per comprendere alcuni articoli è necessario conoscere i fatti e i personaggi di cui si parla, ed è anche necessario possedere un'ottima competenza lessicale e morfosintattica; inoltre, bisogna essere a conoscenza di modi di dire, citazioni, riferimenti storici e culturali, parole di origine straniera, neologismi e arcaismi. Una tale competenza si raggiunge, secondo i descrittori del QCER, ad un livello C1

è in grado di comprendere una grande varietà di testi, tra cui testi letterari, articoli di giornale o di riviste e pubblicazioni accademiche o professionali, a condizione di poterli rileggere e di avere accesso a degli strumenti di riferimento” (Italiano LinguaDue 2020: 57).

Per accedere ad un Dipartimento di Italianistica in Ungheria il livello di lingua richiesto è B2<sup>6</sup>, per questo tra gli insegnanti c'è una spaccatura sull'uso di tali materiali, perché secondo alcuni potrebbero risultare di difficile comprensione per gli alunni.

---

<sup>6</sup> Confrontare tale informazione con la sezione “Requisiti” del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Szeged, <http://arts.u-szeged.hu/olasztanszek/cooperazione/stipendiumhungaricum/stipendium-hungaricum?folderID=58705&objectParentFolderId=58705> e dell'Università ELTE di Budapest, <https://www.elte.hu/en/neo-latin-languages-and-cultures-specialized-in-italian-studies-ba> (ultimo accesso: 20/03/2023).

## Manuali utilizzati nelle scuole private ungheresi

Per quanto riguarda le scuole private, la scrivente ha cercato di fare un resoconto globale su di esse e le strutture che troverete di seguito indicano il panorama generale dei libri di testi utilizzati presso le istituzioni private ungherese; anche in questo caso ci si è premuniti di contattare la maggior parte delle scuole private per informarsi su quale manuale di italiano LS venisse utilizzato da esse. Iniziamo dalla *London style Nyelviskola*, in *Székesfehérvár*, il manuale utilizzato è il *Nuovo Progetto Italiano*; dato condiviso anche dalla scuola *Polibella Olasz Nyelviskola*, in Budapest. Continuando, presso la scuola privata *Studio Italia*, a Budapest, vengono utilizzati più di un libro di testo, tra i principali troviamo: *Domani 1-2-3*, *Margari B2*, *Nuovo Progetto* e *Nuovo Contatto*. Per quanto riguarda l'istituzione *Belvárosi Nyelviskola* in *Zalaegerszeg* vengono utilizzati i manuali *Nuovo Progetto* e *Progetto*. Proseguendo presso la scuola *Living Language Seminar*, a Budapest, si utilizzano i manuali: *Nuovo Progetto 1* e *Giro d'Italiano 1-2*. Infine, alla *Cosmopolitan Lingua Nyelviskola*, a Budapest, viene utilizzato *Nuovissimo Progetto Italiano*, livello 1-2. Per concludere, secondo questa rassegna il manuale utilizzato maggiormente dalle scuole private in Ungheria è *Nuovo Progetto*, seguito dalla nuova edizione *Nuovissimo Progetto 1*. Per una consulta di tutte le scuole private su suolo ungherese si rimanda al link in nota<sup>7</sup>.

## Manuali usati nei licei ungheresi

L'uso di alcuni manuali di italiano LS nei licei, che ora andremo ad esporre, è obbligatorio; l'insegnante non ha la possibilità di scegliere il manuale che ritiene più opportuno per il suo gruppo-classe e ciò, per alcuni, è molto limitante. Per tale motivo, come ripetuto precedentemente, si ricorre anche in questo all'uso dei materiali grigi e sussidi didattici.

Nei licei ungheresi, secondo il Decreto sulla fornitura libri<sup>8</sup>, innanzitutto deve essere utilizzato il manuale *Nuovissimo Progetto 1*, utilizzo consentito da settembre 2021, ma che non verrà usato dalle classi che hanno iniziato dal primo anno ad utilizzare *Nuovo Progetto 1*.

Inoltre, un altro libro di italiano LS che viene utilizzato dalla maggior parte dei licei è *Giro d'Italiano*, livello 1-2: uno dei testi di italiano LS indirizzato nello specifico a studenti liceali ungheresi.

---

<sup>7</sup> Scuole private ungheresi: <https://onlineitalianclub.com/italian-courses-and-italian-language-schools/olasz-nyelviskola/>.

<sup>8</sup> Decreto: [https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A1300232.TV&timeshift=20170101&txreferer=A1100190.TV&fbclid=IwAR36ub0ID9cxMm5Rqsk996rcj-VFwP9\\_eJfGD3lfsUe6w3EZ3lFwmpIcaMw](https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A1300232.TV&timeshift=20170101&txreferer=A1100190.TV&fbclid=IwAR36ub0ID9cxMm5Rqsk996rcj-VFwP9_eJfGD3lfsUe6w3EZ3lFwmpIcaMw).



Per analizzare i seguenti manuali è stata scelta la tabella di Diego Cortés Velásquez, Serena Faone ed Elena Nuzzo, scelta tra altre tabelle di analisi perché innanzitutto più completa per questa ricerca e inoltre, perché presenta delle parti specifiche per capire quale modello di lingua italiana viene trasmesso attraverso essi e quale metodo o approccio viene adottato dagli autori; nello specifico parliamo dei punti: *Caratteristiche dell'input* (domande 30–38) e *Riferimenti teorici e culturali* (domande 43–49).

### **Analisi dei manuali in Ungheria**

Riportiamo di seguito le caratteristiche comuni dei manuali più utilizzati in Ungheria emerse attraverso l'analisi di ciascuno di essi, tra cui: l'approccio adottato dagli autori, la presentazione della grammatica, il rapporto allievo docente, la selezione dei testi input, gli obiettivi di lingua, il modello di lingua italiana che viene proposto, la grafica ed infine, la presenza o meno di sussidi didattici.

Partendo dal primo punto si è vista, attraverso l'analisi dei vari manuali di italiano LS in questione, un'integrazione di approcci e metodi; di fatti nei manuali si cerca un costante equilibrio tra le metodologie e gli aspetti comunicativi vengono integrati a quelli linguistici (Semplici 2019: 309).

Le metodologie combinate comprendono il metodo situazionale, il metodo nozionale-funzionale e l'apprendimento cooperativo, i quali danno vita ad un manuale che porti al centro dell'apprendimento lo studente e l'interazione con i suoi compagni; un apprendimento orientato all'azione, alla comunicazione, cooperativo e al tempo stesso autonomo (Diadori, Vignozzi 2019: 35).

I manuali presi in questione (*Nuovo Espresso 1*, *Nuovo Magari 1*, *Domani 1*, *Nuovo Progetto 1*, *Giro d'Italia 1*), presentano di fatti caratteristiche che li accomunano al metodo integrato e che verranno esposte di seguito.

Innanzitutto, la grammatica non viene presentata in maniera diretta, ma come un sistema formato da meccanismi da scoprire e sistematizzare attraverso campioni significativi di lingua reale, che prima devono essere compresi, analizzati e dai quali poi scaturisce un processo di riflessione autonoma (Semplici 2019: 305).

L'approccio alla grammatica è quindi esclusivamente di tipo induttivo in cui la lingua oggetto è colta dal discente prima nella sua globalità e che poi, attraverso una fase di analisi, egli giunge per induzione alla regola esplicita, così da essere poi in grado di produrre la lingua necessaria per i nuovi contesti situazionali (Diadori, Vignozzi 2019: 21). Riportiamo di seguito un esempio di questo concetto dove la prima attività proposta è di produzione orale in cui si deve raccontare al passato un avvenimento, ma senza ancora aver studiato la regola esplicita, successivamente gradualmente e in modo induttivo, si arriva a completare la tabella con le forme del passato prossimo (Figura 1).

6. Racconta ad un compagno le esperienze di Roberto in base al testo di pagina 8 del libro di testo.

Roberto è stato a Napoli e dintorni ...

7. Scrivi nella tabella i verbi delle frasi secondo il modello.

Ieri ho passato tre ore davanti alla TV.      Mi piacciono tutti gli animali.  
 Oggi pranziamo insieme.      Adesso loro preferiscono non mangiare niente.  
 Laura ha pranzato con Lidia.      Hanno pochi soldi per andare al cinema.  
 Siamo arrivati alle tre.      I ragazzi sono arrivati in questo momento.  
 Ogni mese facciamo una gita in bici.      Ieri siamo uscite insieme ad Anna.

Presente	Passato prossimo con avere	Passato prossimo con essere
	<i>ho passato,</i>	

8. Completa la tabella con le forme verbali adatte.

STARE	AVERE		
<i>sei stato/a</i>			<i>mi sono alzato/a</i>
		<i>ha fatto</i>	
	<i>avete avuto</i>		
<i>sono stati/e</i>			

Fig. 1. Da Bernatne e Nyitrai (vol. 1), 6

Proseguendo, il rapporto allievo – docente nei manuali in questione promuove un apprendimento con al centro lo studente, i suoi bisogni e con un insegnante regista, facilitatore e aiutante di questo percorso.

**CORRIERE DI SIENA**  
della provincia

**Roberto Benigni legge Dante**

Roberto Benigni ha spiegato e ha recitato il quinto canto dell'Inferno della Divina Commedia.

Siena, 16 luglio 2009 - La città di Siena, due sere fa, ha vissuto un piccolo miracolo. Verso le 20 i negozi hanno chiuso, le strade del centro hanno acceso le luci della sera e tutti i senesi sono accorsi in Piazza del Campo per assistere a un evento eccezionale. Una partita di calcio? Un concerto di una star del rock? No, niente di tutto questo. L'altra sera tutta Siena è uscita in strada per ascoltare Roberto Benigni leggere la Divina Commedia di Dante. In una Piazza del Campo affollatissima (si calcolano tra le 25 mila e le 30 mila persone), Roberto Benigni ha spiegato e ha recitato il quinto canto dell'Inferno. Prima di recitare Dante, l'artista toscano ha aperto lo spettacolo con un breve monologo, che ha riguardato soprattutto i temi dell'attualità. Moltissime sono state le battute sulla politica, che hanno provocato le risate del pubblico. Poi Benigni ha iniziato la lettura del quinto canto. Come tutti sanno, è il canto dell'amore tra Paolo e Francesca. L'attore toscano ha spiegato con grande semplicità e chiarezza il significato del canto e poi ha recitato il testo. Quando è arrivato a pronunciare i famosi versi "Amor, ch'è nullo amato amar perdona..." tutta la piazza è rimasta in un silenzio magico, completamente rapita dalla bravura dell'attore.

Alla fine, il pubblico ha applaudito per molti minuti e Benigni ha regalato vari bis. Lo spettacolo di Benigni, dal titolo TuttoDante, ha debuttato in piazza Santa Croce a Firenze esattamente 3 anni fa ed è stato subito un successo. Poi Benigni è partito per un tour mondiale, che ha toccato prima l'Europa e successivamente gli Stati Uniti. Ora lo spettacolo ha ricominciato a girare per le piazze italiane.

Fig. 2. Da Guastallo e Naddeo (vol. 1), 128



In aggiunta, un'altra caratteristica che hanno in comune questi manuali è la selezione dei testi input; tendono prevalentemente a rappresentare non solo modelli di lingua, ma anche temi e contenuti vari, tra cui i valori insiti nella cultura italiana, presentandoli attraverso testi autentici, ad esempio nel manuale *Domeni 1* (Figura 2), o talvolta cercando di essere più vicini possibili alla lingua reale:

I dialoghi presenti in *Nuovo Espresso* sono conversazioni faccia a faccia o telefoniche. Si è cercato di renderli il più autentici possibile, cioè vicini alla realtà quotidiana. Sono stati registrati da parlanti di madrelingua, con una velocità e un ritmo normali (cfr. *Nuovo Espresso*).

Continuando, ciò che accomuna i manuali è l'obiettivo: ognuno di essi ha come oggetto di apprendimento lo sviluppo delle competenze linguistico-comunicative.

Il QCER supera il modello tradizionale delle quattro abilità, inadeguato a cogliere la complessa realtà della comunicazione, proponendo le competenze linguistico-comunicative, che includono la competenza linguistica, pragmatica e sociolinguistica, dando così al testo un'organizzazione più vicina all'uso reale della lingua (Marrazzo 2019: 75).

La competenza comunicativa nel caso di questi manuali è da pensare come interazione sociale, per questo uno dei metodi inclusi nell'integrazione di approcci, è proprio l'apprendimento cooperativo: si ha come obiettivo principale lo sviluppo di quelle abilità definite sociali, in quanto il soggetto viene considerato come attore sociale che svilupperà la capacità di comunicare in maniera positiva prima all'interno del gruppo classe e successivamente nella società reale (Semplici 2019: 308).

Riportiamo un esempio di attività che ha come obiettivo l'interazione tra i discenti:

**6 Che taglia porti?**  
*In coppia fate un dialogo in base alle seguenti indicazioni. A = Cliente, B = Commesso/-a.*

A	B
1 saluta e cerca un paio di pantaloni	2 saluta e chiede la taglia
3 risponde	4 domanda se i pantaloni gli/le piacciono
5 dice di sì, ma gli/le sembrano troppo giovanili	6 chiede se desidera un altro modello
7 risponde di sì, ma lo vuole in un altro colore	8 mostra un altro paio di pantaloni
9 chiede il prezzo	10 risponde
11 trova i pantaloni un po' cari	12 risponde che i pantaloni sono di ottima qualità
13 ...	

Fig. 3. Da Bali e Rizzo, 9

Per quanto riguarda la lingua italiana, il modello di lingua proposto è comune a tutti i manuali: lingua neo-standard o dell'uso medio, ovvero il modello di lingua accettato come corretto. I manuali presi in considerazione vogliono fornire allo studente una lingua realmente utilizzata dagli italiani, troviamo infatti in molti di essi: varietà diafasiche (Figura 4–5), diamesiche (Figura 6–7), diastratiche (Figura 8–9) e in alcuni anche varietà diatopiche (Figura 10).

## 2 Osserva i fotogrammi e indica le opzioni corrette.

- 1 Quale altra espressione può usare Matteo per dire la stessa cosa?  
 a Lo so, ma non lo dico.  
 b Perché non lo chiedi a lei?  
 c Perché lo chiedi a me?



- 2 Quale altra espressione può usare Matteo per dire la stessa cosa?  
 a È stato molto divertente!  
 b È incredibile!

Fig. 4. Da Balì e Rizzo, 78

## 1 Ascoltate e leggete il testo per verificare le vostre risposte all'attività precedente.

madre: Elena?! Come mai ancora qui? Non esci stasera?

Elena: No, mamma, stasera resto a casa.

madre: Strano! È successo qualcosa?

Elena: Niente... ho litigato con Carla e non ho voglia di andare da nessuna parte.

madre: Con Carla?!

Elena: Sì, proprio con lei! La mia "amica del cuore"!

madre: Ma perché, cos'è successo?

Elena: È successo che ieri è andata a cena con Franco!

madre: E allora?

Elena: Franco è il mio ragazzo!

madre: Ah, interessante! E questo Franco, cosa dice di tutta questa storia?

Elena: Che è libero di fare quello che vuole; vedere i suoi amici o le sue amiche senza chiedere il mio permesso.

madre: E tu cosa hai risposto?

Elena: Che come è libero lui sono libera anch'io e infatti ho già telefonato al suo migliore amico: domani andremo a cena fuori!!!



Fig. 5. Da Marin e Magnelli, 88



Fig. 6. Da Marin e Magnelli, 16

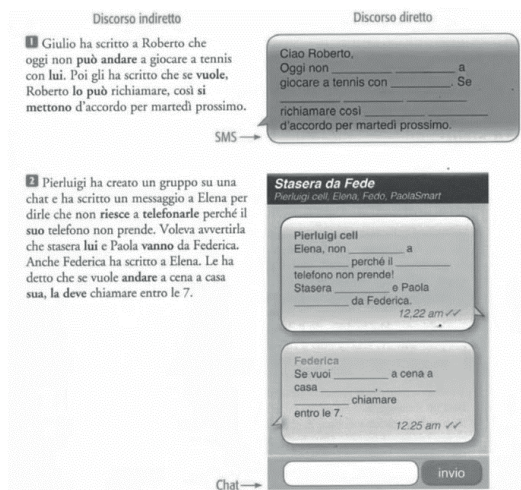


Fig. 7. Da Bali e Rizzo, 78

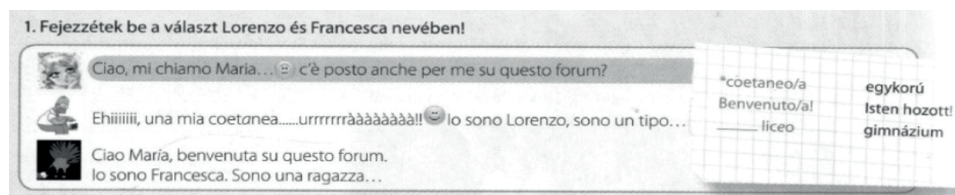


Fig. 8. Da Bernatne e Nyitrai, 64

**1b** Continua la lettura della discussione e scegli il finale giusto tra le proposte a destra. Poi confrontati con un compagno.

Stefano	Una tipa moooolta particolare. Neanche il nome ha normale: si chiama Euridice! Pensa che va a cavallo, in moto... e vuole lavorare in un circo come trapezista.	15:55
Rita	Trapezista?	15:55
Stefano	Sì sì. Ma questo è niente! L'ultima sera, dopo il concerto, abbiamo deciso di andare a mangiare qualcosa insieme. In moto.	15:56
Rita	In moto? In due... con il contrabbasso???	15:57
Stefano	Esatto. E infatti dopo cento metri siamo caduti! Io ho ancora una mano che mi fa male. Per questo non sono andato a suonare a Perugia.	15:57
Rita	Ah, mi dispiace. E cosa avete fatto dopo l'incidente?	15:59
Stefano	Siamo andati a casa sua.	15:59
Rita	Ah, bravi!	16:00
Stefano	Si ma non è come pensi. Prima ho dovuto fare sette piani di scale con il piede gonfio! Poi, appena entrati abbiamo trovato tutta la casa in disordine. Piatti da lavare, vestiti sul divano... e lei: "Scusa ma Giacomo, che vive qui con me, è un po' disordinato. La casa è sua. Se mi aiuti a lavare i piatti lo cucino qualcosa per tutti e tre".	16:00
Rita	Tu, lei e... Giacomo??	16:01
Stefano	Esatto. Così ho lavato i piatti, con il polso che mi faceva ancora male. E poi è arrivato Giacomo...	16:03
Rita	... il suo ragazzo.	16:03

Fig. 9. Da Guastallo e Naddeo, 124

### 8 Che significa?!

Ascolta il dialogo e rispondi alle domande sull'espressione dialettale usata. Poi confrontati con un compagno.

Qual è l'espressione?	Di quale zona è l'espressione?	Cosa significa l'espressione?

Onu leggi e verifica.

▼ Certo, Giulio, che ti sei proprio arrabbiato in quella discussione su Facebook.

■ Quale?

▼ Dai, quella dove Francesco appoggiava la riforma della scuola.

■ Ah, sì, sì, ma non me la sono presa davvero. È che Francesco a volte è troppo suscettibile, non si può fare una critica che subito la mette sul personale.

▼ Sì, ma tu gli hai imbruttito però.

■ Cosa ho fatto io?

▼ Gli hai imbruttito, dai, non puoi dire di no.

■ Sì ho sentito la parola, ma che significa?

▼ Che sei stato aggressivo... che hai esagerato... ma davvero non sai cosa significa?

■ Guarda che quando usi questi modi di dire romani... per me è come se parlassi arabo.

▼ Mah... non credo che sia romano.

■ Certo che è romano! Di certo comunque non è toscano!

▼ Boh.

■ E comunque... non sono stato per niente aggressivo.

▼ Se lo dici tu...

Fig. 10. Da Balì e Rizzo, 54–55

Abbiamo inserito alcune pagine tratte dai manuali presi in questione per rendere esplicita la presenza delle varietà di lingua italiana presenti e cogliamo l'occasione anche per rendere nota la grafica di questi manuali. Sebbene, con le proprie caratteristiche specifiche per quanto riguarda immagini, impaginazioni e colori, possiamo anche in questo caso trovare molti punti in comune: l'uso costante dei colori, per rendere lo studente (anche adulto) ad essere maggiormente attratto e motivato rispetto ad un testo che non presenti solo toni in grigio o bianco o nero.

Inoltre, sono presenti anche molte illustrazioni, sia con funzione di supporto alla didattica, che ornamentali; anche quest'ultimi sono comunque importanti perché rappresentano una efficace guida per l'apprendente, favorendone la comprensione e memorizzazione.

Infine, per rendere ancora più evidenti gli approcci adottati dagli autori dei manuali più utilizzati in Ungheria, è sufficiente consultare l'indice relativo ad ogni testo (Figura 11–12). Difatti si nota che solitamente in tutti i manuali presi



in questione si fornisce un'indicazione sulla situazione comunicativa proposta, seguita poi dagli elementi sia della competenza comunicativa e sia da quelli relativi alla competenza linguistica, con l'aggiunta talvolta di unità su ampliamenti culturali, socioculturali o interculturali (Semplici 2019: 313–314).

► indice

	comunicazione	grammatica e fonetica	lessico	testi scritti e <i>orali</i>	cultura
► modulo 1   Geo	unità 0   come ti chiami?				
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Chiedere e dire il nome</li> <li>Le espressioni <i>Che significa? Come si scrive? Come scusa?</i></li> <li>Le operazioni aritmetiche</li> <li>Salutare</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>L'alfabeto</li> <li>I numeri da 1 a 30</li> <li>Il verbo <i>chiamarsi</i> (io, tu, lui/lei)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>I nomi propri</li> <li>I saluti</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>Modi per salutarsi</li> <li>Nomi propri più diffusi</li> </ul>
	unità 1   di dove sei?				
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Chiedere e dire la provenienza e la destinazione</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>I verbi <i>andare</i> e <i>essere</i> (io, tu, lui/lei)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Le espressioni <i>grazie, prego, scusa</i></li> <li>Stazione e aeroporto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Scritte in luoghi pubblici</li> <li>Annuncio alla stazione</li> <li><i>Dialogo in treno</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Città italiane</li> <li>Fare conoscenza</li> </ul>
	unità 2   mi dai il tuo numero?				
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Chiedere e dare il numero di telefono</li> <li>Chiedere l'età</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Il verbo <i>avere</i> (io, tu, lui/lei)</li> <li>I numeri da 0 a 100</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dati anagrafici</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Dialogo in treno</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Scambiare i dati anagrafici</li> </ul>

Fig. 11. Da Guastallo e Naddeo, 2

Unità 8		Pg.115
<i>Fare la spesa</i>		
A Al supermercato	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fare la spesa al supermercato</li> <li>Motivare la scelta di un prodotto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pronomi diretti</li> <li><i>Lo so, Lo sapevo, Lo saprò</i></li> </ul>
B Che bello!	<ul style="list-style-type: none"> <li>Esprimere gioia, rammarico o disappunto</li> </ul>	
C Quanto ne vuole?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fare la spesa specificando anche la quantità</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pronome partitivo <i>ne</i></li> </ul>
D Dove li hai comprati?		<ul style="list-style-type: none"> <li>Pronomi diretti nei tempi composti</li> <li><i>L'ho saputo - L'ho conosciuto/a</i></li> </ul>
E Ti posso aiutare?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Offrire, accettare, rifiutare un aiuto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pronomi diretti con i verbi modali</li> </ul>
F Vocabolario	<ul style="list-style-type: none"> <li>Negozi e tipi di contenitori</li> </ul>	
G No, non ce l'ho!		<ul style="list-style-type: none"> <li><i>Ce l'ho - Ce n'è</i></li> </ul>
H Abilità	<ul style="list-style-type: none"> <li>Espansione dei contenuti attraverso alcune abilità (ascoltare, parlare, scrivere)</li> </ul>	
<b>Conosciamo l'Italia:</b> <i> Mercati storici d'Italia.</i> Quali sono i più importanti e cosa è possibile trovare <i> Prodotti tipici italiani.</i> Tre famosi prodotti alimentari italiani		<b>Episodio video:</b> <i> Arriva lo zio Tony!</i> <b>Attività video</b> Pg.185

Fig. 12. Da Marin T., 222

In aggiunta, ognuno di questi testi prevede la presenza e la possibilità di utilizzare sussidi didattici: dagli audio, ai video e all'ampliamento di alcune attività in rete (Figura 13).



Fig. 13. Da Marin T., 27

## Conclusioni

Concludiamo dicendo che utilizzare manuali con le caratteristiche precedentemente elencate per insegnare italiano come LS è un grande risultato e cambiamento per l'insegnamento istituzionalizzato della lingua italiana in Ungheria, soprattutto in rapporto al passato: ricordiamo che fino agli anni Settanta non si era ancora verificata la diffusione di testi pensati per l'insegnamento della lingua italiana e che solo negli anni Ottanta si è poi visto un vero e fondamentale cambiamento nell'editoria dell'italiano a stranieri (Semplici 2019: 297).

Di fatti, i primi manuali di italiano LS in Ungheria adottavano un metodo di tipo contrastivo in cui si facevano continui riferimenti alle lingue straniere precedentemente acquisite, lo troviamo con la grammatica scolastica di Lajos Antal, influente linguista ungherese; nel suo manuale è presente un capitoletto introduttivo con le concordanze con il russo, che a quei tempi era la prima lingua straniera del discente ungherese.

La situazione dei manuali di italiano LS in Ungheria rimase pressoché invariata fino al 2011 circa; da quel momento in poi la scelta si fece più vasta fino a comprendere edizioni sia ungheresi che italiane, tra cui manuali delle case editrici Guerra o Bonacci.

Il primo dilemma che divise la categoria dei docenti di italiano in Ungheria riguardò quindi la scelta del manuale fra uno di edizione ungherese e uno di edizione italiana. Sia gli uni che gli altri presentavano vantaggi e svantaggi: i manuali italiani, preferiti nel loro aspetto tipografico, trasmettevano un tipo di linguaggio più autentico, si basavano su concezioni moderne in fatto di acquisizione della lingua, ma non si adattavano ugualmente con successo anche per la didattica di lingua straniera con discenti di un'altra fase di età, tra cui i liceali. Occorrevano quindi diversi contenuti e diversa impostazione grafica.

Dall'altro lato le edizioni ungheresi trattavano dettagliatamente la grammatica in madrelingua, offrivano la possibilità di considerare l'aspetto contrastivo, comprendevano anche esercitazioni di traduzione ed infine, presentavano la cultura attraverso un'ottica interculturale.

Con i manuali che invece abbiamo individuato con questa ricerca, usati nelle classi di ogni istituzione scolastica in cui si insegna italiano, la grafica si adatta alle diverse età degli apprendenti e inoltre, l'obiettivo dell'educazione linguistica di questi manuali, come abbiamo visto, è comune: raggiungere una competenza linguistica-comunicativa utilizzando approcci integrati e non più una metodologia propria della linguistica comparata.

## Bibliografia:

- Bernátné V., Nyitrai T. (2010a), *Giro d'Italiano 1*, Judit Bernátné Vámosi, dott. Tamás Nyitrai, Ufficio Educazione (Nemzeti Tankönyvkiadó Zrt.), Budapest.
- Bernátné V., Nyitrai T. (2010b), *Giro d'Italiano 2*, Judit Bernátné Vámosi, dott. Tamás Nyitrai, Ufficio Educazione (Nemzeti Tankönyvkiadó Zrt.), Budapest.
- De Giuli A., Guastalla C., Naddeo C. (2013a), *Nuovo Magari*, Firenze: Alma Edizioni.
- De Giuli A., Guastalla C., Naddeo C. (2013b), *Guida per l'insegnante, Nuovo Magari*, Firenze: Alma Edizioni.
- Diadori P., Vignozzi L. (2019), *Approcci e metodi per la didattica della L2* [in:] Diadori P. (ed.), *Insegnare italiano L2*, Le Monnier Università, Firenze, pp. 17–49.
- Marin T. (2019), *Nuovissimo Progetto 1*, Roma: Edilingua.
- Marrazzo L., *I livelli, le competenze e le attività linguistico-comunicative in L2 nel QCER (20018/2018)* [in:] Diadori P. (ed.), *Insegnare italiano L2*, Le Monnier Università, Firenze, pp. 72–89.
- Semplici S. (2019), *I manuali di italiano L2: indicazione per una scelta consapevole* [in:] Diadori P. (ed.), *Insegnare italiano L2*, Le Monnier Università, Firenze, pp. 298–337.
- Tullio D., Vedovelli M. (2003), *Italiano 2000. I pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso fra stranieri*, Roma: Bulzoni.
- Vedovelli M. (2002), *L'italiano degli stranieri*, Roma: Carrocci.
- Vedovelli M. (2018), *Nuovi scenari globali per l'Italiano nel mondo* [in:] Bombi R. (ed.), *Italiano nel mondo*, Udine: Forum.
- Velásquez D., Faone S., Nuzzo E. (2017), *Analizzare i manuali per l'insegnamento delle lingue: strumenti per una glottodidattica applicata*, Milano: Italiano LinguaDue.

## Sitografia:

- Begotti P., *Didattizzazione di materiali autentici e analisi dei manuali di italiano per stranieri*, [https://www.itals.it/sites/default/files/Filim\\_didattizzazione\\_analisi\\_teoria.pdf](https://www.itals.it/sites/default/files/Filim_didattizzazione_analisi_teoria.pdf) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Cannova D., Mondavio A. (1994), *Indagine sulle motivazioni allo studio dell'Italiano svolta presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università ELTE di Budapest*, [https://epa.oszk.hu/02500/02582/00002/pdf/EPA02582\\_nuova\\_corvina\\_1994\\_02\\_062-090.pdf](https://epa.oszk.hu/02500/02582/00002/pdf/EPA02582_nuova_corvina_1994_02_062-090.pdf) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- De Giuli A., Guastalla C., Naddeo C. (2013a), *Introduzione*, [https://www.almaedizioni.it/media/upload/anteprime/mag\\_b2\\_intro%2Bindice.pdf](https://www.almaedizioni.it/media/upload/anteprime/mag_b2_intro%2Bindice.pdf) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- De Giuli A., Guastalla C., Naddeo C. (2013b), *Brochure del Progetto*, [https://www.almaedizioni.it/media/upload/newsletter/magari\\_brochure.pdf](https://www.almaedizioni.it/media/upload/newsletter/magari_brochure.pdf) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Dipartimento di Italianistica, <https://italdeb.unideb.hu/it> (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Edilingua (2019), *Indice, Guide didattiche – Nuovo Progetto Italiano 1*, [https://www.edilingua.it/Upload/ONPIG\\_Indice.pdf.pdf](https://www.edilingua.it/Upload/ONPIG_Indice.pdf.pdf) (ultimo accesso: 5/05/2022).
- EduLine (2014), *Az ötven legjobb budapesti gimnázium és szakközépiskola (Le cinquanta migliori scuole di grammatica e scuole secondarie professionali di Budapest)*, [https://eduline.hu/kozoktatás/Az\\_50\\_legjobb\\_budapesti\\_gimnazium\\_es\\_szakko\\_8RI-2FT](https://eduline.hu/kozoktatás/Az_50_legjobb_budapesti_gimnazium_es_szakko_8RI-2FT) (ultimo accesso: 20/03/2023).



- Farkis T. (2020), *L'analisi del manuale di lingua italiana di Aladár Fest dal punto di vista storico*, [http://epa.oszk.hu/02500/02582/00032/pdf/EPA02582\\_nuova\\_corvina\\_32\\_116-126.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02582/00032/pdf/EPA02582_nuova_corvina_32_116-126.pdf) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Italiano LinguaDue (2020), *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione. Volume complementare*, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/15120/13999> (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Istituto Italiano di Cultura, *I corsi di lingua*, [https://iicbudapest.esteri.it/iic\\_budapest/it/imparare\\_italiano/i\\_corsi\\_di\\_lingua](https://iicbudapest.esteri.it/iic_budapest/it/imparare_italiano/i_corsi_di_lingua) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Istituto Italiano di Cultura, *Storia*, [https://iicbudapest.esteri.it/iic\\_budapest/it/istituto/chi\\_siamo/storia](https://iicbudapest.esteri.it/iic_budapest/it/istituto/chi_siamo/storia) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Józsa J. (2011), *Insegnare l'Italiano lingua straniera In Ungheria (a Pécs, alle soglie del Terzo Millennio)*, [http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/olasz\\_tan/insegnare\\_italiano\\_a\\_pcs.html](http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/olasz_tan/insegnare_italiano_a_pcs.html) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Józsa J., Pelles T. (2000), *Alfredo (Aladár) Fest (1855 – 1943)*, <http://web.t-online.hu/pellestamas/Tamas/Fest-it.htm> (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Klebensberg C. (1927), *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria*, [https://epa.oszk.hu/02500/02510/00012/pdf/EPA02510\\_corvina\\_1927\\_005-026.pdf](https://epa.oszk.hu/02500/02510/00012/pdf/EPA02510_corvina_1927_005-026.pdf) (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Marin T. (2019a), *Nuovissimo Progetto 1. Guida didattica*, <https://www.edilingua.it/it-it/Flip.aspx?ElementID=f6f71838-2572-401a-95aa-ea3b69f4c283> (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Marin T. (2019b), *Nuovissimo Progetto 1. Breve guida didattica*, <https://www.edilingua.it/it-it/Flip.aspx?ElementId=2ab7d9a8-f0e5-4232-a38a-89e85c71d1a4> (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Móritz G. (2011), *Olasz Társalgás*, <https://it.scribd.com/doc/208114199/Moritz-Gyorgy-Olasz-tarsalgas> (ultimo accesso: 20/03/2023).
- Oktatási H. (2020), *Giro d'italiano 1. Olasz nyelvkönyv*, <https://www.tankonyvkatologus.hu/site/kiadvany/OH-OLA09T> (ultimo accesso: 5/05/2022).

Gianluca Biasci

<https://doi.org/10.18778/8331-367-2.03>

ORCID 0000-0003-2713-5346

Università per Stranieri di Siena

## L'INFLUSSO POLACCO “NASCOSTO” NEL LESSICO ITALIANO: NON SOLO MAZURKA E ZLOTY

**Abstract:** Il contributo mira a gettare una nuova luce sugli apporti “nascosti” della lingua e della cultura polacca nella formazione del lessico italiano. L'indagine coinvolge sia i repertori lessicografici sia la lingua della Rete, dalla quale è possibile attingere termini che i nostri dizionari addirittura ignorano, come *polonismo* e *polacchismo*. Fino a constatare che non è immune dal contributo linguistico (e gastronomico) polacco neanche un dolce italianissimo, anzi napoletanissimo, come il *babà*.

**Parole chiave:** vocabolario, lessicografia, etimologia, forestierismi, polonismi

**Abstract:** This essay aims to shed new light on the “hidden” contributions of the polish language and culture in the formation of Italian vocabulary. The survey involves both lexicographical repertoires and the language of the Internet, from which it is possible to draw terms that our dictionaries even ignore, such as *polonismo* and *polacchismo*. To the point of realizing that not even a very Italian, indeed very Neapolitan dessert, such as *babà*, is immune from the Polish linguistic (and gastronomic) contribution.

**Keywords:** vocabulary, lexicography, etymology, loanwords, polonisms

### Le parole polacche nei repertori lessicografici

Come è noto, l'apporto globale degli idiomi slavi, con l'eccezione del russo, non costituisce una percentuale molto consistente del lessico italiano, soprattutto a causa delle vicende storiche e della distanza tipologica fra le lingue: in particolare, risultano “pochissime [le] parole di provenienza polacca che figurano nei dizionari italiani” (Widlak 1996: 123). Effettivamente, interrogando il più grande dizionario dell'uso di cui dispone la nostra lingua, il GRADIT 1999–2007, si ha immediatamente conferma di come l'affermazione del grande linguista polacco abbia colto nel segno. A fronte di un 6,5% di forestierismi presenti in italiano – oltre 15.200 voci fra adattate e non adattate, calcolate su una porzione del lemmario

del GRADIT superiore alle 230.000 voci (cfr. Lorenzetti 2010: 782) – gli slavismi superano di poco lo 0,1%, per oltre due terzi rappresentati dal russo, seguito a grande distanza dal serbo-croato. Il polacco influisce sull'italiano per una percentuale bassissima, circa lo 0,01%, pari a 30 parole.

Si tratta apparentemente di una presenza al limite dell'irrelevanza. Tuttavia, bisognerà considerare che la situazione dei forestierismi in Italia è caratterizzata da un forte polarizzazione distributiva, dal momento che sono pochissime le lingue che forniscono una rilevante quota di prestiti all'italiano, mentre diverse decine di lingue contribuiscono con poche unità di lessico. Entrando nello specifico, osserviamo che fra le lingue vive riconosciute come idiomi nazionali da organismi statuali soltanto il francese, l'inglese e lo spagnolo arricchiscono l'italiano con più di 1000 prestiti; fra 500 e 999 prestiti troviamo l'arabo e il tedesco; fra 100 e 499 prestiti si collocano ebraico, giapponese, hindi, persiano, portoghese, russo e turco<sup>1</sup>. Alla luce di un quadro nel quale poche lingue saturano la quasi totalità dei prestiti ricevuti dall'italiano, la posizione del polacco andrà allora riconsiderata, collocandosi a ridosso delle lingue con più prestiti e superando, per esempio, un'importante lingua romanza quale il rumeno (23 prestiti).

### Un breve sondaggio

L'affermazione iniziale di Widłak, tuttavia, non risulta minimamente inficiata dalla nostra precedente considerazione, perché le parole polacche realmente acclimate in italiano restano poche e di scarso "peso", con qualche eccezione. Per misurare la reale circolazione di tali prestiti ho condotto un breve sondaggio<sup>2</sup> fra la cerchia delle mie conoscenze, ponendo a 20 intervistati di età compresa fra i 20 e 75 anni in possesso di scolarizzazione medio-alta le seguenti domande: Conosce parole di origine polacca che si possono usare anche in italiano? In caso affermativo, quali? I risultati espressi sono sintetizzati nella tabella 1<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Sono note le difficoltà di procedere a un censimento sufficientemente preciso (e aggiornato) del numero dei forestierismi presenti nella nostra lingua: sulla questione torna Zoppietti 2019. Va poi chiarito che dalla presente lista (come anche dalla precedente stima del totale dei forestierismi) è stato escluso il greco (che in assoluto sarebbe la lingua straniera dalla quale abbiamo attinto la quota maggiore di lessemi), lingua che ha fornito prestiti e ha contribuito alla formazione di parole italiane pressoché soltanto con la sua fase più antica; abbiamo altresì escluso il provenzale, che non è lingua ufficiale di nessuno Stato.

<sup>2</sup> Nonostante abbia cercato di bilanciare le variabili (fasce di età; maschi e femmine; diplomati e laureati), il sondaggio non può dirsi scientifico (in quanto non perfettamente rappresentativo di un universo statistico di riferimento), ma solo indicativo e tendenziale.

<sup>3</sup> Le parole in tabella sono scritte nella forma in cui compaiono nei repertori italiani, quindi *zloty* e non *złoty*.

Tab. 1. Risultati del sondaggio sulla conoscenza di parole di origine polacca

20 MD	22 FD	25 FL	29 ML	30 ML	34 FD	38 MD	40 FL	40 FD	42 ML
			zloty				beluga		
							balalaica		
46 FL	50 ML	52 FD	57 ML	59 MD	62 FL	64 MD	67 FL	71 MD	75 FD
		mazurka	zloty		mazurka	mazurka		ghetto	polka
			pierogi		zloty				

Qualche chiarimento ai fini della comprensione della tabella: il numero indica gli anni di età del soggetto intervistato; la prima lettera dopo il numero indica il genere biologico (M = maschio; F = femmina); la seconda lettera il grado di istruzione (D = diploma; L = laurea o superiore). Così, per esempio l'etichetta "46 FD" identifica una donna di 46 anni in possesso di diploma di scuola superiore.

Le risposte fornite meritano qualche considerazione. Delle 20 persone intervistate soltanto 8 sono state in grado di indicare almeno una parola ritenuta di origine polacca e solo 5 ne hanno realmente indicata almeno una. Nonostante non fossero specificati limiti, nessun intervistato ha espresso più di due parole. Le persone meno giovani hanno fornito un numero maggiore di risposte rispetto a quelle più giovani. Le sole tre parole valide indicate dall'insieme degli intervistati sono state *mazurka* e *zloty* con tre occorrenze ciascuna e *pierogi* con un'occorrenza. Tutte e tre le persone che hanno indicato la risposta *zloty* erano state almeno una volta in Polonia; in particolare, 57 ML, che ha indicato *zloty* e *pierogi*, era da poco tornato da un viaggio a Cracovia e Czestochowa. Due delle tre persone che hanno indicato *mazurka*, peraltro fra loro coniugate, praticavano ballo liscio. La maggiore diffusione della pratica del ballo liscio fra le persone meno giovani spiega almeno in parte il più alto numero di risposte degli ultracinquantenni. Tre intervistati hanno fornito risposte non corrette: 40 FL ha indicato *beluga* e *balalaica*, erroneamente ascritti al polacco invece che al russo; l'errore di 71 MD (*ghetto* è in realtà una parola di origine veneziana) si spiega probabilmente con la triste fama che circondava il ghetto di Varsavia in seguito all'occupazione nazista; infine, *polka* (di provenienza ceca), espressa da 75 FD (ex frequentatrice di balere), rimanda a un altro ballo liscio ed è assonante con il nome locale della Polonia, *Polska*.

### Nelle pieghe dei dizionari

Il sondaggio conferma dunque che la conoscenza dell'apporto polacco alla lingua italiana è sostanzialmente limitata a *zloty* e *mazurka*. Passiamo ora a mostrare e analizzare i trenta lessemi di origine polacca estratti dal GRADIT tramite

l'apposito sistema di ricerca: *bobak, cosacco, cuiavi, etmano, filarete, grosz, hakati-sta, korzec, krakowiak, kujawiak, kwarta, kwartnik, kwaterka, lokiec, mariavita, mazurca, mazurka, obertas, pacholek, PAP, polacco, polano, pret, rada, rendzina, sejm, sloti, sloto, szlachta, zloty*. Si tratta, come si vede, di un lessico molto di nicchia, che, al netto, di varianti formali (*mazurca, sloti, sloto*) e acronimi (*PAP*, sigla di *Polska Agencja Prasowa*, l'agenzia di stampa nazionale), si riduce a soli 26 lessemi. Fra essi, troviamo solo altre due parole davvero conosciute, oltre alle solite *mazurka* e *zloty*, cioè gli adattamenti *cosacco* e *polacco*. Per il resto abbiamo una serie di altre danze (*krakowiak, kujawiak, obertas*), unità monetarie e di misura (*grosz, korzec, kwarta, kwartnik, kwaterka, lokiec, pret*), etnonimi (*cuiavi, polano*) e moltissimi culturemi<sup>4</sup> (*rada* 'organo collegiale politico e amministrativo attivo fra XVIII e XX secolo', *sejm* 'prima del Seicento, assemblea dei deputati della nobiltà', *szlachta* 'nobiltà indigena polacca, rilevante soprattutto fra XI e XIV secolo', ecc.). Si noterà che la gran parte dei suddetti lessemi non è adattata, conservando ancora la veste linguistica polacca: segno di un accoglimento solo parziale ed esteriore nell'italiano.

Se però estendiamo la nostra indagine oltre le marche lessicografiche e al di là dei risultati forniti dal sistema di ricerca del GRADIT, la situazione assume un aspetto diverso e il rapporto fra la cultura e la lingua polacche e quelle italiane appare di tutt'altro spessore. Il GRADIT e il GDLI 1961–2008, il maggiore dizionario storico del Novecento, offrono fra le pieghe del loro lemmario una ricca testimonianza della reale consistenza della presenza polacca nella lessicografia italiana, che non emerge immediatamente dagli strumenti elettronici di ricerca che gli stessi mettono a disposizione<sup>5</sup>.

In questo composito materiale troviamo ovviamente gli etnici in uso oggi e nel passato relativi alla capitale e ad altre importanti città e regioni polacche: *varsaviano, varsoviano, varsovino, varsoviense, cracoviano* (con la variante *cracoviese*), *gedanese* (dal latino medievale *Gedanum*, antico nome dell'odierna Danzica, localmente *Gdańsk*), *galiziano, pomerano, slesiano*, con la variante antica *silesiano*; attestato anche l'aggettivo di relazione del più importante corso d'acqua polacco, *vistoliano*. Rimanendo agli etnici, ricchissima la serie di sostantivi e aggettivi che nel corso della storia dell'italiano hanno fatto riferimento alla Polonia: oltre al comune *polacco*, abbiamo almeno *polacchesco, pollacchesco, pulacco, pollacco, polono, polono, polonese, polonico*.

<sup>4</sup> I *culturemi*, conosciuti anche come *realia* o *termini culturo-specifici*, sono quelle parole ed espressioni che denotano oggetti, concetti e fenomeni tipici in modo esclusivo di una determinata cultura e dunque difficilmente traducibili in un'altra lingua (cfr. Osimo 2011: 111–116).

<sup>5</sup> Rispettivamente la "Finestra di ricerca complessa" disponibile all'interno del CD-Rom dedicato nel caso del GRADIT, la maschera di ricerca nel caso dell'edizione digitale del GDLI. Sull'affidabilità dei sistemi elettronici di ricerca dei vocabolari in merito all'origine delle parole cfr. la nota 12.

In aggiunta al noto elemento chimico *polonio*, scoperto e dedicato alla patria dalla polacca Marie Curie-Skłodowska, non mancano nomi di referenti (oggetti, animali) che prendono le mosse dalla Polonia o da località polacche, come *polacchetta* 'cuscino di velluto', e *polacca*, che in passato designava sia un capo di abbigliamento femminile sia una sorta di imbarcazione; o come *pomero*, il 'cane volpino originario della Pomerania' e *lublinite*, una 'varietà di calcite descritta per la prima volta a Lublino', alle quali si può senz'altro aggiungere la nota *polacchina*, lo 'stivaletto femminile allacciato sopra la caviglia'.

Il contributo polacco al lessico italiano non si limita solo a etnici e culturemi, ma sconfinava talora verso territori inaspettati, verso il terreno del lessico intellettuale. Il termine *metalinguaggio* – che indica un sistema linguistico simbolico che ha per oggetto la descrizione di un altro sistema linguistico artificiale o di una lingua naturale – è introdotto nella logica matematica negli anni Trenta del secolo scorso dalla scuola logica polacca, e in particolare da Alfred Tarski; in Italia appare alla fine degli anni Quaranta attraverso il tedesco *Metasprache*. Il termine *mereologia* fu invece coniato nel 1927 da Stanisław Leśniewski, anch'egli illustre esponente della scuola logica polacca, per designare la teoria che regola le relazioni che le parti di un insieme intrattengono fra di loro e con l'insieme stesso; il termine ci viene dal polacco *mereologi*, a sua volta composto dalle parole greche *méros* 'parte' e *logía* 'teoria, trattazione'.

L'ascendenza polacca non è ristretta solo a parole di scarsa circolazione o a termini confinati nel linguaggio di pochi specialisti. Si possono far risalire direttamente o indirettamente a questo idioma anche diverse parole del linguaggio comune, una parte delle quali scorriamo qui in rapida carrellata. *Sciabola* viene quasi certamente dal polacco *szabla*, anche se probabilmente nella diffusione italiana del termine avrà giocato un ruolo il tedesco antico *schebel*; *zibellino* continua forse il polacco *sobót*, diventato in francese *sabel* e oggi *zibeline* (ma il latino tardo aveva *sabellum* per indicare un mustelide molto simile allo zibellino, la martora); l'aggettivo *podolico* 'relativo alla Podolia, regione un tempo polacca e oggi appartenente all'Ucraina' è frequente in riferimento a una razza bovina, appunto la *razza podolica*, assai diffusa in Italia, soprattutto meridionale; la *meringa* non ha un'origine certa: accanto all'ascendenza francese (dal latino *merendam* 'colazione') e a quella svizzera, è accreditata la possibilità che il termine derivi dalla parola polacca *marzynka* (secondo altre fonti: *murzynka*), che in origine avrebbe però indicato non un dolce candido, come oggi, ma più scuro, quasi certamente al cioccolato (*murzyn*, infatti, vale 'di pelle scura'); il dolce, ideato nel Settecento dal cuoco a servizio di re Stanisław Leszczyński, fu poi introdotto in Francia (e modificato) quando lo stesso re divenne duca di Lorena.

Restando in campo gastronomico, va segnalato un altro effetto linguistico della passione per i dolci di re Leszczyński. Il sovrano, ormai vecchio e quasi privo di denti, si era fatto preparare un dolce polacco, la *babka*, e, per renderlo più



morbido, l'avrebbe inzuppato in un recipiente che conteneva liquore<sup>6</sup>. Questa variante del dessert piacque molto al re e alla corte, e, quando la figlia di Stanisław – Maria Leszczyńska – divenne sposa di Luigi XV, il dolce fu esportato in Francia, cambiando lentamente aspetto e mutando il nome in *baba*<sup>7</sup>. Chef francesi a servizio delle più importanti famiglie napoletane, i cosiddetti *monsù* (alterazione del francese *monsieur*), provvidero poi a far conoscere la preparazione nella capitale borbone, dove il dolce divenne *o babbà*, italianizzato in *babà*.

## Uno sguardo alla Rete

Dopo avere osservato la diffusione delle parole polacche nella nostra lingua dal versante lessicografico, volgiamo ora lo sguardo verso altre direzioni. Si sarà nel frattempo notato che non abbiamo mai usato un termine specifico per designare le parole provenienti dalla Polonia e penetrate in italiano; ci siamo serviti di perifrasi del tipo “parole di origine polacca”, “apporto dalla Polonia”, e simili. Sappiamo tutti che le parole che ci vengono dal francese si chiamano “francesismi”, quelle dallo spagnolo “ispanismi”, quelle dal russo “russismi”, e così via. Ma quale termine si userà per designare una parola proveniente dal polacco? I repertori consultati fin qui<sup>8</sup> si mostrano reticenti al riguardo, non accogliendo né *polonismo* né *polacchismo*, che sono le due soluzioni impiegate dagli studiosi, con prevalenza numerica della prima<sup>9</sup>.

La Rete si mostra, ovviamente, meno conservativa dei repertori lessicografici, offrendo polonismi che non sono (ancora?) stati accolti da nessun dizionario, assieme ad altri che probabilmente non lo saranno mai. Rientrano nella seconda categoria le molte parole polacche apparse improvvisamente sul *web* in seguito alla mobilitazione spontanea che l'invasione russa dell'Ucraina iniziata nel febbraio 2022 ha provocato anche in Italia nei primi mesi di conflitto, diretta a offrire

<sup>6</sup> Secondo un'altra più movimentata versione il re, non riuscendo a masticare il dolce, per la rabbia lo scagliò con forza sul tavolo colpendo una bottiglia di rum, la quale, rompendosi, avrebbe accidentalmente imbevuto di liquore la *babka*.

<sup>7</sup> Notevole il fatto che l'origine polacca della parola *baba* fosse già stata registrata nel 1767 da Diderot nell'*Encyclopédie* (cfr. DELI 1999: s.v.).

<sup>8</sup> Oltre a GRADIT e GDLI, si siamo valse di Zingarelli (2022) e di Devoto-Oli (2022).

<sup>9</sup> Un esempio per parola, tratto da illustri specialisti, sarà sufficiente a documentarne l'impiego: “fra le parole nuove segnalate recentemente nei dizionari italiani [...] troviamo pure alcuni polonismi, per es. i derivati italiani dal nome proprio *Wojtyła*” (Widlak 1996: 123); “seguono [...] quindi (più rari, e spesso tramite) i polacchismi, i grecismi e i greco-bizantinismi diretti” (De Mauro 2010: 24). Da segnalare, nello stesso campo semantico, la presenza del sostantivo e aggettivo *polonista* (registrato solo dallo Zingarelli), come dimostra la costituzione dell'*AIP, Associazione Italiana Polonisti*; nello stesso sito, peraltro, si può leggere anche l'aggettivo *polonistico* (non registrato dai repertori).



forme di assistenza ai rifugiati ucraini in fuga dalla guerra. Si è così assistito a partenze di volontari dall'Italia con mezzi di fortuna, soprattutto pullmini, alla volta delle frontiere ucraine, con l'intento di raccogliere fuggiaschi da condurre "al sicuro". I luoghi di destinazione di questo esodo sono stati i tranquilli villaggi frontalieri polacchi, animati improvvisamente da migliaia di stranieri: Berdyszcz, Krościenko, Hrebenne, ma soprattutto Korczowa e Medyka. Le esperienze di viaggio, la permanenza più o meno prolungata nei villaggi di confine in attesa dei profughi e del disbrigo delle inevitabili pratiche burocratiche sfociano spesso in reportage, in diari di viaggio, da cui emergono molte parole polacche, usate per dare un tocco di colore e di autenticità alla narrazione, come nei due passi che riportiamo:

Guerra in polacco si dice *wojna* [...]. Medyka è un paesino nel niente: campi, campi e ancora campi [...]: Sarebbe rimasto così se non fosse che qui arriva chi da *wojna* fugge via (Guidelli 2022)

I poliziotti a guardia dell'entrata, sempre trafficata da un via vai di auto, sono nervosi: "no foto", dice in maniera risoluta uno degli "straz miejska", le guardie civiche (Borra 2022)

In entrambi i casi gli inserti polacchi sono glossati: nel primo passo (*wojna*) con una sorta di "etichetta" iniziale e la ripresa successiva della parola appena tradotta; nel secondo (*straz miejska*) troviamo un'evidenziazione tramite virgolette e l'immediata traduzione.

Questi inserti, occasionali ed effimeri, se non hanno alcuna importanza ai fini dei rapporti lessicali duraturi fra le due lingue, testimoniano piuttosto il desiderio di avvicinamento alla cultura polacca che gli scriventi intendono trasmettere ai propri lettori, in un periodo di generale apprezzamento verso la solidarietà espressa dalla Polonia nell'accoglienza dei rifugiati ucraini<sup>10</sup>.

Sul *web*, un campo particolarmente ricco di polonismi è quello della gastronomia, un settore che in Italia negli ultimi decenni ha riscosso un interesse crescente. Sempre più spesso i nomi di piatti e preparazioni mantengono la denominazione in lingua locale anche in contesti linguistici italiani, senza bisogno di glosse o virgolette; così troviamo *pierogi* (il piatto polacco di gran lunga più

---

<sup>10</sup> Apprezzamento che porta spesso il cronista, non di rado improvvisato, a una vera e propria identificazione con il popolo polacco (valorizzando una complessiva solidarietà europea) nel comune desiderio di sottrarre i fuggiaschi ucraini agli oppressori russi, come in questo esempio: "Un cartello dà il benvenuto nell'Unione europea. Non in Polonia, ma in Ue" (Borra 2022). Poche le voci dissonanti, che mettono in evidenza come la solidarietà polacca sia indirizzata verso gli ucraini e non verso tutti i rifugiati, in quanto frutto di una "affinità (s)elettiva" fra popoli simili (cfr. per esempio, Perrucchini 2022).

conosciuto nel nostro Paese, peraltro citato anche da un intervistato nel nostro piccolo sondaggio) e non ‘ravioli polacchi’, *bigos* e non ‘stufato con crauti’, la già ricordata *babka* (*baba*) e non ‘torta pasquale polacca’, *obwarzanek/obwarzanek* e non ‘ciambella di pane di Cracovia’; *kapuśniak* e non ‘zuppa di crauti con maiale’; *żurek* (*żur*) e non ‘zuppa acida di ségale’, ecc. È ovvio che le occasioni per leggere questi crudi polonismi sono per lo più siti internet specializzati: di ricette e, più raramente, di guide turistiche o racconti di viaggio. Resta tuttavia significativo il fatto che sempre più spesso questi polonismi gastronomici non sono graficamente evidenziati né accompagnati da una glossa-traduzione, segno di una loro maggiore familiarità almeno tra i frequentatori di questi siti. Il processo è certamente in fase più avanzata per *pierogi*<sup>11</sup>.

## Conclusioni

Dalla nostra breve analisi emerge come l’apporto lessicale e culturale polacco sia più nutrito rispetto a quanto testimoniato in prima battuta dai repertori lessicografici<sup>12</sup>, anche se la gran parte dei polonismi continua a soffrire di scarsa circola-

---

<sup>11</sup> Allargando l’orizzonte agli altri Paesi, osserviamo che se possiamo considerare il numero di lingue in cui viene pubblicata una voce gastronomica su *Wikipedia* un modo empirico per misurare la diffusione nel mondo di quel determinato piatto, allora (un po’ a sorpresa) *pierogi*, con 38 lingue, è superato dalla pagina relativa a *bigos* (40 lingue). Seguono a distanza le altre specialità gastronomiche polacche: *żurek* 24 lingue, *babka* 23, *kapuśniak* 19, *obwarzanek* 7. Fa storia a sé il *barszcz* o ‘minestra di barbabietole’, probabilmente originario dell’Ucraina (dove si chiama *boršč*) e diffuso con nomi diversi in tutta l’Europa centro-orientale, che possiede pagine in 69 lingue. A termine di confronto il piatto più conosciuto a livello globale, che stando a *Wikipedia* è la *pizza*, può vantare pagine in 131 lingue.

<sup>12</sup> Al di là di parole dall’etimologia incerta o ancora discussa, di fronte a trafile etimologiche articolate i sistemi di ricerca elettronica dei vocabolari tendono a privilegiare la lingua alla quale si deve la penetrazione diretta in italiano (l’ultimo passaggio, insomma). Così, ad esempio, nel caso di *sciabola* la sezione etimologica del GRADIT fornisce correttamente l’indicazione relativa all’origine polacca, tuttavia, poiché la parola sarebbe penetrata in italiano attraverso il tedesco antico (cfr. anche il DELI), nei risultati della ricerca per “origine” essa compare come tedeschesimo. Per la stessa ragione *babà* compare come francesismo, nonostante il medesimo repertorio ne riconosca la genesi polacca. È chiaro che questa procedura amplifica la polarizzazione della distribuzione etimologica per lingue (cfr. paragrafo 1), perché privilegia gli idiomi legati a civiltà che hanno avuto storicamente più contatti con l’italiano e quelli (quasi sempre coincidenti) di popoli con una lunga tradizione imperialistica, che hanno avuto spesso il ruolo di collettori di parlate lontane, mentre penalizza le lingue che hanno rivestito la funzione di fonte primaria o intermedia, come è accaduto in diverse occasioni al polacco.

zione. Fra i lessemi di origine polacca adattati alla nostra lingua possiamo comunque annoverare – pur con qualche incertezza etimologica – parole comuni quali *cosacco*, *meringa*, *polacco*, *sciabola*, *zibellino*.

Fra i polonismi non adattati (i soli che il comune parlante potrebbe ragionevolmente distinguere come tali) provvisti di una significativa diffusione in italiano, ai soliti *mazurka* e *zloty* andrà forse aggiunta la parola di ambito gastronomico *pierogi*. Inaspettata l'ascendenza polacca (sia pure mediata) di due parole del lessico intellettuale: *metalinguaggio* e *mereologia*.

Emblematico, infine, e riassuntivo della complessiva sottovalutazione del contributo polacco, il caso di *babà*, che mostra come uno dei simboli della nostra cucina regionale – che peraltro si fregia del titolo di “prodotto agroalimentare tradizionale italiano” – affondi in realtà le proprie radici in una parola e in una preparazione culinaria polacca.

## Bibliografia:

- DELI (1999), M. Cortelazzo, M. A. Cortelazzo (ed.), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, volume unico con il titolo di *Nuovo Etimologico*, anche in CD-Rom, Bologna: Zanichelli (M. Cortelazzo e P. Zolli [ed.], prima edizione, 5 volumi, Bologna: Zanichelli, 1978–1985).
- De Mauro T. (2010), *Lingue e identità dell'Europa* [in:] “Critica del testo”, 13, 3, pp. 3–26.
- Devoto-Oli (2022), G. Devoto, G. Oli, L. Serianni, M. Trifone (ed.), *Nuovo Devoto-Oli 2023. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Milano: Le Monnier.
- GDLI 1961–2008, *Grande dizionario della lingua italiana*, S. Battaglia, G. Bàrberi Squarotti, E. Sanguineti (ed.), Torino: Utet [in:] <http://www.gdli.it> (ultimo accesso: 13/10/2022).
- GRADIT 1999–2007, *Grande dizionario italiano dell'uso*, T. De Mauro, G. C. Lepschy, E. Sanguineti (ed.), Torino: Utet.
- Lorenzetti L. (2010), *Lessico* [in:] S. Raffaele S., Berruto G., D'Achille P. (ed.), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 1, pp. 778–784 [in:] [https://www.treccani.it/enciclopedia/lessico\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lessico_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/) (ultimo accesso: 14/10/2022).
- Osimo B. (2011), *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano: Hoepli, 3ª ed.
- Widłak S. (1996), *Interferenze linguistiche italo-polacche* [in:] “Studia Romanica et Anglicae Zagrabiensia”, 41, pp. 113–126.
- Zingarelli (2022), M. Cannella, B. Lazzarini, A. Zaninello (ed.), *Lo Zingarelli 2023. Vocabolario della lingua italiana, di Nicola Zingarelli*, Bologna: Zanichelli.

## Sitografia:

- AIP, *Associazione Italiana Polonisti* [in:] <https://www.associazionepolonisti.it/home> (ultimo accesso: 12/10/2022).
- Borra M. (2022), *Dall'Italia ai confini dell'Ucraina. Racconto del viaggio a ostacoli degli aiuti umanitari* [in:] <https://www.ilgiorno.it/mondo/racconto-viaggio-aiuti-ucraina-1.7446325> (ultimo accesso: 10/10/2022).
- Guidelli M. (2022), *Donne e bimbi in fuga, 'impossibile restare'. A Medyka sul confine tra Ucraina e Polonia. Ma c'è anche chi torna* [in:] [https://www.ansa.it/sito/notizie/mondo/2022/03/02/donne-e-bimbi-in-fuga-impossibile-restare\\_cb75c972-0c01-4195-9eef-8dd3c74c0bf4.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/mondo/2022/03/02/donne-e-bimbi-in-fuga-impossibile-restare_cb75c972-0c01-4195-9eef-8dd3c74c0bf4.html) (ultimo accesso: 12/10/2022).
- Perrucchini A. (2022), *L'affinità (s)elettiva della Polonia per i rifugiati d'Ucraina* [in:] <https://www.limesonline.com/polonia-accoglienza-profughi-ucraini/> (ultimo accesso: 22/09/2022).
- Wikipedia* [in:] <https://it.wikipedia.org> (ultimo accesso: 2/09/2022).
- Zopetti A. (2019), *I forestierismi nei dizionari: quanti sono e di che tipo* [in:] [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/forestierismi.html#:~:text=In%20uno%20studio%20sulle%20edizioni,2.252%20a%202.692%20\(%2B%20440\)](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/forestierismi.html#:~:text=In%20uno%20studio%20sulle%20edizioni,2.252%20a%202.692%20(%2B%20440)) (ultimo accesso: 28/09/2022).

Francesca Capelli  
Universidad del Salvador

<https://doi.org/10.18778/8331-367-2.04>

Mariel Angeles Pitton Straface  
Universidad del Salvador

## L'ERRORE GRAMMATICALE NEI PAESAGGI LINGUISTICI ITALIANI DI BUENOS AIRES: UNA DOPPIA PROSPETTIVA, GLOTTOPOLITICA E GLOTTODIDATTICA

**Abstract:** Lo spazio pubblico della città di Buenos Aires è disseminato di paesaggi linguistici (PL) italiani, eredità delle ondate migratorie intercorse tra la fine del XIX secolo e l'inizio del secondo dopoguerra. Nel giro di un secolo e mezzo, l'atteggiamento nei confronti degli italiani è passato dal disprezzo all'idealizzazione degli ultimi decenni. Anche i PL italiani si sono trasformati in segnali distintivi di qualità e raffinatezza, ma sono anche riserve di variazioni linguistiche che possono essere sfruttate per la realizzazione di una proposta glottodidattica a basso costo. L'articolo propone una griglia di analisi sulla variazione linguistica presente nel PL italiano a Buenos Aires e l'utilizzo di questo materiale come testo autentico per l'elaborazione di un'unità didattica per gli studenti di italiano lingua straniera.

**Parole chiave:** *linguistic landscape*, glottodidattica, variazione linguistica, unità didattica, neostandard

**Abstract:** The public space of the city of Buenos Aires is dotted with Italian linguistic landscape (LL), a legacy of the migratory waves that occurred between the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the second post-war period. During one century and a half, the attitude towards Italians has gone from contempt to idealization. Even Italian LL has turned into distinctive signs of quality and refinement, but it is also a reservoir of linguistic variation which can be used to create low-cost language teaching material. This article proposes an analysis pattern for the linguistic variation present in the Italian LL in Buenos Aires and the use of this material as an authentic text for the elaboration of a didactic unit for students of Italian for foreigners.

**Keywords:** linguistic landscape, glottodidactics, linguistic variation, teaching unit, neostandard

## Introduzione

Questo articolo si ascrive all'ambito del progetto di ricerca "Un italiano vero". *Lengua de herencia, disputa por la identidad y (auto)representaciones de la italianidad en los paisajes lingüísticos en Buenos Aires*. Si tratta di un progetto biennale (2021–2022) dell'Istituto di ricerca in Lingue Moderne dell'Universidad del Salvador di Buenos Aires<sup>1</sup>.

La ricerca sui paesaggi linguistici è un campo giovane, inaugurato ufficialmente nel 2008, con il primo workshop internazionale (a Tel Aviv), mentre è del 2015 la pubblicazione del primo numero della rivista scientifica *Linguistic Landscape. An International Journal* (John Benjamins). Con questo termine si intende dei segni comunicativi (testi, immagini, grafica) che combinano – sotto forme discorsive diverse – varie modalità semiotiche che appaiono configurate nei messaggi che circolano in una determinata città, quartiere o zona (Mariottini, 2019; Ariolfo, Mariottini, 2018; Ariolfo, 2017). PL può dunque essere qualsiasi iscrizione nello spazio pubblico, su qualsiasi superficie significante, compreso il supporto digitale, intendendo anche la Rete come spazio pubblico. Quindi il concetto include cartelli stradali, nomi di vie e piazze, insegne di negozi, menù, volantini, striscioni di manifestazioni, manifesti elettorali, scritte su magliette, borse, tatuaggi, post e meme di Facebook, Twitter e Instagram.

Lo spazio pubblico della città di Buenos Aires è disseminato di paesaggi linguistici italiani, eredità delle ondate migratorie verso il paese sudamericano tra la fine del XIX secolo e il secondo dopoguerra, dopo il quale l'emigrazione italiana si è rivolta ad altri paesi europei (Germania, Svizzera, Belgio, Francia) o si è trasformata in un fenomeno interno (dal Sud verso le città industriali del Nord, come Torino e Milano).

Nel giro di un secolo e mezzo, l'atteggiamento nei confronti degli italiani è passato dal disprezzo (verso una comunità che costituiva manodopera poco qualificata, a basso costo, priva di educazione) o addirittura il rifiuto totale (anche in seguito ad alcuni delitti commessi negli anni '30 dalla banda Galiffi<sup>2</sup>, una

---

<sup>1</sup> Il progetto è diretto dal dottor Héctor Valenza, già decano dell'Universidad del Salvador. Del gruppo fanno parte anche: Federico Caraballo, Mateo Galli, Lisando Mazzeo, Ornella Primucci, Paloma Pasquali, Nastassia Pisaroni.

<sup>2</sup> Rosario, nella provincia di Santa Fe, era chiamata anche la "Chicago argentina" perché qui si concentrava la malavita del paese. La banda Galiffi era costituita da italiani immigrati di origine calabrese, dediti – dietro l'apparenza di stimabilità – al racket delle estorsioni e ai rapimenti. Uno di questi marcò, letteralmente, un'epoca. Si tratta del sequestro e omicidio di Abel Ayerza, uno studente di Medicina di 26 anni, rampollo di una famiglia agiata della capitale. Qualcosa però andò storto e, malgrado il pagamento del riscatto, il giovane fu ucciso. Passarono alcuni mesi prima che venisse ritrovato il corpo. La vicenda suscitò grande commozione in tutto il paese. Ad accogliere la salma al suo arrivo a Buenos Aires e al successivo funerale si raccolsero migliaia di persone. I giornali parlarono

banda di gangster mafiosi di Rosario, dediti ai sequestri e alle estorsioni), fino all'attuale idealizzazione acritica di tutto ciò che ha a che fare con l'Italia, includendo non solo l'arte, l'opera, il cinema, la moda e il design, ma anche la presunta assenza di corruzione nella politica, efficienza nell'amministrazione dello Stato e del sistema di giustizia, qualità dell'educazione e della sanità pubblica, elevato livello degli stipendi, senza peraltro rilevarne anche le debolezze, le inefficienze e le contraddizioni politiche, economiche e sociali.

I paesaggi linguistici italiani a Buenos Aires hanno seguito questa evoluzione e si sono trasformati, da malcelati indizi di un'origine familiare umile, in segnali distintivi di qualità e raffinatezza. Per quanto aneddotico, è interessante notare che ai figli degli immigrati, a scuola, veniva spesso modificato il nome con una versione spagnola (Maria – María, Maddalena – Magdalena, ecc.), per una politica di assimilazione. Ora, invece, nelle insegne di certi negozi (abbigliamento, gastronomia, agenzie immobiliari) appare un nome italiano o italianizzato, in quanto considerato prestigioso, elegante, raffinato. Per esempio, Luchana e Franchesca anziché Luciana e Francesca, per la convinzione che il suono dolce della *c* si ottenga con l'aggiunta di una *h*, come in spagnolo.

Proprio perché eredi di un fenomeno migratorio di lunga durata, questi paesaggi linguistici sono riserve di variazioni linguistiche che vanno al di là dell'adattamento dei nomi propri e si possono configurare a volte come errori involontari, a volte inseriti deliberatamente. In questo senso, in un'ottica descrittiva e non normativa, il confine tra variazione linguistica ed errore è labile e va indagato in una prospettiva glottopolitica, che è l'insieme delle scelte e degli interventi, dal basso e dall'alto, intorno alla lingua (Arnoux 2016:19).

Dal punto di vista linguistico, quindi, possiamo indagare con un approccio descrittivo le variazioni, secondo i tradizionali quattro assi diatopico, diafasico, diastratico e diamesico. Secondo l'asse diatopico si possono classificare i regionalismi, i geosinonimi, gli dialetti e i modi di dire tipici di determinate zone che appaiono più o meno frequentemente. Secondo l'asse diafasico si può indagare il registro più o meno colloquiale o formale della lingua nei PL. Secondo l'asse diastratico tale analisi si concentra sulla polarizzazione tra italiano popolare o letterario/standard. Infine, secondo l'asse diamesico, si analizza il registro scritto e parlato<sup>3</sup>.

Come si può intuire, la tensione tra standard–neostandard–variazione linguistica–errore può essere individuata in tutti gli assi linguistici.

---

per settimane del caso. In Parlamento si discusse la reintroduzione della pena di morte, approvata da una Camera e successivamente respinta dall'altra. L'episodio scatenò un'ondata di anti-italianismo contro gli immigrati, calabresi in particolare, considerati in blocco mafiosi e delinquenti. Una tendenza comune anche agli USA, come ben descritto in Connell e Gardaphé (2010).

<sup>3</sup> Da non confondere con l'orale, che riguarda semplicemente il canale di diffusione. Mentre un testo parlato vero e proprio (un intervento a un congresso, un'opera teatrale, un comizio, una lezione...) ha regole grammaticali, sintattiche, prosodiche proprie.



La complessità dell'analisi è dovuta al fatto che i PL sono un terreno di disputa per i processi simbolici e identitari e riflettono i conflitti e le ambivalenze insite nel fenomeno migratorio. Il confine tra variazione linguistica ed errore è labile e non sempre determinabile, come non è sempre distinguibile una parola "scritta male" da un prestito adattato (per esempio: *gnocchi-ñoquis-gñocchis*). Per di più, questa tensione si innesta in un contesto caratterizzato da una forte contaminazione (per la presenza di *cocoliche*<sup>4</sup> e *lunfardo*<sup>5</sup>, oltre che dei singoli dialetti italiani), dove si sovrappongono diversi sistemi linguistici che coinvolgono la variazione delle categorie grammaticali e sintattiche e comportano il prestito lessicale.

Secondo Anecchiarico,

attualmente non si trova, a Buenos Aires, cittadino che nel suo modo di esprimersi quotidiano non si serva, consapevole o no, di una o più parole di qualche dialetto italiano (Anecchiarico 2012: 74).

## La ricerca

Il nostro lavoro è consistito nel costruire un *database* di paesaggi linguistici, che attualmente conta circa 500 immagini ma è in continua evoluzione. Tali immagini sono state raccolte attraverso una tecnica etnografica innovativa: la passeggiata nel *barrio*. Una scelta legata a una contingenza: la ricerca, poi finanziata con un progetto dell'*Universidad del Salvador* per il biennio 2021–2022, è iniziata nel 2020, in piena pandemia, quando l'unica attività possibile era la camminata di prossimità. Le prime fotografie sono state arricchite e integrate grazie all'apporto dei componenti del gruppo, ma amici, parenti, conoscenti che si sono resi disponibili ad aiutare e hanno collaborato con entusiasmo. Le immagini provengono principalmente dalla città di Buenos Aires, dal *conurbano* boarense e, più raramente, da alcune località della provincia (Campana, Tandil, Mar del Plata).

Ci interessano, in particolare, esempi di variazioni linguistiche che divergono da ciò che è considerato norma (includendo nel concetto di norma lo standard e il neostandard). Classifichiamo tali "errori"<sup>6</sup> in:

<sup>4</sup> Il *cocoliche* è un'interlingua tra spagnolo argentino e oralità dialettale degli italiani immigrati. Ma secondo Anecchiarico (2012: 83) "rappresenta qualcosa di più che una semplice interlingua, è una mescolanza a tutti gli effetti [...] in un susseguirsi di confusioni semantiche unitamente alla forzatura patetica di volersi assimilare al *criollo*".

<sup>5</sup> Il *lunfardo* è un modo di parlare intenzionale, tipico di Buenos Aires, Montevideo e Rosario. Si è originato nei quartieri dove si insediavano i migranti ed è ricco di termini di origine italiana. È stato a lungo considerato un gergo della malavita, oggi questo aspetto è stato ridimensionato.

<sup>6</sup> Utilizziamo questo termine senza giudizio di valore ma problematizzandolo, consapevoli che un approccio sociolinguistico non può essere rigidamente normativo.

- ortografici,
- morfosintattici,
- scambi di fonema,
- ipercorrettivissimi,
- calchi,
- neologismi sincratici (o parole macedonia).

Le variazioni possono essere dovute alla mancanza di conoscenza dell'italiano, al fatto che certe parole, scritte in un certo modo, costituiscono l'idioletto familiare dell'enunciante, o anche a una scelta deliberata, per essere immediatamente compresi dal pubblico.

Nelle pagine che seguono, presentiamo alcuni esempi tratti dal nostro database, secondo il trattamento e l'analisi che abbiamo eseguito.

### NONINO (figura 1)



Fig. 1. Credito: Francesca Capelli

Viene presentato il caso della parola *\*nonino*, come diminutivo di *\*nono* (nonno), usato frequentemente in senso affettivo nelle famiglie di origine italiana che risiedono a Buenos Aires, oltre che in Italia. È probabile che non tutti sappiano come si scrive correttamente la parola in italiano, soprattutto se questo idioma è per il parlante una *heritage language*<sup>7</sup>, tramandata in famiglia per il canale orale, spesso me-

<sup>7</sup> Lingua minoritaria con cui il parlante è entrato in contatto in famiglia e che coesiste, a diversi livelli di conoscenza, con la lingua maggioritaria parlata in tutti gli altri ambiti sociali (Montrul 2015: 15–16).

scolato al dialetto. Così, è facile vedere l'errore ortografico legato al mancato riconoscimento della doppia, difficoltà condivisa gli studenti ispanofoni, principianti e non. A rafforzare l'equivoco, l'esistenza dell'opera teatrale "La nona" di Roberto Cossa, un classico del teatro *cocoliche* argentino. Possiamo anche ipotizzare che, in qualche caso, l'enunciante conosca la corretta ortografia ma scelga di tramandare la tradizione di un idioletto familiare per ragioni affettive.

Un altro errore molto frequente è generato dalla combinazione di spagnolo e italiano, utilizzando le regole grammaticali di una lingua all'interno di una parola dell'altra. In questo caso, possiamo osservare le seguenti parole:

### TRATTORIAS (figura 2)

In spagnolo per creare il plurale è necessario aggiungere una *-s* o *-es*, a seconda dei casi, alla fine delle parole, ma questa regola non è la stessa in italiano. In italiano si deve aggiungere una *-i* o *-e* a seconda dei casi. In questo modo vediamo come la parola italiana "trattoria" viene flessa secondo le regole dello spagnolo e al plurale diventa *\*trattorias*, conseguenza un errore di tipo morfologico. Segnaliamo, infatti, che questa pratica non è esclusiva dell'Argentina ma è riscontrabile anche nel mondo anglosassone, potremmo quindi ipotizzare che la presenza della *s* a fine parola sia un anglicismo volontario.



Fig. 2. Credito: Francesca Capelli

### PANINIS (figura 3)

La stessa cosa accade con la parola *\*paninis* dove, per generare il plurale, si aggiunge una *-s*. In questo caso si considera *\*panini* la voce singolare e si forma il plurale applicando la regola dello spagnolo. La stessa variazione si riscontra nei negozi di frutta e verdura con la parola *\*zuchini* (un *\*zuchini*, due *\*zuchinis*).



Fig. 3. Credito: Francesca Capelli

## GNOCCHIS (figura 4)

Questa confezione di gnocchi pronti che contiene diversi tipi di errori, come per esempio:

- La parola *\*gnocchis* innesta il plurale in spagnolo sulla radice della parola in italiano.

- Altro errore di tipo morfologico: “in 1 *\*minuti*” invece di “1 *minuto*”. Ritorna l'errore che genera *\*paninis*: la convinzione che una parola maschile che finisce in *-i* sia singolare.

- Nel caso di *\*cozzione* troviamo abbinati il calco (da *cocción*) e l'errore generato dalla difficoltà a distinguere la doppia dalla scempia e dalla mancata conoscenza dell'ortografia (regola vuole che le parole in *-zione* la *z* sia scempia).



Fig. 4. Credito: Francesca Capelli

Dal punto di vista strettamente semiotico risulta interessante che la linea di prodotti prenda il nome dal termine francese *cuisine* (scritto correttamente) e della & commerciale (di derivazione anglosassone).



## VANSHELATO (figura 5)

In Vanshelato si utilizzano *-sh* per generare un suono simile a quello della *g* dolce in italiano. Apparentemente è uno scambio di fonemi, però in basso vediamo la corretta ortografia italiana nel sottotitolo “Gelato fatto con gusto”: per questo motivo possiamo concludere che non si tratta di un errore dovuto all’ignoranza, ma il risultato di una scelta glottopolitica.

Osserviamo anche il cartello “\*casa di gelato”, che mostra l’uso di una parola di per sé corretta, almeno dal punto di vista ortografico, ma in un contesto erroneo. In italiano si dice “casa di moda” o “casa di cura” e la variazione “casa di gelato” non fa parte dell’uso corrente. La parola viene però riammessa in espressioni come “specialità della casa” oppure “offre la casa”, quando un ristorante non fa pagare, per esempio, i caffè o un amaro, come gesto di cortesia a fine pasto.



Fig. 5. Credito: Francesca Capelli

## CHELATTO (figura 6)

Anche nella parola \**chelatto* si cerca di ricreare il suono della parola in italiano attraverso l’ortografia spagnola. E d’altra parte c’è anche l’errore nella doppia *t*, dovuto all’immaginario collettivo e allo stereotipo che porta a pensare che le parole italiane abbiano questa particolare caratteristica, cioè il raddoppio di tutte le consonanti che generano un suono rafforzato (salvo poi non usare la doppia in *nonnino*).



Fig. 6. Credito: Francesca Capelli

### **La variazione come strumento didattico**

Se in sociolinguistica l'approccio alla deviazione/variazione è descrittivo e scevro di giudizi di valore, al livello della glottodidattica, dove la necessità di definire norma ed errore è più cogente, i paesaggi linguistici possono essere sfruttati a partire proprio dalle deviazioni dallo standard e neostandard, con il vantaggio di disporre di una risorsa disponibile sotto forma di testo autentico, a basso costo e di facile reperibilità, presente in molti luoghi del mondo. Grazie al materiale raccolto nel database, abbiamo elaborato una proposta glottodidattica. Abbiamo diviso la proposta in fasi secondo il modello dell'unità didattica di Paolo Balboni (Balboni, 2015).

Il dispositivo è stato applicato e validato in un'esperienza di docenza di italiano con un gruppo classe di adolescenti di madrelingua spagnola, con livello B2 di italiano, a Buenos Aires. Il fatto di lavorare, come si vedrà, sull'errore altrui consente di abbassare il cosiddetto filtro affettivo (Balboni, 2015), migliora la motivazione e rende l'apprendimento più efficace e duraturo.



## Destinatari

L'attività può essere pensata per livelli base (A1-A2) di classi di adolescenti e adulti o per livelli avanzati, se arricchita da riflessioni metalinguistiche e un lavoro di ricerca sulla storia della lingua, sul passaggio dal substandard al neostandard, sugli assi diatopico, diastratico, diafasico e diamesico o altri temi sociolinguistici.

## Fase della motivazione

Si chiede agli alunni di riflettere sulla rilevanza dell'italiano nella loro vita quotidiana, riflettendo sui paesaggi linguistici che vedono nella loro vita di ogni giorno: insegne di negozi, parole di menù, pubblicità (affissioni), nomi propri di enti e associazioni, nomi di strade, ecc. L'idea è iniziare a considerare le lingue come sistemi aperti, in continua evoluzione, e non come insieme di regole cristallizzate (questo aspetto sarà tanto più enfatizzato nella riflessione metalinguistica, quanto più è elevato il livello di conoscenza della lingua da parte dei discenti).

## Fase della globalità

La consegna data agli studenti è fotografare paesaggi linguistici italiani nella propria città, nei luoghi di frequentazione quotidiana, al fine di favorire i contatti linguistici quotidiani con l'italiano tra una lezione e l'altra, in ambiente e tempo extrascolastico.

## Fase dell'analisi

Si classificano le fotografie secondo criteri *top-down* o *bottom-up*<sup>8</sup>, genere testuale e supporto (fisico o digitale) e si cercano eventuali errori/variazioni linguistiche.

Gli errori vengono analizzati e classificati in categorie: scambio di fonemi, errori ortografici, errori morfosintattici, calchi, insalate di parole, parole inventate/

---

<sup>8</sup> *Top-down* e *bottom-up* sono strategie di elaborazione dell'informazione e di gestione delle conoscenze, riguardanti principalmente il software e le teorie dei sistemi. Sono metodologie adoperate per analizzare situazioni problematiche e costruire ipotesi adeguate alla loro soluzione: il concetto di situazione problematica è riconducibile agli ambiti più vari, come l'elaborazione di un programma informatico, la risoluzione di un problema matematico o pratico, l'elaborazione di un testo. Nel caso dei paesaggi linguistici, sono *top-down* le iscrizioni di origine istituzionale, come i nomi di strade o piazze, le targhe commemorative, i nomi di ambasciate e scuole... I paesaggi *bottom-up* nascono, come dice il nome, dal basso: nomi di ristoranti o altri negozi, manifesti pubblicitari, striscioni e cartelli di protesta...

usate in contesti sbagliati. Si preparano schede analitiche in cui, per ogni foto, si precisa luogo di rilevamento, genere testuale (*slogan*, nome di un locale, menù...) e di superficie (vetro, insegna, volantino, supporto digitale). Se c'è un errore si indica la corrispondente versione neostandard corretta.

### **Fase della sintesi**

I materiali vengono raccolti in un database che può essere costantemente arricchito.

### **Test finale (autoverifica)**

Gli alunni costruiscono, sulla base delle foto raccolte, un test di conoscenza dell'italiano da somministrare ai compagni di altre classi (basato su "vero o falso", "trova l'errore", ecc.).

### **Conclusioni**

Paradossalmente, proprio l'onnipresenza dell'italiano a Buenos Aires è ciò che lo rende inafferrabile e ci porta a naturalizzarlo.

I paesaggi linguistici italiani a Buenos Aires rendono visibile l'evoluzione dell'immigrazione italiana attraverso diverse stratificazioni di senso che attraversano e questionano il concetto di identità.

Sono uno strumento versatile che può essere sfruttato in vari modi, a seconda della valenza che la deviazione dalla norma assume nei diversi contesti epistemici:

1) Il ricercatore può usare lo studio della variazione linguistica in una prospettiva storica e sociolinguistica, ponendola in tensione con i processi integrazione-assimilazione-identificazione vissuti dalla comunità italiana in Argentina e, per traslazione, nel mondo.

2) Il docente di italiano LS potrà lavorare sulla deviazione sul neostandard e dalla norma partendo da errori comuni ai parlanti non madrelingua della zona di appartenenza, con il vantaggio di avere a propria disposizione una risorsa a costo zero, motivante per gli studenti di diverse età, che favorisce il contatto con la lingua fuori dall'aula e dell'ora della lezione, che abbassa il filtro emotivo, dal momento che si lavora con l'errore altrui e non con il proprio.

Il nostro gruppo di ricerca continua a lavorare con i paesaggi linguistici di Buenos Aires sui temi legati all'identità italiana sia dal punto di vista della produzione che delle condizioni di riconoscimento per contribuire in modo costruttivo agli studi italiani nel mondo, condividendo i risultati delle nostre ricerche.

### Bibliografia:

- Annechiarico S. A. (2012), *Cocoliche e lunfardo: l'italiano degli argentini*, Milano: Mimesis edizioni.
- Ariolfo R., Mariottini L. (ed.) (2018), *Paisajes lingüísticos de la migración. Contextos mediáticos, urbanos y formativos*, Numero monografico di "Lingue e Linguaggi", 25.
- Arnoux E. (2016), *La perspectiva glotopolítica en el estudio de los instrumentos lingüísticos: aspectos teóricos y metodológicos*, Matraga, vol. 23, n. 38, pp. 18–42.
- Balboni P. E. (2015), *La sfida di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino: Utet.
- Berruto G. (2012), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: Carocci.
- Capelli F. (2020a), *Paesaggi linguistici italiani a Buenos Aires: una proposta didattica per studenti di italiano LS*, Usal, II jornadas internacionales de lenguas modernas, Buenos Aires 1–2 ottobre 2020 (virtual).
- Capelli F. (2020b), *Italia en vidriera en los barrios de Buenos Aires: los paisajes lingüísticos como herramienta para estudiar los espacios urbanos*, Congreso Acampa, Guadalajara (México): 1–3 octubre 2020 (virtual).
- Connel W., Gardaphé F. (ed.) (2010), *Anti-Italianism. Essays on Prejudice*, New York: Palgrave MacMillan.
- Devoto F. (2003), *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Di Tullio A. (2013), "Al Uso Nostro": *El italiano en el lenguaje rioplatense*, Buenos Aires: Museo del libro y de la lengua de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Landone E. (2018), *Las imágenes lingüísticas del paisaje urbano de la migración. Una reflexión metodológica de enfoque pragmático* [in:] "Lingue e Linguaggi", 25, pp. 81–106.
- Montrul S. (2015), *The acquisition of heritage languages*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Patat A. (ed.) (2004), *L'italiano in Argentina*, Perugia: Guerra.



## UN INEDITO MANOSCRITTO DI GIACOMO LEOPARDI "SOPRA LA RIPUTAZIONE DI Q. ORAZIO FLACCO PRESSO GLI ANTICHI"

**Abstract:** Nel 2020 è stato trovato dall'autore del presente articolo un manoscritto inedito di Giacomo Leopardi, conservato fra le carte della Biblioteca Nazionale di Napoli. Il titolo dell'autografo non corrisponde al contenuto espresso dal giovane Leopardi: s'aprono così diversi scenari e parallele ipotesi che qui vengono percorse e ulteriormente approfondite.

**Parole chiave:** discorso, procedimento, biblioteca, classici

**Abstract:** In 2020, the author of this article found an unpublished manuscript by Giacomo Leopardi among the papers of the National Library of Naples. The title of the autograph does not correspond to the content expressed by the young Leopardi: this opens up several scenarios and parallel hypotheses, which will be discussed and further explored here.

**Keywords:** discourse, process, library, classics

### Il manoscritto leopardiano

Il foglio autografo di Giacomo Leopardi è attualmente custodito nella Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Manoscritti e Rari, Sezione leopardiana; collocazione del manoscritto C.L. XV. 38 c<sup>1</sup>.

Il documento è scritto interamente nel *recto* e per quattro righe nel *verso*. Il testo non è stato completato e la sua composizione si può ragionevolmente supporre che sia avvenuta nell'anno 1816, come appresso si dirà. Il foglio risulta citato nell'indice dei manoscritti napoletani edito dal Fava nel 1918 ed è indicato *sub* lettera c) del n. 38): *Sopra la riputazione di Q. Orazio Flacco presso gli antichi*

---

<sup>1</sup> Il manoscritto, che ho rinvenuto nel 2020, è stato pubblicato ed esaminato la prima volta in Capuzza (2020), *Un nuovo autografo leopardiano "Sopra la riputazione di Q. Orazio Flacco presso gli antichi", con ignote notizie autobiografiche*; saggio al quale mi permetto di rinviare e al quale quest'articolo fa séguito con ulteriori approfondimenti.

(frammento). C.1. (mezzo foglietto). Tra le carte della Biblioteca Nazionale di Napoli risulta, come già detto, al n. 38 (C.L. XV), seguito dai seguenti autografi:

- a) *L'Ombra di Dante, Visione del Sig. Giuliano Anniballi*;
- b) *Psalmus 152*. (frammento di versione poetica).

La grafia di Leopardi è giovanile, con i caratteri abbastanza tondeggianti; è obiettivamente paragonabile a quella che appare sia nell'autografo dell'*Indice delle Opere* scritto da Leopardi stesso nel novembre 1816<sup>2</sup>, sia nelle altre carte degli anni 1816–1817. La scrittura si presenta curata, nonostante non si tratti di una copia definitiva.

Qui di seguito, il testo leopardiano:

Sopra la riputazione di Q. Orazio Flacco

presso gli antichi.

Le dispute de' letterati Francesi intorno al pregio degli Scrittori antichi messi co' moderni, mostrarono, direbbe un Misogallo, qual sia il carattere di quella nazione; fecero vedere, dirò io, qual sia la natura delle dispute. Si ciancìò, si fe' strepito, si profferirono ingiurie, e si conchiuse che nulla si era conchiuso, ed è questa, cosa tanto consueta e vecchia ed osservata, che è nojoso ripeterla. Per vero dire gli antichi ebbero un campione di piccola vaglia nella Dacier che a forza di allusioni e di allegorie scagionava tutti i luoghi accusati, ed io scommetto che con questo metodo è agevol cosa provar che l'Alcorano è il libro più ortodosso che sia uscito da penna d'uomo. Sempre ho ed avrò in mente e sulla bocca quel bellissimo e verissimo detto di Francesco Bacone:

O io m'inganno, o è questo il procedimento degli spiriti grandi. Giovineti non ammirano perché non sanno ammirare, ma adorano ciecamente gli antichi. Primo stato. Cresciuti si ribellano, scuotono il giogo della preoccupazione, gettano Omero, e Virgilio, gridano del continuo al pedante, al pregiudizio, si danno il glorioso titolo di spregiudicati, si reputano savj, superiori infinitamente al volgo dei letterati, e felici per aversi liberati a tempo dalla schiavitù della ragione. Secondo stato. Venuti in maturità di senno, e di cognizioni, si riconciliano cogli antichi, cominciano a stimarli, li ammirano, li adorano non più ciecamente. Terzo stato ed ultimo. Gli spiriti mediocri si rimangono nel secondo stato, e son quelli cui diciamo Begli spiriti. Questa classe è, io credo, se non la più numerosa, certo numerosissima. Gl'infimi non si dilungano mai dal primo stato e sono i pedanti. Si sa che questa classe non è poca. Della prima sarebbe ozioso dire che è sopra modo scarsa, dopo aver detto che è degli uomini grandi. Non so per quale strano accidente a me che son tutt'altro ch'uomo grande

---

<sup>2</sup> Conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, manoscritto con collocazione XV.4, c. 1.

sia avvenuto di passare per questi tre stati. Nel tempo della mia ribellione era bello vedere come io farneticava, e la facea da smargiasso e menava furia contro la pedanteria. Abborriva Omero non come poeta ma come tiranno delle lettere. Era mio motto d'impresa quel detto che io ripeteva ad ogni momento: Gli uomini furono i medesimi in ogni età: e volea brandi, pugnali, faci, macchine a spegnere, distruggere, mettere al niente la tirannia degli antichi. Per le mie Dee che erano Libertà, ed Uguaglianza letterarie, era prestissimo a dar le fatiche, i sudori, il sangue... io volea dire l'inchiostro. Omero, Anacreonte, Teocrito, Virgilio [*termine del manoscritto*]

### Apparato critico dell'autografo

Si tratta di un unico testimone autografo, su foglietto semplice di mm 180 x 210. La scrittura tende a riempire tutto lo spazio disponibile e il bordo destro non ha margini bianchi; occupa tutto il *recto* del foglio e solo quattro righe nel *verso*. Il manoscritto presenta pochi livelli di correzioni, nella cui dinamica la penna appare chiaramente la stessa. L'inchiostro è di color marrone, abbastanza uniforme e con una diversa intensità appena accennata fra le righe del centro pagina del *recto* del foglio. Il *ductus* è alquanto regolare, un po' sciolto nel *recto*, dalla seconda metà della pagina alla fine. Sempre nel *recto* del foglio, dopo il rigo 12 del testo, compare uno spazio bianco che avrebbe potuto contenere due righe scritte e che rappresenta il chiaro intento di riportare in un secondo momento l'esatta citazione del detto di Bacone. Il fatto di non aver più trascritto la frase e che il discorso si fermi improvvisamente al quarto rigo nel *verso*, lasciando radicalmente incompiuta l'ultima proposizione appena iniziata con l'elencazione dei nomi dei quattro poeti classici, sta a dimostrare come Leopardi non abbia dedicato molto tempo alla lavorazione del testo, se non quello impiegato per una certa rilettura avvenuta in un secondo momento e attestata dalle poche correzioni soprascritte, oltre che da un'unica aggiunta interlineare nel *recto* del foglio ("scagionava", "Giovinetti", la proposizione che inizia da "Questa classe è, io credo", "stato").

Due parti compongono apparentemente il contenuto del manoscritto: la prima sezione è inquadrabile nelle prime 11 righe (fino al rinvio al detto di Bacone).

Nell'insieme, l'autografo può essere classificato come un avantesto e in quanto tale il suo apparato genetico va esaminato secondo l'ultima lezione.

#### LEGENDA

##### **abbreviazioni**

*agg. interl.* aggiunta interlineare

*canc.* cancellato

*soprascr.* soprascritto

*sottoscr.* sottoscritto



**segni di convenzione**

>< comprendono il testo cancellato

+ cancellazione di parola rimasta illeggibile

Se alla parola cassata è aggiunto altro termine soprascritto o sottoscritto, la dicitura *soprascr.* / *sottoscr.* è indicata dopo la cancellatura.

## APPARATO

1 al pregio degli] >agli< *soprascr.*

2 direbbe] direbbe >,<

4 si] >fe'<

5 e] c'è un accento can. sulla e

7 nella] >in<

8 scagionava] >difendea< *soprascr.*

11 bellissimo] verissimo *soprascr.*

12 Giovinetti] >Da piccoli< *soprascr.*

16 il] >al< *soprascr.*

16 reputano] >cred<

16–17 savj] >e felici<

19 cognizioni,] >+<,<

22–23 Begli spiriti. Questa classe è, io credo, se | non la più numerosa, certo numerosissima. Gl'infimi] *agg. interl.*

23 dal primo] stato *sottoscr.*

24 sopra] >oltre<

27 Nel] >Era<

31 momento] >mode<

32 a spegnere] >per i< *soprascr.*

### **Prima ipotesi: un avantesto in funzione del Discorso su Orazio pubblicato nel dicembre 1816**

Il manoscritto ha un'intitolazione precisa che sembra collocarlo nella sfera delle prime riflessioni compiute dal giovane Leopardi attorno alla fama di Orazio presso gli antichi, poi edite nel saggio comparso con un testo compiuto e perfezionato nel numero del 15 dicembre 1816 dello *Spettatore italiano*<sup>3</sup>. Effettivamente, l'au-

<sup>3</sup> *Della fama avuta da Orazio presso gli antichi. Discorso del Conte Giacomo Leopardi*, nello *Spettatore italiano*, T. VII, Parte italiana, *Miscellanea*, pp. 133–142. Il 1816 fu un anno di intenso impegno compositivo per il giovane Leopardi; scrisse anche: *Odae adespotaë*; *La rimembranza* (idillio); *La torta*, poemetto di A. Settimio Sereno (traduzione); *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* (composto nei primi quattro mesi dell'anno); *Inno a Nettuno* (maggio); *Saggio di traduzione dell'Odissea* (Canto I pubbli-

tografo leopardiano qui presentato, oltre alle caratteristiche formali proprie della scrittura del giovane che appaiono *ictu oculi* uguali a quelle degli altri manoscritti del 1816<sup>4</sup>, sembra possa ancorarsi all'*incipit* argomentativo del *Discorso* su Orazio pubblicato alla fine di quell'anno e rivelare così una specifica funzione d'avantesto, poi abbandonata (o tagliata) dall'autore per seguire altra struttura logica. Il riferimento alle dispute dei letterati francesi intorno al pregio degli antichi rispetto a quello dei moderni scrittori non sembra stonare con l'attacco del saggio sulla fama di Orazio apparso nella rivista milanese:

Se incomparabili e soli autori di bella letteratura furono in tutta l'antichità i Greci e i Latini, (e possa chi lo nega rimanersi in pace eternamente nella beatissima opinione sua), manifesta cosa è che in somma riverenza e in pregio altissimo debbesi avere i giudizi che delle opere di genio (dirò alla francese per nol saper dire altrimenti) portarono essi medesimi, ove sia vero che quella età ben giudica la quale ben fa (Felici 2014: 950).

D'altronde, anche nella versione definitiva del *Discorso*, Leopardi stesso s'avvede dell'ampiezza di spazio data all'introduzione e per evitare "sul bel principio del cammino" una deviazione dalla via, "come dicono i Latini, ad un viottolo che ci menerebbe le mille miglia lontano dall'argomento", torna "in sentiero" a ragionare sulla "nominanza che Orazio fu presso gli antichi". Il che può far pensare a una sorta di ravvedimento del Leopardi nella stesura del manoscritto in esame, nel quale forse egli stesso s'avvide d'aver preso un viottolo che l'avrebbe menato lontano dall'argomento di partenza. Si spiegherebbe così la brusca interruzione alla quarta riga nel *verso* dell'autografo.

---

cato nello *Spettatore* il 30 giugno e il 15 luglio); *Traduzione del Libro secondo della Eneide* (lavoro dell'estate e forse consegnato allo Stella nel corso della sua visita a Recanati il 31 agosto. Edito nel 1817 per i tipi di Pirotta, lo notano Monti e Giordani. Leopardi citerà questa traduzione nella lettera al Giordani del 21 marzo 1817); *Traduzione del Libro III dell'Eneide* (frammento composto nel 1816, ma pubblicato solo nel 1906); diversi *Abbozzi di poesia* (*Argomenti di elegie*: i primi quattro sono di giugno, il sesto è nell'autografo napoletano dell'*Appressamento della morte*; la tragedia *Maria Antonietta* è cominciata il 30 luglio); le due *Lettere alla Biblioteca italiana* (7 maggio e 18 luglio); *L'ombra di Dante* (recensione a Giuliano Anniballi, scritta dall'agosto; è stata edita nel 2020); *La dimenticanza* (canzonetta: nell'*Indice* leopardiano datata 16 novembre; l'apografo è del 1811); *Inscrizioni greche triopee* (tradotte nel 1816, il 15 novembre le presenta al Cancellieri per un'edizione romana; sfumato il progetto, il 18 maggio del 1817 le manda all'Acerbi per la *Biblioteca italiana*, il quale comunque non le pubblica nella rivista); *Parere sopra il Salterio ebraico* (pubblicato nello *Spettatore* il 31 ottobre e il 15 novembre); *l'Appressamento della morte* (cantica composta in 11 giorni, tra novembre e dicembre).

<sup>4</sup> Si pensi, ad esempio, all'autografo recentemente scoperto (Genetelli 2020), relativo alla recensione che il giovane Leopardi compose nel 1816, nella seconda metà dell'anno.

Ciò detto, non può escludersi altro. Il contenuto del manoscritto avrebbe potuto tenere anche diversa sorte, la vicenda potrebbe non avere questa successione, le cose potrebbero essere andate diversamente. L'unico dato certo è la funzione di avatesto dell'autografo leopardiano: la questione è rispetto a quale lavoro del giovane Leopardi lo sia stato. Lungo una possibile seconda ipotesi occorre avventurarsi, guidati e soprattutto sorretti dai fatti che emergono dalle fonti. Si parta da questo preciso dato d'indagine: la lettera inviata da Leopardi allo Stella di Milano contenente, per *lo Spettatore*, il *Discorso* sulla fama di Orazio (15 novembre 1816) è di due giorni antecedente alla lettera spedita all'Acerbi con la quale Leopardi comunica d'aver preso atto delle ragioni che hanno condotto alla mancata pubblicazione nella *Biblioteca italiana* dell'altro suo scritto in risposta all'articolo della baronessa de Staël. In un certo senso, allora, il *Discorso* sulla fama di Orazio presso gli antichi ha qualche legame – almeno temporale – con la *Lettera* in risposta alla de Staël. Vediamo se è così, o solo così, per l'autografo.

### Una seconda ipotesi: premessa

L'intitolazione del manoscritto è di poco difforme rispetto a quella apparsa nello *Spettatore italiano*: qui il termine “fama” è sostituito da “reputazione”. Orazio è un autore che Leopardi, in forza della *ratio studiorum* propria della Compagnia di Gesù alla quale era appartenuto il precettore ab. Sebastiano Sanchini, cominciò a leggere già da fanciullo: si pensi al fatto che l'inizio della sua traduzione delle *Odi* oraziane risale al 1809: è la stessa data nella quale Leopardi compone il primo Sonetto *In morte di Ettore*; a quest'ultimo, nella propria autobiografia fa riferimento per indicare il periodo della sua prima lettura di Omero (“prima lettura di Omero e primo sonetto”)<sup>5</sup>. Allo stile di Orazio è dedicato un altro ricordo espresso nella *Vita abbozzata* e probabilmente risalente ai mesi di novembre-dicembre del 1816 nei quali compone l'*Appressamento della morte* (“Cantica”): “composizione notturna fra il dolore ec. della cantica lettura notturna di Cicerone e voglia di slanciar mi quindi preso Orazio” (D'Intino 1995: 57 e 58); è immediato il collegamento concettuale con quanto esprimerà nel 1821 circa la bellezza, l'arditezza e il diletto propri dello stile di Orazio (il 3 e 4 novembre 1821, *Zib.* 2043 e 2049).

L'autografo è apparentemente diviso in due parti, strutturate intorno alla riga lasciata in bianco da Leopardi per assicurar spazio alla citazione di un pensiero di Francesco Bacone, rimasta però in sospenso forse per controllare con precisione la fonte. Nel primo settore del manoscritto il richiamo è alla disputa intorno al pregio degli scrittori classici messi a confronto con quelli moderni: è una tematica alla quale Leopardi si dedicherà con costante interesse; basti far riferimento

<sup>5</sup> *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, [14], (D'Intino 1995: 55–56).

– oltre alla sua partecipazione alla disputa sorto attorno alla rivista milanese e, in particolare, alla *Lettera* del Leopardi ai compilatori della *Biblioteca italiana* del luglio 1816 – al fatto che riferimenti alla dialettica fra antichi e moderni compaiono nello *Zibaldone* sia all’inizio (da pagina 4, del 1818) sia alla nella finale (pagina 4524, del 14 dicembre 1831). Una puntualizzazione appare qui necessaria: nell’autografo in esame Leopardi non ha ancora né maturato il parallelismo fra ontogenesi e filogenesi<sup>6</sup> (D’Intino 1995: 86, nota 128); né ha ancora letto l’articolo di Lodovico di Breme attorno alla traduzione (di Pellegrino Rossi) del *Giaurro* di Lord Byron (*Spettatore*, 1818): progredirà, infatti, dopo il 1818 la riflessione attorno alla natura, all’immaginazione etc. pur continuando a citare Omero, Orazio, Anacreonte (si vedano, ad es., *Zib.* 15–21). Dunque, la meditazione leopardiana non si concentrerà più solo sullo stile, attenzione che invece rende l’autografo del 1816 circoscritto nel piano eminentemente formale, fra stile, appunto, e meri accenni personali, ma sempre collegati a questioni di scuola.

Nell’autografo, come uno dei possibili esempi di disputa attorno allo stile classico e moderno, vien fatto richiamo a una famosa *querelle* animata nella Francia di fine Seicento: attrice fondamentale fu M.me Anne Dacier (1654–1720), una sorta di antesignana di M.me de Staël, non certo per le idee, ma per il ruolo determinante che ebbe all’avvio di un’importante disputa<sup>7</sup>. Da una sua traduzione (letterale) dell’*Iliade* omerica prese avvio la *querelle* accesa da uno scritto del De La Motte del 1713; il tutto s’animò nell’ambito dell’Accademia fondata nel 1663 da Colbert. Il giovane Leopardi aveva potuto forse conoscere questo ruolo della Dacier attraverso la lettura della *Prefazione* alla traduzione delle *Opere* di Omero, edita in 7 tomi nel 1731 e presente nella biblioteca a Recanati<sup>8</sup>. Leopardi aveva certamente incontrato anche in altre fonti alcuni scritti della traduttrice francese: il nome di lei, infatti, compare a proposito del bassorilievo sull’apoteosi di Omero nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*, saggio scritto da Leopardi nel 1815 e apparso nello *Spettatore* il 31 ottobre 1816. Il giovane autore nell’interpretare la rappresentazione di due topi che compaiono lungo la predella che Omero ha sotto i piedi nella statua rinvenuta a Marino (nei Castelli Romani) e realizzata da Archelao di Priene figlio di Apollonio, richiama (per confutare la tesi voluta da alcuni i quali vedevano in ciò il rinvio simbolico alla *Batracomiomachia*) l’interpretazione della Dacier; ella “ha stimato più verisimile che lo scultore volesse rappresentare con quei topi i cani

<sup>6</sup> “La storia del genere umano è simile a quella di ciascuno individuo”, *Zib.* 3029, del 25 luglio 1823.

<sup>7</sup> La Dacier tradusse e commentò molte opere di autori classici latini e greci, fra le quali l’*Iliade* nel 1699 e l’*Odissea* nel 1716. (Per ben inquadrare la discussione letteraria: Rigault 1856; per la disputa omerica sorta tra la Dacier e il de la Motte: Fourmont 1716).

<sup>8</sup> (1731) *Les Oeuvres d’Homère traduites en François par Mad. Dacier, avec des remarques, et un supplément*, Amsterdam : Wetsteins e Smith. Nella *Prefazione* i riferimenti alla *querelle* sono nelle pagine CXVIII–CXXIII.

di Parnaso, detrattori di Omero, e nemici impotenti della sua gloria” (Felici 2014: 397). Aveva letto questa osservazione nella *Vie d’Homère*, citata nella relativa nota a pie’ di pagina del saggio dallo stesso Leopardi<sup>9</sup>.

Sul “carattere” della nazione francese riguardo alle dispute dei letterati intorno al pregio degli antichi e dei moderni, Leopardi tornerà con un pensiero del 2 dicembre 1820 annotato a pagina 374 dello *Zibaldone*: “Ma i francesi che si credono i soli maestri e modelli e conservatori, e zelatori dello scriver classico a’ tempi moderni, non so in qual classico antico abbiano trovato questo costume”<sup>10</sup>.

Il baricentro visivo del manoscritto sta nella riga non scritta, al centro del foglio *recto*: s’è detto che è un rinvio muto a una frase di Bacone che Leopardi dichiara di aver sempre “in mente e sulla bocca”; considerata l’importanza di una frase del filosofo inglese attorno alla quale il poeta torna con una certa attenzione in diverse pagine dello *Zibaldone* sia nel 1819 (*Zib.* 39), sia nel 1822 (*Zib.* 2478), il detto di Bacone potrebbe essere: “Tutte le facoltà ridotte ad arte steriliscono”. Da un diretto riferimento che compare nella pagina *Zib.* 2478, la citazione da Leopardi venne ripresa all’interno dell’opera di Gian Vincenzo Gravina *Della tragedia*, probabilmente nella versione che compare all’interno dell’edizione del 1731 intitolata *Della ragion poetica*.

Intorno a questa frase, s’apre una sorta di seconda parte dell’autografo, nella quale Leopardi declina, con uno stile baconiano strutturato per “stati”, alcune conseguenti riflessioni, infine rapportate anche a sé stesso.

### **Il detto di Bacone e le pagine 39 e 40 dello *Zibaldone* (1819): collegamento con la *Lettera alla Biblioteca italiana*. L’autografo rinvenuto come possibile loro avantesto**

Conviene allora concentrare l’analisi alla frase di Bacone: il silenzio, l’assenza della citazione qui parla più di quanto si possa credere in prima battuta. Quel detto, infatti, potrebbe essere una sorta di diapason su cui s’accordano tutte le riflessioni

---

<sup>9</sup> Nel Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati è presente *Homère, Les Oeuvres traduites par Mad. Dacier, avec des remarques, et un supplément. Figur.* Amsterdam, 1731, tom. 7, in -12, (Campana 2011: 155).

Un altro ponte sembra collegare stilisticamente la *Batracomiomachia* all’autografo su Orazio: entrambi gli scritti sono strutturati con una sorta di proemio che segue lo stesso paradigma formale, quasi introduttivo, seguito poi anche nella versione definitiva del *Discorso* pubblicato nel dicembre 1816.

<sup>10</sup> Un’osservazione stilistica a margine: la locuzione “a forza di” utilizzata come elemento del complemento di mezzo (“a forza di allusioni e allegorie scagionava tutti i luoghi accusati”) compare anche in *Zib.* 42: “Ora a forza di motti s’è renduto spirituale anche il ridicolo”.

contenute nell'autografo, che allora vedrebbe unificate come una sola trattazione quelle due parti strutturali, finora indicate come (apparentemente) separabili. Il fatto che Leopardi nelle pagine 39 e 40 dello *Zibaldone* – secondo Levi e Pacella vergate nel gennaio del 1819<sup>11</sup> – e nella pagina 2478 del 15 giugno 1822 abbia composto complesse argomentazioni intorno alla frase di Bacone, appare come chiaro indizio che probabilmente sia proprio quello il “bellissimo e verissimo” detto che Leopardi aveva sempre “in mente e sulla bocca”. Dai due luoghi dello *Zibaldone* è possibile ricostruire quel detto del “Democrito Britanno Bacon da Verulamio”: “Tutte le facoltà ridotte ad arte steriliscono, perché l’arte le circonda”. Secondo Leopardi la verità di questa osservazione si fonda su quattro ragioni per le quali non è più possibile amplificare e accrescere le facoltà naturali dopo l’intervento dell’arte; vediamole:

1. l’arte ha già ordinato quelle facoltà, le ha circoscritte, composte e così la realtà pare perfetta: l’uomo allora s’accontenta, acquietandosi in quelle forme;
2. specialmente per la poesia, non v’è più ardire di violare le regole stabilite da coloro che ci hanno preceduto nel tempo; dunque, poetare significa per i moderni stare alle leggi, con ciò divenendo pedanti. Sulla pedanteria e la mancanza di ardimento dei poeti moderni Leopardi tornerà più avanti nel suo *Zibaldone*, proprio contrapponendo ad essi lo stile invece coraggioso di Orazio:

a’ suoi tempi la novità delle parole era contrastata agli scrittori latini, come oggi agli italiani da’ pedanti, cosa che io non mi ricordo mai di aver notato in nessun scrittore greco in ordine alla lingua greca (e lo stesso dico d’ogni altra lingua antica), [*Zib.* 1049–50, del 14 maggio 1821];

3. il costume e l’abitudine sono situazioni da cui gli autori moderni non sanno staccarsi per due motivi: a forza di leggere e di scrivere così, “quantunque non siano ritenuti da nessuna *superstizione*” (termine caro a Bacone)<sup>12</sup> hanno ormai un abito e non sanno fare altrimenti; per non apparire stravaganti, infatti non adattarsi alla forma convenuta porta all’originalità e cioè alla rottura, alla violazione, al disprezzo dei costumi;

4. la ragione più forte sta nel fatto che pur astraendo dalla consuetudine, il poeta difficilmente riuscirebbe a essere originale come lo furono invece gli

<sup>11</sup> Levi indica come data certa di *Zib.* 38 e 43 l’8 gennaio 1819, poiché collega quelle annotazioni con quanto Leopardi aveva scritto al Cancellieri circa le due Canzoni patriottiche che gli aveva inviato nel novembre precedente, (Levi 1928: 216); Pacella concorda sostanzialmente con questa datazione, (Pacella 1987: 404–405).

<sup>12</sup> *Opera*, ed. Francoforte 1665, fogl. p. 61 *de augum. scient.* Lib. II: la superstizione dei popoli unitamente alla vanagloria hanno determinato il fraintendimento del linguaggio usato dai filosofi e il loro insegnamento per mezzo di figure e di simboli, da cui hanno tratto origine le prime Deità.



antichi: finirebbe per ricadere sempre in quelle forme, parti, immagini, o in quegli usi, mezzi, artifici, generi, come fa l'acqua che passa dove altra è già passata. Gli antichi non a caso si somigliano in rari casi, perché sono sempre originali per natura ("Omero vagava liberamente per li campi immaginabili"); nei moderni, invece, le regole, le definizioni, le nozioni e le tante letture scemano la facoltà d'inventiva e circoscrivono la natura.

5. A queste quattro ragioni, nel giugno del 1822 Leopardi aggiunge un'ulteriore osservazione: gli scrupoli, i dubbi, il timore dei difetti già conosciuti da altri legano le mani agli scrittori moderni, i quali non riescono per impossibilità a seguire la natura ormai distorta e alterata dall'arte: scrivono male, nonostante sappiano che cosa ci sia da fare per scrivere bene, (*Zib.* 2478).

Osservazioni queste consegnate allo *Zibaldone* sin dai primi giorni del 1819: eppure, qualcosa in esse riecheggia la riflessione già maturata dal giovane Leopardi nel luglio del 1816 ed espressa nella *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi (Recanati 18 Luglio 1816)*,

mosso ad ira – spiega il 17 novembre 1816 nella lettera a Giuseppe Acerbi, direttore della *Biblioteca italiana* a cui aveva destinato l'articolo – non tanto dalle opinioni della Dama<sup>13</sup> quanto dalla miseria de' suoi nemici<sup>14</sup>.

Per quel discorso Leopardi era stato ispirato soprattutto dalle critiche già avanzate dal Giordani nell'articolo apparso nella stessa rivista milanese, nel numero di aprile 1816, intitolato *Sul Discorso di Madama di Staël [...] – Lettera di un Italiano ai Compilatori della Biblioteca*<sup>15</sup>. Oltre a chiari indizi lessicali e di concetto che appaiono comparabili fra i due testi, sarà poi lo stesso Leopardi, una volta iniziato nel febbraio 1817 il colloquio epistolare col Giordani, a confidargli in una missiva del 30 aprile 1817 che "attendea la Biblioteca con infinito desiderio e ricevutala la leggea con avidità da affamato, che avrò letti e riletto i suoi articoli una decina di volte"<sup>16</sup>. Orbene, il presupposto di partenza è invero una divergenza fra i due autori: la tesi del giovane Leopardi contenuta nella *Lettera alla Biblioteca italiana* e quella espressa nell'articolo del Giordani apparso in quella stessa rivista, differiscono sul fatto che per l'autore piacentino le fantasie letterarie in Italia non

<sup>13</sup> Nel numero I di gennaio 1816 della *Biblioteca italiana* era apparso l'articolo della baronessa intitolato *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, (*Biblioteca italiana*, t. I 9–18).

<sup>14</sup> Saggio che non vedrà la luce in quella rivista: Acerbi nella lettera del 9 novembre precedente s'era giustificato imputando all'elevato numero di risposte arrivate in redazione la causa per cui conveniva, prudentemente, non pubblicarne nessuna.

<sup>15</sup> *Biblioteca italiana*, t. II 3–14.

<sup>16</sup> Tranne poi nella lettera del 16 gennaio del 1818 definire quella rivista come "letame".

fossero allora “isterilite”<sup>17</sup>, come dimostrava anche la coeva scoperta del Frontone compiuta da Angelo Mai<sup>18</sup>; al contrario, Leopardi riconosce nella *Lettera* del '16 una qualche impossibilità per la letteratura moderna di accrescere le facoltà naturali, rimanendo solo la possibilità d'imitare i classici: “Che conoscere non porti seco necessità d'imitare è proposizione che benché paia vera così a prima giunta, esaminata con maturità di riflessione potrebbe non parer tale in tutta la sua ampiezza” (Felici 2014: 942); il che non è nient'altro che un corollario del detto di Bacone, così come appare chiaramente nelle pagine dello *Zibaldone* del 1819. In particolare, nella *Lettera* del '16, in rispondenza a quella che sarà nella pagina *Zib.* 39 la 3<sup>a</sup> ragione, considera che non la poca lettura, “ma scarsa vaghezza di mettere a frutto l'ingegno proprio ne fa poveri di grandi poeti, e di spiriti creatori”<sup>19</sup>; quindi “o noi sentiamo l'ardore di quella divina scintilla, e la forza di quel vivissimo impulso, o non lo sentiamo” (Felici 2014: 943). Qui il giovane autore, nel riconoscere ancora come possibile quella forza naturale che spinge alla poesia originale, risente da un lato della lettura dell'articolo del Giordani in cui, considerando come siano pochissimi i grandi poeti, egli riconosce in essi un privilegio, “un miracolo di natura”; d'altra parte, riecheggia in Leopardi l'espressione di Orazio sulla *mens diviniior*, concetto che tornerà nelle lettere scritte al Giordani il 30 aprile nonché il 30 maggio 1817 e che lo stesso Giordani aveva riportato come citazione sempre nel suo *Discorso* in risposta all'articolo della de Staël<sup>20</sup>. Il ragionamento leopardiano su cui si fonda la *Lettera* alla *Biblioteca italiana* diventa poi molto simile a quello che in modo più organico, ordinato e strutturato apparirà nelle pagine 39 e 40 dello *Zibaldone*: il più grande di tutti i poeti è il più antico, poiché non ha avuto modelli (parallelo con la 4<sup>a</sup> ragione, *Zib.* 40); gli antichi, infatti, volevano descrivere il cielo, il mare, le campagne e si mettevano perciò

---

<sup>17</sup> *Lettera*, p. 5.

<sup>18</sup> *Lettera*, p. 7. Su tale scoperta di Angelo Mai, Leopardi dedicherà molta attenzione, soprattutto in ragione del *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone*, scritto nei primi quattro mesi del 1816 e intorno al quale si svolgono scambi epistolari tra Leopardi e il Mai, attraverso l'editore milanese A. F. Stella, per via delle osservazioni richieste dal poeta al monsignore intorno allo scritto spedito da Recanati a Milano tra la fine di maggio e la prima metà di giugno 1816, (si vedano la lettera del Mai datata 21 luglio e quella di Leopardi del 31 agosto 1816).

<sup>19</sup> Simmetricamente, in *Zib.* 39 annota: “Né senza ragione perché il danno dell'età nostra è che la poesia si sia già ridotta ad arte, in maniera che per essere veramente originale bisogna rompere violare disprezzare lasciare da parte intieramente i costumi e le abitudini e le nozioni di nomi di generi ecc. ricevute da tutti, cosa difficile a fare, e dalla quale si astiene ragionevolmente anche il savio, perché le consuetudini vanno rispettate massimamente nelle cose fatte pel popolo come sono le poesie”.

<sup>20</sup> *Lettera*, p. 10: “Se tra noi è alcuno che la natura propriamente abbia destinato poeta, *Ingenium cui sit, cui mens diviniior, atque os / Magna sonaturum*, non si ribelli alla natura”.

ad osservarle. I greci non avevano modelli e Dante stesso è ora imitato, non mai agguagliato: perciò, ai moderni non rimane che copiare da altre copie, svanendo così la presenza di scrittori originali, “ed ecco perché il nostro terreno è fatto sterile e non produce più nulla di nuovo” (Felici 2014: 943), (affermazione opposta a quella del Giordani e pienamente sovrapponibile alle postume e più mature riflessioni del 1819 contenute nella pagina 40 dello *Zibaldone*, 4<sup>a</sup> ragione). Infine, nella *Lettera* in risposta all’articolo della de Staël, Leopardi conclude con l’augurio di una spinta, in un certo senso ancora possibile (nella postuma riflessione del 1819 non la considererò più come tale): servendosi di un’iperbole, conclude: “Se aveste raggiunto Omero, dovrete pensare ad avanzarlo” (Felici 2014: 944), d’accrescere per l’appunto le facoltà naturali (si dovrebbe dire all’ombra del detto di Bacone) e non a rinchiudersi in altri modelli, per di più di diversa e straniera letteratura, “con far mostri più ridicoli de’ Satiri, più osceni delle Arpie” (Felici 2014: 944)<sup>21</sup>.

Occorre compiere un collegato e ulteriore passo indietro: anche fra l’autografo del Leopardi rinvenuto e le suggestioni che portarono alla stesura della *Lettera* alla *Biblioteca italiana* del 18 luglio 1816 (poi ‘completata’ nelle pagine 39 e 40 *Zib.*), sembra sussistere una vicinanza cronologica e contenutistica. Quanto al primo aspetto, i testi del *Discorso* sulla fama di Orazio e della (seconda) *Lettera* ai compilatori della *Biblioteca*<sup>22</sup> s’incrociano – come s’è già accennato – nell’epistolario leopardiano (1816): del 9 novembre è la risposta dell’Acerbi sulla mancata pubblicazione delle due *Lettere* e il 17 successivo Leopardi ne prende atto; intanto, il 15 novembre il giovane chiede un giudizio allo Stella sulla prima parte del *Parere sopra il Salterio ebraico* (pubblicato nello *Spettatore* del 31 ottobre)<sup>23</sup> e, contemporaneamente, gli invia un altro scritto: “Se non le spiacciono i miei articoli, eccolene un altro già fatto” (Brioschi, Landi 1998: 32): si tratta del *Discorso* sulla fama di Orazio, che verrà edito nel numero dello *Spettatore* del 15 dicembre successivo. Lo Stella conferma la ricezione del *Discorso* su Orazio con la lettera del 27 novembre, annunciandogli la pubblicazione della *Batracomiomachia* nel numero successivo.

Spostando l’analisi ai contenuti, quanto compare nel nuovo autografo (che qui s’è ipotizzato risalga al 1816, in coerenza con il *Discorso* su Orazio, poi edito) accenna e struttura qualche punto di contatto con la quasi coeva *Lettera* leopardiana in risposta alla baronessa, con la *Lettera* del Giordani e infine con le pagine

<sup>21</sup> Qui compare un’altra assonanza con l’articolo del Giordani, in cui è scritto: “Questa mescolanza di cose insociabili produrrebbe (come già troppo produce) componimenti simili a’ Centauri, che l’antichità favolò generati dalle nuvole”, p. 12.

<sup>22</sup> La prima, datata 7 maggio 1816, aveva ad oggetto la titanica impresa di traduzione ad opera del Bellini, annunciata nella *Biblioteca*, rivista milanese edita sempre dallo Stella.

<sup>23</sup> La seconda parte appare nel numero del 15 novembre.

39 e 40 dello *Zibaldone*. Ripercorriamo i tre stati indicati dal giovane Leopardi nel manoscritto, declinati proprio dalla citazione di Francesco Bacone, la quale apparirà esplicitamente in *Zib.* 39 e 2478.

Nel *recto* della pagina autografa, Leopardi struttura tre stadi che gli “spiriti grandi” percorrono: nella fanciullezza (“Giovinetti”, che sostituisce nell’autografo “Da piccoli”) non si riesce ancora ad ammirare i classici, ma ci si fida di loro seguendoli “ciecamente”. Tre anni dopo intorno a un’osservazione del Verter comparerà l’immaginazione dei fanciulli con quella dei poeti antichi (*Zib.* 57), immaginazione più feconda che profonda (*Zib.* 211–12, 16 agosto 1820). Cresciuti in età, sopraggiunge la ribellione a quello stile antico e ai suoi seguaci della ‘repubblica dei letterati’; da qui, i sentimenti di spregiudicatezza e di superiorità. Infine, con la maturità di senno e di conoscenze, s’acquista la capacità di ammirazione, che ricongiunge questi grandi spiriti ai classici e al loro incomparabile, naturalissimo stile. L’interruzione di tale percorso e la sosta definitiva in uno dei primi due stati rende gli spiriti “pedanti” oppure mediocri (“Begli spiriti”). Il primo sostantivo che caratterizza nell’autografo la classe “degli infimi” che non si dilungano mai dal ‘primo stato’ compare anche in *Zib.* 39 del 1819 (un’eco in *Zib.* 1049 e 2180 intorno alla figura d’Ulisse), con riferimento diretto alla 2<sup>a</sup> ragione per la quale i letterati moderni non possono accrescere le facoltà naturali, atteso che poetare significa per essi stare alle leggi; tale atteggiamento di meticolosa precisione, vede nella stessa pedanteria la cagione di incapacità nel sentire le originarie facoltà, le uniche capaci di generare poesia nuova, non isterilita dalle forme e dall’uso. Inoltre, qui traspare una postulabile influenza dell’articolo del Giordani in risposta allo scritto della baronessa de Staël: oltre alla presenza di una serie di assonanze linguistiche e figurative<sup>24</sup>, nella *Lettera* del Giordani la “pedanteria” da un lato viene osservata come oggettiva situazione presente nell’abuso “noiosissimo” che ne fa “una turba di meschini verseggiatori”, noia già sdegnata da Giovenale<sup>25</sup>; d’altro lato, “sono tanti secoli che si va ripetendo la sentenza di Orazio, o piuttosto il grido della natura, non essendo sopportabili i poeti mediocri”<sup>26</sup>.

Simmetricamente postulata è la scarsità dei poeti veri che Giordani constata<sup>27</sup>, invitando con Orazio quei pochi *cui mens divinior* a non ribellarsi alla natura; così il giovane Leopardi nel manoscritto definisce “uomini grandi” coloro che

<sup>24</sup> Ad esempio, è citato il Gravina, (p. 9), dalla cui fonte il Leopardi ha tratto il detto baconiano; la locuzione di “begli spiriti”, (p. 10); il riferimento alle “dispute” che “sono un niente a paragone del rumore e della contesa che sorge da quelle poche parole che Madama gittò contro la miserabile infinità de’ cattivi versi che ammorba l’Italia”, (p. 9).

<sup>25</sup> *Lettera*, p. 6.

<sup>26</sup> *Lettera*, p. 10.

<sup>27</sup> *Lettera*, p. 9.

riescono con maturità di senno e di cognizioni a stimare e ammirare i classici: una classe che a differenza di quella dei pedanti “è sopra modo scarsa”<sup>28</sup>.

Singolare appare il fatto che il giovane Leopardi, nel parlare della propria esperienza di crescita in rapporto allo stile degli antichi, si soffermi nella fase della ribellione, letta come la felicità di essersi liberati dalla schiavitù della ragione: Omero in quella fase assume un ruolo emblematico: viene visto, appunto, come “tiranno delle lettere”; da lì, quella forte espressione “Aborriva Omero, non come poeta”. Si può dire che attorno al poeta greco in Leopardi stesso si possono riconoscere questi tre stati indicati nell’autografo: dalla sua prima lettura di Omero (1809) e al riconoscimento cieco della sua grandezza che, fra i tanti esempi, è richiamata nella *Titanomachia di Esiodo* (composta nel 1817 e pubblicata nello *Spettatore* di Milano il 1° giugno di quell’anno), quando l’autore ricorda:

A me avvenne di leggere Esiodo dopo Omero colla mente impregnata delle idee e de’ modi e della divinità di costui, e mi parve tanto più semplice, candido, naturale che io piglio una balena, o certo Esiodo alla più trista che fu de’ padri di Omero (Felici 2014: 443).

Segue una fase di ribellione alla tirannia letteraria rappresentata da Omero: fa eco a questa pagina autografa rinvenuta quanto Leopardi scriverà a Pietro Giordani nella missiva del 30 aprile del 1817:

Io da principio avea pieno il capo delle massime moderne, disprezzava, anzi calpestavà, lo studio della lingua nostra, tutti i miei scrittacci originali erano traduzioni dal Francese, disprezzava Omero Dante tutti i Classici, non volea leggerli, mi diguazzava alla lettura che ora detesto” (Brioschi, Landi 1998: 91).

Il tenore dei vocaboli è molto simile a quello usato nelle espressioni che nell’autografo rinvenuto descrivono lo stato di ribellione (“farneticava”, “facea da smargiasso”, menava furia contro la pedanteria”, “aborriva”, “spegnere”, “distruggere”); la locuzione temporale scritta al Giordani (“Io da principio”) sembra fare richiamo proprio a questo secondo stato di pregiudizio verso gli antichi, richiamato nel manoscritto del 1816. A loro volta, ai termini intensi usati dal giovane Leopardi nel nuovo autografo fa ponte lo stesso stile intenso di una parte dell’annotazione in *Zib.* 39 che già s’è incontrata, quando cioè nel 1819 Leopardi per esprimere la manifestazione dell’originalità che la poesia ridotta ad arte dovrebbe avere, indica l’esigenza di “rompere violare disprezzare lasciare da parte intieramente i costumi”; insomma dovrebbe essere come tornare per un po’ nello stato della ribellione dopo aver raggiunto la fase della maturità di senno e di cognizioni.

---

<sup>28</sup> Nell’autografo, il riferimento alla prima classe per i grandi spiriti (che invece sono compresi nella terza classe) non può che interpretarsi come un *lapsus calami* di Leopardi.

Nell'autografo il giovane autore rimane nella prospettiva descrittiva delle classi; invece, poco più avanti nel tempo la dialettica si farà più animata, capace di ritorni e di dinamiche interne, forse perché alla questione eminentemente di stile letterario (autografo del 1816) si sta per affacciare una vera e propria crisi esistenziale (estate 1819), capace di levigare e graffiare quelle cornici che una certa visione dell'arte aveva intanto preparato come contenitore resistente. Infine, tornando alla missiva al Giordani dell'aprile del 1817, la sola reminiscenza leopardiana della propria adesione alle massime dei moderni e alle traduzioni dal francese in contrapposizione allo studio dei classici, sembrano un'allusione al successivo superamento di quello stato intermedio e alla diversa consapevolezza già espressa con forza dal giovane Leopardi nella *Lettera* in risposta all'articolo della baronessa (1816). Omero, allora, verrà considerato come il "perpetuo principe dei poeti di tutto il mondo" (*Zib.* 2573, del 21 luglio 1822), capace di stimolare immagini piacevolissime e poeticissime perché è strettamente legato al ricordo della giovinezza e nel ricordo alla giovinezza (*Zib.* 1987, del 25 ottobre 1821).

Sempre con riferimento alla fase quasi confidata dal Leopardi nella quale anche per lui Omero e gli antichi avevano rappresentato una vera e propria "tirannia delle lettere", il procedere per similitudini belliche a indicare la ribellione del giovane alla "schiavitù della ragione" (cioè, dirà in *Zib.* 40, della forma, della consuetudine, degli artifici, dei generi) interpretata invero come una difesa, porta all'apice dell'immagine nella quale Leopardi è pronto "a dare ... il sangue", cioè "l'inchiostro" per difendere le sue Dee (anche qui una terminologia baconiana): la "Libertà, ed Ugualità letterarie". Cosa intendesse Leopardi per libertà e uguaglianza lo mostrano le pagine *Zib.* 519–525 dell'8 gennaio 1821 e 567–570 (22–29 gennaio seguente): la perfetta uguaglianza è la base necessaria per la libertà e siccome è impossibile la durevole conservazione della prima allora ecco il rischio della tirannia; tutto questo, come può avvenire nella società delle persone, può avvenire fra i letterati, i quali non debbon mai dimenticare che l'unico rimedio contro la disuguaglianza nello stato libero è la natura, cioè le illusioni naturali dalle quali s'impara a non voler nulla più degli altri (per amor proprio o per egoismo) e per le quali s'ha che queste disuguaglianze non derivino se non dalla virtù e dal merito.

## Conclusioni

La lettura per inquadrare l'autografo invece di spingersi in avanti (avantesto del *Discorso* sulla fama di Orazio, pubblicato nel dicembre 1816), potrebbe muoversi all'indietro, partendo cioè da una fase più compiuta dell'elaborazione del pensiero leopardiano, avendo come perno il detto di Francesco Bacone che sembra unire le pagine 39–40 e 2478 dello *Zibaldone* con il vuoto scritturale lasciato nella riga dodicesima nel *recto* del manoscritto. La riflessione intorno all'impossibilità per la poesia moderna di accrescere ormai le proprie facoltà naturali (*Zib.* 39 e 40,



gennaio 1819), era stata vista come una possibilità per riprendere vitalità ed energie nuove (*Lettera alla Biblioteca italiana* del luglio 1816), quantomeno per sapere come la conoscenza moderna porta necessariamente in sé l'imitazione degli stili passati e l'abito che da essi s'è formato. Occorrerebbe perciò un atto di disprezzo verso queste forme consolidate come in un cristallo e stratificate nel tempo; un atto di ribellione per rompere quei costumi e conquistare l'originalità, la naturalità che l'arte ha invece circoscritto; un atto di disprezzo e di ribellione che era stato *ex se* indicato come stato intermedio nella crescita dell'umana conoscenza rispetto allo stile degli antichi e alle regole da essi scoperte nella natura. Dunque, l'autografo rinvenuto può essere databile prima del luglio 1816. Le pagine *Zib.* 39 e 40 rappresentano, allora, un perfezionamento, un ordine e una maturazione dei concetti già espressi nella *Lettera* in risposta alla baronessa, che a loro volta potrebbero aver avuto nell'autografo in esame un primo tentativo di elaborazione, un avantesto su cui vergare per la prima volta i semi di quelle idee. Quest'ultime, a dire il vero, pure nella *Lettera alla Biblioteca* non presentavano ancora quell'ordinata complessità, poi invece impressa nelle relative annotazioni dello *Zibaldone* (sono infatti presenti nella *Lettera* rinvii interni del tipo "... più avanti", ritmati da ritorni rapsodici di argomenti). In altri termini, il manoscritto, sollecitato in Leopardi dalla lettura dell'articolo di M.me de Staël e della relativa risposta del Giordani tanto da scrivere su un foglio già pronto per quello che, invece, sarà il *Discorso* su Orazio, rappresenta un primo tentativo di valutare la possibilità di accrescere la facoltà naturali, partendo dalla massima baconiana; potrebbe essere la prima posa di quelle riflessioni poi culminate nello *Zibaldone*, con il passaggio intermedio nella *Lettera* alla rivista milanese la cui lettura aveva innescato questo processo riflessivo.

Però, nel novello autografo sembra che questo primo impianto abbia poi preso una deviazione argomentativa tutta sbilanciata nel richiamo al tempo della ribellione (forse in quella ribellione di stile stava già ribollendo qualcosa di esistenziale?), rottura comunque necessaria, dirà Leopardi tre anni dopo, per riconquistare eventualmente l'originalità naturale della poesia; una deviazione per un viottolo che tuttavia agli occhi del giovane autore dovette sembrare eccessiva perché avrebbe menato lontano dall'argomento di partenza, tanto da decidere allora di fermarsi *ex abrupto* e lasciare le cose come stavano, compreso il titolo predisposto per l'altro lavoro progettato o già abbozzato su Orazio. Un abbandono, però, non così prematuro da rendere insignificante questo nuovo e suggestivo testo vergato da Giacomo Leopardi.

## Bibliografia:

- Bellucci N. (1996), *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze: Ponte alle Grazie.
- Brugnoli G. (1996), *Da Orazio lirico a Leopardi*, Venosa: Osanna Edizioni.
- Cacciapuoti F. (1989), *Per una connotazione del discorso catalografico* [in:] *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli: Gaetano Macchiaroli Editore, pp. 9–14.
- Campana A. (ed.) (2011), *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847–1899)*, Firenze: Leo S. Olschki.
- Capuzza V. (2020), *Un nuovo autografo leopardiano. "Sopra la riputazione di Q. Orazio Flacco presso gli antichi", con ignote notizie autobiografiche*, Collana "Oggetti e soggetti" n. 68. Roma: Aracne.
- Cugnoni G. (1878–1880), *Opere inedite di Giacomo Leopardi*, Halle: Niemeyer.
- De Robertis G. (1944), *Saggio sul Leopardi*, Firenze: Vallecchi.
- Dondero M., Melosi L. (2004), *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, Macerata: Quodlibet.
- Dupont P. (1898), *Un Poète philosophe au commencement du XVIII siècle: Houdar de La Motte (1672–1731)*, Faculté des lettres de l'Université de Paris. Paris: Hachette.
- Farinelli L. (1996), *Leopardi interprete di Orazio: I. Leopardi e il discorso "della fama di Orazio presso gli antichi"* [in:] "Riv. di cultura classica e medioevale" v. 38, n. 1 (gennaio-giugno), pp. 117–151.
- Fava M. (1918), *Gli autografi di Giacomo Leopardi conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli* [in:] "Bollettino del bibliofilo" a. I, n. 6–7, Napoli: Luigi Lubrano Libraio, pp. 185–210.
- Fourmont E. (1716), *Examen pacifique de la querelle de Madame Dacier et de Monsieur de la Motte sur Homere*, Paris: Jacques Rollin.
- Gallifuoco S. (1989), *L'archivio del poeta. Le lettere e i documenti* [in:] *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli: Gaetano Macchiaroli Editore, pp. 65–73.
- Genetelli C. (2020), *Un'inedita e ignota recensione di Giacomo Leopardi ("L'Ombra di Dante")*, Milano: LED Edizioni Universitarie.
- La Penna A. (1982), *Leopardi fra Virgilio e Orazio* [in:] Bosco U. (ed.), *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 22–25 settembre 1980). Firenze: Leo S. Olschki, pp. 149–210.
- Leopardi M. (1997), *Autobiografia*, Cattaneo G. (ed.). Roma: Edizioni dell'Altana.
- Levi G. A. (1928), *Appunti di cronologia leopardiana* [in:] "Giornale storico della letteratura italiana", XCII. Torino: Loescher, pp. 216–218.
- Luzio A. (1897), *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo: Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Malcovati E. (1952), *Madame Dacier: una gentildonna filologa del gran secolo*, Firenze: Sansoni.
- Mazon P. (1936), *M.me Dacier et les traductions d'Homère en France*, Oxford: Clarendon Press.
- Migliorini B. (1963), *Storia della lingua italiana*, Firenze: Sansoni.

- Pacella G. (1987), *Datazione delle prime cento pagine dello Zibaldone* [in:] “Rivista di letteratura italiana” vol. 16, n. 3 (settembre-dicembre), pp. 401–409.
- Pucciarelli A. (2015), *Vita di Leopardi giorno per giorno*, Napoli: Guida editori.
- Rigault H. (1856), *Histoire de la Querelle des anciens et des modernes*, Parigi: Hachette & Cie.
- Santangelo G. S. (1984), *Madame Dacier, una filologa nella “crisi” (1672–1720)*, Roma: Bulzoni.
- Serianni L. (2018), *La lingua poetica italiana*, Roma: Carocci editore.
- Timpanaro S. (2008), *La filologia di Giacomo Leopardi*, 4<sup>a</sup> ed. Bari: Laterza.
- Trompeo P. P. (1931), *Anne Dacier* [in:] “Enciclopedia Italiana”. Roma: Treccani.
- Ubbidiente R. (2006), *Leopardi lettore di Alfieri* [in:] Ubbidiente R. (ed.), *Vittorio Alfieri: solitudine – potere – libertà*, Atti del Convegno di Berlino (Humboldt – Universität zu Berlin, 12–13 novembre 2003). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, pp. 111–138.
- Verducci M. (1991), *Frammenti leopardiani*, Quaderni del CNSL. Recanati: Bieffe.
- Vogel G. A. (1993), *Epistolario*, Verdenelli M. (ed.). Jesi: CNSL – Transeuropa.

*Le opere leopardiane sono citate dalle seguenti edizioni:*

- Leopardi G. (1991), *Zibaldone di pensieri*, Pacella G. (ed.), voll. 3. Milano: Garzanti.
- Leopardi G. (1995), *Scritti e frammenti autobiografici*, D’Intino F. (ed.). Roma: Salerno Editrice.
- Leopardi G. (1998), *Epistolario*, Brioschi F., Landi P. (ed.), voll. 2. Torino: Bollati Boringhieri.
- Leopardi G. (2014), *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, Felici L. (ed.). Roma: Newton & Compton editori.

Cristiana Cervini

ORCID 0000-0002-8567-5597

Università di Bologna

Anna Zingaro

ORCID 0000-0003-2141-9209

Università di Bologna

<https://doi.org/10.18778/8331-367-2.06>

## **ASPETTI DELLA CULTURA ENOGASTRONOMICA NELLA CITTÀ DI FORLÌ E APPRENDIMENTO DELL'ITALIANO: UNO STUDIO CON LA APP FORLIVIAMO**

**Abstract:** In questo articolo si descriverà lo sviluppo dell'applicazione web Forliviamo, che favorisce l'apprendimento incidentale dell'italiano L2 tramite la promozione della città di Forlì e dei suoi dintorni. Dopo una breve descrizione del contesto di sviluppo dell'app, verranno brevemente delineati i fondamenti teorici alla base del progetto. Seguirà una descrizione generale dei contenuti e delle funzioni dell'app. Particolare attenzione sarà dedicata ai contenuti relativi all'enogastronomia locale, oggetto di una sperimentazione in aula con studenti internazionali e di cui si analizzeranno i risultati.

**Parole chiave:** app, italiano L2, *mobile assisted language learning*, *context-aware language learning*, apprendimento incidentale

**Abstract:** This paper aims to describe the development of the Forliviamo web application, which fosters incidental learning of Italian as L2 through the promotion of the city of Forlì and its surroundings. Following a brief portrayal of the context in which the app originated, the theoretical underpinnings that supported the project will be shortly outlined. Afterwards, a general description of the app contents and functions will be given. Particular attention will be paid to the contents related to local food and wine, which were the subject of a classroom testing with international students and whose outcomes will be analysed.

**Keywords:** app, Italian L2, *mobile assisted language learning*, *context-aware language learning*, incidental learning

## Fare didattica nel territorio

Gli studi glottodidattici più recenti valorizzano la dimensione olistica dell'apprendimento linguistico e dell'apprendente, scansando l'idea che esistano metodi o contesti in assoluto più efficaci di altri<sup>1</sup>. L'autenticità rimane un valore riconosciuto e condiviso per guidare lo studente nell'acquisizione di input salienti e per garantire un buon livello motivazionale. È fuori dall'aula che più facilmente si entra in contatto con input linguistici autentici e arricchiti: il territorio offre per sua natura spunti di apprendimento, statici o interazionali, ricchi dal punto di vista culturale, semantico e pragmatico. Da questa convinzione nasce il progetto "Call-ER: *Context-Aware Language Learning* in Emilia-Romagna. Turismo esperienziale e apprendimento nelle città del Multicampus UNIBO", inquadrato nella linea di finanziamento "Alte Competenze per la Ricerca e il Trasferimento Tecnologico" (Fondo sociale Europeo e Regione Emilia-Romagna).

Il territorio della provincia di Forlì-Cesena, pur non godendo della stessa notorietà di città limitrofe come Ravenna o Bologna, si contraddistingue per una particolare vivacità culturale e varietà naturalistica, sostenuta dall'impegno di numerose associazioni locali. Tuttavia, tale ricchezza non sempre riesce a raggiungere con efficacia e rapidità le esigenze di persone che vivono il territorio solo per brevi periodi, come nel caso di studenti internazionali, di scambio o dei turisti. In particolar modo gli studenti internazionali, che rappresentano circa il 7% degli iscritti ai 19 corsi di laurea del Campus di Forlì<sup>1</sup>, possono attraversare, al momento dell'arrivo nella nuova realtà italiana, un periodo impegnativo di adattamento ai nuovi contesti sociali, culturali e linguistici. Il sistema universitario molto spesso si differenzia da quello di provenienza, le pratiche da svolgere per iniziare a vivere in un altro paese sono ignote e talvolta complesse, l'integrazione in una nuova comunità di studenti e cittadini non sempre scontata. A questo si aggiunge una conoscenza non sempre adeguata della lingua italiana, né tanto meno delle sue varianti dialettali. A tal proposito, la progettazione dei contenuti multimediali di Forliviamo è stata guidata da alcune intenzioni: facilitare la permanenza degli studenti internazionali a Forlì attraverso stimoli riconducibili alla traduzione intralinguistica (i contenuti sono, infatti, solo in italiano e solo per alcuni termini legati alla gastronomia locale è stata fornita anche la denominazione in dialetto romagnolo) e intersemiotica (in riferimento al supporto facilitante di immagini e audio-video); rendere l'esperienza negli spazi urbani e istituzionali del territorio più gradevole attraverso la valorizzazione del patrimonio artistico, culturale, enogastronomico.

---

<sup>1</sup> Il testo è stato concepito all'interno di una riflessione comune in ogni sua parte dalle due autrici. Tuttavia la stesura dei paragrafi "Fare didattica nel territorio", "Quadro teorico di riferimento", "Presentazione generale dell'app", "Futuri sviluppi e conclusioni" è di Cristiana Cervini, mentre la stesura dei paragrafi "Contenuti e funzioni dell'app", "Come favorire l'apprendimento incidentale dell'italiano", "Focus sulla cultura enogastronomica" e "Sperimentazione dell'app e risultati ottenuti" è di Anna Zingaro.

Nel nostro intervento descriveremo il processo creativo di progettazione didattica adottato per favorire forme di apprendimento linguistico-culturale di tipo incidentale, situato, ed esperienziale. Più nello specifico ci focalizzeremo sulle strategie adottate per veicolare contenuti linguistico-culturali di italiano L2, salienti per la vita dello studente internazionale o del turista, e per valorizzare i luoghi del territorio forlivese. Particolare attenzione sarà dedicata al patrimonio enogastronomico, sia per quanto riguarda la fase di progettazione dei contenuti dell'app, sia rispetto al feedback ricevuto dagli studenti in occasione di una sperimentazione effettuata al Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna.

### Quadro teorico di riferimento

La capacità di riconoscere, classificare e offrire senso e significato a segni di diversa natura è una tappa importante del processo di apprendimento di una lingua, che va ben oltre l'acquisizione mnemonica. Quando viaggiamo per le città e usiamo i nostri occhi e il nostro udito tendiamo a ricordare nuove parole, espressioni, segni (Monaci 2021: 330).

Queste parole, in origine riferite all'impiego della *Street Art* per l'apprendimento dell'italiano L2, o più ampiamente alla dimensione del paesaggio linguistico (Bagna 2018), sono molto affini all'essenza di Forliviamo. Il progetto si innesta infatti sulla consapevolezza che lo studente (studente-turista) viva il territorio, ne frequenti i luoghi, per necessità o per piacere, in una tensione protesa alla comprensione e all'interazione con lo spazio e con le persone che lo vivono. Lo studente-turista entra in contatto con la realtà circostante attraverso le attività che esperisce nei luoghi e interagisce con i contenuti dell'app che, in questa prospettiva, intende svolgere una funzione di mediazione, supporto, rinforzo. La componente di osservazione metalinguistica su aspetti grammaticali e lessicali rimane sullo sfondo. Pertanto, tutto ciò considerato, possiamo affermare che l'apprendente sia inserito in un contesto MALL (*mobile-assisted language learning*) di tipo *context-aware*, esperienziale e incidentale.

Un ampio numero di studiosi ha cercato di definire la natura dell'apprendimento esperienziale; Smith (1982), ad esempio, sostiene che:

- a) l'apprendimento è più efficace se gli individui sono coinvolti personalmente in un'esperienza;
- b) sono gli individui a dover accedere alla conoscenza se intendono ricavarne un significato profondo o modificare dei comportamenti;
- c) l'impegno nell'apprendimento è maggiore quando gli individui sono liberi di fissare degli obiettivi e in grado di perseguirli attivamente.

Kolb considera l'apprendimento esperienziale come "the process whereby knowledge is created through the transformation of experience" (2015: 49).

In Forliviamo l'apprendimento esperienziale si integra alla modalità *Mobile*, priva di vincoli spazio-temporali e legata all'utilizzo di un dispositivo mobile del tipo smartphone o tablet. Nel *Mobile learning*, il concetto di *context-awareness* viene inteso come l'attività di raccolta delle informazioni relative all'ambiente circostante al fine di fornire una misura di quello che accade in un momento preciso intorno a un utente e a un dispositivo (Naismith et al. 2004: 14). I dispositivi mobili si rivelano un ottimo strumento per svolgere attività e offrire contenuti rilevanti in un dato ambiente in quanto, per loro natura, si prestano a essere disponibili in contesti diversi e possono fungere da supporto all'apprendente in caso di bisogno. L'attività di supporto prestata dai dispositivi mobili rimanda al concetto di *scaffolding* postulato da Wood, Bruner e Ross (1976: 90), vale a dire quel processo che, tramite la supervisione di un tutor, o in questo caso di un dispositivo mobile, consente al discente di risolvere un problema, di raggiungere un obiettivo o di eseguire un compito che altrimenti da solo non riuscirebbe a portare a termine.

Infine, l'apprendimento incidentale, o *incidental learning*, è stato definito in termini generali come “a byproduct of some other activity, such as task accomplishment, interpersonal interaction, sensing the organizational culture, trial-and-error experimentation, or even formal learning” (Marsick, Watkins 2015: 12). Marsick e Watkins accomunano l'apprendimento incidentale all'apprendimento informale: entrambi non si verificano in contesti formali come l'aula scolastica, hanno luogo in condizioni di non routine e possono essere stimolati dalla proattività, dalla riflessione critica e dalla creatività. L'apprendimento incidentale si verifica quasi sempre nell'esperienza quotidiana, a volte sfuggendo alla consapevolezza degli individui, è tacito o inconscio (Marsick, Watkins 2001: 26). Su tali basi teoriche è stata progettata l'app Forliviamo, di cui si darà una descrizione generale nella sezione a seguire.

## Presentazione generale dell'app

Forliviamo è un'applicazione web gratuita che promuove l'apprendimento incidentale della lingua italiana attraverso la promozione della città di Forlì e del suo territorio (Cervini, Zingaro 2021). Il nome deriva dalla combinazione dell'antico nome della città (*Forum Livii*, divenuto successivamente *Forlivo* o *Forlivio* e, infine, *Forlì*) e della desinenza “-iamo”, tipica della prima persona plurale dei verbi italiani al tempo presente. Quindi, il significato complessivo del nome può essere inteso come “esploriamo e viviamo Forlì”.

L'app si rivolge a un pubblico molto eterogeneo di “turisti-apprendenti”, che comprende innanzitutto gli studenti internazionali che arrivano a Forlì per un breve periodo di studio nell'ambito di programmi di mobilità, come il progetto Erasmus, o che sono iscritti all'Università di Bologna (Campus di Forlì), per i quali l'app può essere uno strumento utile per apprendere l'italiano e conoscere più rapidamente la città che li ospita, i dintorni e le tradizioni del luogo.



Inoltre, i contenuti dell'app potrebbero risultare d'interesse anche per i turisti che desiderano scoprire dei luoghi che si trovano al di fuori delle tradizionali rotte turistiche. Nel caso dei turisti stranieri, l'app permette di conciliare tale desiderio con l'opportunità di apprendere l'italiano e scoprire di più riguardo alla cultura del nostro Paese, mentre ai turisti di madrelingua italiana l'app può offrire un nuovo modo di scoprire un territorio che non conoscono. Infine, le associazioni culturali e gli enti locali tramite l'app possono dare maggiore visibilità ad attività ed eventi di promozione e valorizzazione del territorio romagnolo.

L'applicazione è disponibile all'indirizzo <https://www.forliviamo.it/> (17/03/2023) ed è stata sviluppata con funzioni mirate a favorire un apprendimento incidentale dell'italiano come seconda lingua (L2). Gran parte della struttura e delle funzioni dell'applicazione sono ispirate al progetto ILOCALAPP (Ceccherelli et al. 2016), mentre il codice utilizzato per la sua progettazione è *open source*, quindi può essere riutilizzato per la progettazione di applicazioni simili, in vista di un'eventuale estensione del progetto ad altre città, *in primis* le altre sedi del Multicampus dell'Università di Bologna, ossia Cesena, Ravenna e Rimini.

## Contenuti e funzioni dell'app

I contenuti di Forliviamo sono organizzati in sei categorie principali, che si diramano in diverse sottocategorie:

- a) *Vita universitaria*, che offre informazioni sui luoghi e servizi del campus e approfondimenti sul sistema universitario italiano;
- b) *Mangiare e bere*, con informazioni su piatti tipici, vini locali, ricette della cultura enogastronomica romagnola e alcuni ristoranti che offrono cucina locale;
- c) *Itinerari*, che offre due percorsi dedicati rispettivamente al patrimonio architettonico del fascismo di Forlì e dintorni e alla Forlì medievale;
- d) *Vita pratica*, con i consigli per la vita di tutti i giorni;
- e) *Luoghi*, dedicata ai luoghi della cultura (musei, luoghi storici, teatri, cinema);
- f) *Eventi*, che offre una descrizione delle più tipiche feste locali e alcuni link alle pagine delle associazioni culturali e degli enti locali che ne curano l'organizzazione, di cui si citano a titolo di esempio *Scopriforlì*<sup>2</sup>, una pagina gestita dal Comune di Forlì, che raccoglie tutti gli eventi culturali e ricreativi in città e dintorni e *Festa Artusiana*<sup>3</sup>, ossia la pagina dedicata al più importante evento annuale enogastronomico in onore di Pellegrino Artusi. I contenuti sono caratterizzati da una grande multimedialità e comprendono non solo testi scritti, ma anche immagini, audio, video e link a risorse esterne.

La scelta delle sei categorie principali poggia sull'esperienza maturata nel progetto ILOCALAPP, con la progettazione dell'app UniON! (versione italiana), incentrata sulla città di Bologna. Prendendo ispirazione da quanto realizzato precedentemente, le aree tematiche dei contenuti sono state definite con l'obiettivo di ripercorrere le abitudini degli studenti internazionali sia nella loro vita

quotidiana di studenti universitari, sia come giovani adulti che vivono all'estero. Per questo motivo, i contenuti includono sia i luoghi istituzionali (università, biblioteche, uffici pubblici, ecc.) sia quelli dedicati all'intrattenimento (ristoranti, cinema, luoghi d'incontro ecc.).



Fig. 1. Homepage di Forliviamo

La parte superiore della home page ospita il logo dell'app, in cui sono raffigurate le sagome stilizzate di tre edifici iconici della città, ossia il campanile dell'Abbazia di San Mercuriale, la cupola del Duomo e la Torre civica del Palazzo del Comune, mentre la scelta del rosso per lo sfondo è dovuta alla volontà di richiamare innanzitutto il gonfalone della città di Forlì<sup>4</sup> e, in secondo luogo, anche il colore simbolo dell'Università di Bologna. Al di sotto del logo è presente una barra con alcune funzioni integrative dell'app, che includono un menu di navigazione che permette all'utente di spostarsi tra le categorie di contenuti e di tornare indietro alla home page, una funzione di ricerca all'interno dei contenuti dell'app e, infine, la *Parola del giorno*, che mostra all'utente ogni giorno una parola diversa, tratta dai contenuti. Quest'ultima funzione è accessibile attraverso due modalità: cliccando sull'icona del libro sulla barra degli strumenti, oppure tramite una finestra *popup* che viene visualizzata all'apertura dell'app e su cui l'utente può cliccare per accedere alla definizione e, successivamente, al contenuto da cui è tratta la parola.

L'app consente la piena fruizione dei contenuti da parte degli utenti, che possono iniziare la navigazione da qualsiasi categoria e scegliere se continuare

o passare ad altre categorie e sottocategorie. Inoltre, per stimolare la curiosità degli utenti e promuovere la loro partecipazione attiva al processo di apprendimento e di scoperta, l'accesso ad alcuni contenuti è vincolato alla soluzione di attività basate sul concetto del *gaming*. L'utente può sbloccare l'accesso ad alcuni contenuti extra rispondendo correttamente a dei quiz basati su domande a scelta multipla che, a seconda dei casi, verificano la conoscenza generale della cultura italiana e regionale, la comprensione uno specifico contenuto dell'app (ad esempio, un testo o un video o un file audio) oppure del lessico italiano o del dialetto romagnolo, che può essere frequentemente ascoltato per strada o nei negozi e di cui gli apprendenti non troverebbero alcun riferimento nei libri di testo o nei dizionari.

La scelta di vincolare la fruizione ad alcuni contenuti alla soluzione di attività di *gaming* è stata fatta in accordo con le più recenti innovazioni nel campo della tecnologia applicata all'insegnamento delle lingue. Si citano ad esempio lo studio di Castañeda e Cho (2016), che mostra l'impatto positivo dell'utilizzo in aula di un'applicazione basata su attività di *gaming* sull'accuratezza formale degli apprendenti nella coniugazione dei verbi o gli studi sull'uso di app come Duolingo (Rachels, Rockinson-Szapkiw 2017) o Busuu (Kétyi 2015) sull'apprendimento delle lingue straniere rispettivamente negli alunni della scuola primaria e negli studenti universitari.

Inoltre, i contenuti dell'app sono caratterizzati da una varietà di elementi multimediali, con l'obiettivo di favorire i diversi stili di apprendimento e le competenze integrate.

Dopo aver stabilito le aree tematiche che i contenuti dell'app avrebbero dovuto coprire e le modalità di navigazione e accesso ai contenuti da parte degli utenti, la seconda fase della progettazione ha previsto la ricerca di strategie efficaci per promuovere la città di Forlì e, allo stesso tempo, favorire l'apprendimento incidentale dell'italiano.

### **Come favorire l'apprendimento incidentale dell'italiano**

La progettazione dei contenuti dell'app si basa sui principi dell'apprendimento incidentale, che può essere definito come una sorta di risultato secondario e indiretto di un'altra attività che si sta svolgendo, ad esempio lo svolgimento di un compito (cfr. par. 2). A questo proposito, l'obiettivo principale dell'app Forliviamo non è l'insegnamento esplicito della grammatica o il miglioramento delle competenze linguistiche secondo criteri quantificabili, come avviene ad esempio con app quali Duolingo o Busuu, ma fare in modo che gli utenti migliorino il loro italiano in maniera indiretta, esponendosi a nuovi input orali e scritti tratti dalla vita quotidiana. Ascoltando un'intervista, leggendo una ricetta o la targa di un monumento e risolvendo dei quiz, gli apprendenti entrano in contatto con

contenuti che mirano a farli familiarizzare con la cultura italiana e locale e, che allo stesso tempo, li espongono indirettamente al contatto con la lingua italiana e il dialetto romagnolo, mentre stanno svolgendo attività di svago o comunque non prettamente legate allo studio.

Pertanto, sulla base di quanto appena descritto, una delle più grandi sfide nello sviluppo dell'applicazione è stata la scelta di produrre contenuti rivolti all'intera comunità di utenti, dai principianti ai livelli avanzati, senza concentrarsi su un particolare livello di competenza linguistica. Questo ha influenzato profondamente le strategie di scrittura e ha portato allo sviluppo di una serie di principi guida volti a produrre un'app in cui ogni utente possa trovare contenuti utili per scoprire la città e i suoi servizi e migliorare le proprie competenze linguistiche. Per questo motivo, nella produzione dei contenuti dell'app sono state applicate alcune tecniche di scrittura, che verranno di seguito illustrate, con l'obiettivo di ottenere dei testi altamente comprensibili e caratterizzati, a seconda dei casi, da una maggiore o minore complessità sintattica e lessicale. Queste strategie hanno permesso di attribuire a ciascun testo un livello, seppur indicativo, di competenza linguistica, riconoscibile dagli utenti attraverso le seguenti didascalie poste sotto i titoli dei testi: "Livello facile", "Livello intermedio" e "Livello difficile". Inoltre, per distinguere ulteriormente i livelli a colpo d'occhio nel menu dell'app, le didascalie hanno tre colori diversi che ricordano le luci dei semafori: verde per i testi facili, arancione per quelli di media difficoltà e rosso per quelli con un maggiore livello di difficoltà. Dato che la navigazione tra i contenuti dell'app è libera, senza percorsi predefiniti, queste didascalie vanno considerate come suggerimenti di lettura: gli utenti possono scegliere testi che ritengono adatti al loro livello di competenza percepito, oppure sfidarsi con livelli di difficoltà più elevati. Questa strategia mira a evitare la demotivazione o la noia degli utenti.

Entrando nel dettaglio delle tecniche di scrittura adottate, innanzitutto, sono stati previsti testi di breve lunghezza, compresa tra le 100 e le 300 parole, affinché fossero adatti alle dimensioni degli schermi dei dispositivi elettronici. I testi classificati come facili o medi sono caratterizzati da frasi brevi e coordinate.

Inoltre, la comprensibilità dei testi è stata ricercata anche tramite la cura dedicata alla scelta del lessico utilizzato nell'app, che offre approfondimenti sull'italiano e sul dialetto romagnolo. A questo proposito, il lessico è composto principalmente da parole ad alta frequenza, mentre per quanto riguarda le parole meno frequenti, come le espressioni idiomatiche o i termini appartenenti ai linguaggi settoriali (ad esempio, la gastronomia, ma anche l'architettura, la medicina ecc.) sono state previste alcune strategie finalizzate a migliorarne la comprensione. Di solito queste parole sono seguite da riformulazioni e/o sinonimi, mentre per alcune di esse sono state prodotte anche delle brevi definizioni che l'utente può visualizzare in una finestra *pop-up*. Ad esempio, immaginiamo di entrare nella sezione *Mangiare e Bere* e di selezionare il testo intitolato "La sfoglia", incentrato su come preparare l'impasto per la pasta fatta in casa.

< **La sfoglia** 

lat: null, long: null 

L'arte dell'azdora romagnola




L'impasto della sfoglia. Immagine tratta da: <https://unsplash.com/photos/8tQ7rBFGpu8> Copyright: Bermix Studio

Alla base della pasta fatta in casa c'è la **sfoglia** (*sfoja*, in Romagnolo), che si ottiene da un **impasto** di farina e uova. Secondo la tradizione, la sfoglia deve essere rigorosamente fatta in casa dalla **azdora**, termine romagnolo che identifica la padrona di casa, regina della cucina e della famiglia. La **azdora** utilizza uno oggetto chiamato **matterello** (o mattarello) per stendere la sfoglia su un **tagliere** e farla diventare sottile. Quando la sfoglia è pronta, viene tagliata per fare vari tipi di **minestra**, ad esempio i cappelletti, le tagliatelle e tanti altri.

**Vuoi imparare a fare la sfoglia in casa come una vera azdora romagnola? Rispondi a questo quiz per guardare il video!**

Fig. 2. Contenuto “La sfoglia”

Come si può notare, alcune parole sono evidenziate in blu nel testo. Cliccando su una di esse, ad esempio *azdora*, che è una parola del dialetto romagnolo, si aprirà una finestra pop-up contenente una breve definizione che informa l'utente che l'*azdora* è una donna che ha il compito di amministrare la casa, la cucina e la vita in famiglia.

**azdora** 

---

letteralmente 'reggitrice', dal verbo latino *regere*, che vuol dire 'dirigere'. Termine romagnolo con cui in passato si chiamava la padrona di casa, moglie del capofamiglia (*azdor*). La *azdora* aveva il compito di amministrare la casa, la cucina e la vita in famiglia.

---

**Chiudi**

Fig. 3. Definizione di *azdora* tratta dal Glossario

Inoltre, le parole a cui è stata attribuita una definizione nella finestra pop-up costituiscono la lista su cui si basa la funzione *Parola del Giorno* (cfr. par. 4.1), che all'apertura dell'app propone all'utente ogni giorno una parola diversa da imparare.

Restando sul tema del lessico utilizzato, la sezione successiva si focalizzerà sulle sfide affrontate nella promozione della cultura enogastronomica romagnola.

## Focus sulla cultura enogastronomica

Come descritto nelle sezioni precedenti, uno degli obiettivi dell'app è favorire l'apprendimento incidentale dell'italiano attraverso la promozione di Forlì e del suo territorio. Poiché uno dei modi per conoscere un territorio è anche assaporare la sua cucina e familiarizzare con le sue tradizioni enogastronomiche, la scrittura di contenuti dedicati alle specialità locali era un elemento irrinunciabile nella progettazione dell'app Forliviamo, soprattutto considerando il fatto che l'identità romagnola, e più ampiamente quella italiana, è fortemente legata anche alla gastronomia<sup>5</sup>. Pertanto, è stata progettata una sezione intitolata *Mangiare e bere* con l'obiettivo di presentare le principali specialità locali romagnole e invogliare gli utenti ad assaggiarle e magari anche a prepararne a casa le ricette. La sezione offre una breve introduzione alla gastronomia romagnola e contenuti di carattere più specifico, quali: le ricette di alcune specialità locali, che includono alcuni tipi di pasta fatta in casa (es. passatelli e cappelletti), una panoramica dei vini bianchi (Trebbiano, Albana e *Pagadebit*) e rossi (Sangiovese e Cagnina) del territorio, un profilo della figura del gastronomo Pellegrino Artusi, vissuto a cavallo tra il XIX e il XX secolo, e del valore culturale e linguistico del suo ricettario, informazioni sulle associazioni che si occupano della promozione dell'enogastronomia locale, quali La Strada dei Vini e dei Sapori e la Fondazione Casa Artusi e, infine, suggerimenti su alcuni locali che offrono cucina romagnola.

La creazione di contenuti per la promozione di un territorio implica anche la gestione di concetti prettamente legati alla cultura del luogo, i cosiddetti *realia*, ovvero parole ed espressioni che descrivono elementi specifici di una cultura (Vlahov, Florin, 1970: 432). Nel loro studio Vlahov e Florin hanno classificato i *realia* in varie categorie, alcune delle quali hanno avuto un ruolo chiave nei contenuti dell'app, in particolare i *realia* etnografici. Questi comprendono elementi materiali della vita quotidiana e sono ampiamente rappresentati nella sezione *Mangiare e bere* dell'app, di cui si citano alcuni esempi riportati prima in italiano e poi nel dialetto romagnolo: la pasta (*mnèstra*) e i diversi tipi di pasta fatta in casa (ad esempio, i passatelli/*pasadèin* e i cappelletti/*caplèt*); la piadina o piada, ossia una sorta di sottile focaccia di farina di grano, utilizzata come il pane per accompagnare formaggi e salumi (in romagnolo *piada* oppure *pjè* nelle città di Ravenna, Faenza e Forlì, mentre nella sola Ravenna è nota anche come *pji* o *pjida*; *pida* nelle città di Cesena e Rimini, o *pièda* nella sola città di Rimini); alcuni utensili da cucina locali, come il testo romagnolo/*tègia*, ossia un utensile simile ad una padella, utilizzato per cuocere la piadina; il ferro per passatelli/*e' fer di pasadèin*, un utensile vagamente simile ad uno schiacciapatate, utilizzato per schiacciare l'impasto di acqua e farina e produrre i passatelli e, infine, la già citata figura dell'*azdora*, che, com'è stato precedentemente spiegato, nel dialetto romagnolo e nella varietà linguistica dell'italiano regionale romagnolo identifica tradizionalmente la moglie del capofamiglia, che si occupa della cura della casa e della preparazione dei piatti tipici locali.



Attraverso le strategie sopra citate gli utenti hanno potuto imparare nuove informazioni sulla cultura enogastronomica romagnola e apprendere non solo il lessico specialistico, ma anche i procedimenti necessari per realizzare a casa le ricette della tradizione locale. A questo proposito nella sezione successiva si illustreranno i risultati di una prima sperimentazione dell'app e, più nello specifico, della categoria *Mangiare e bere*, mirata a verificare ciò che gli utenti hanno imparato sull'enogastronomia romagnola e anche il loro apprezzamento dell'app. Dalle scarse osservazioni critiche rilevate, si evince il suggerimento da parte di alcuni utenti ai gestori dell'app di elencare i contenuti dell'app solo in ordine crescente di complessità (dal livello facile al livello difficile), di attribuire la definizione nella finestra *pop-up* ad un maggior numero di parole e, infine, di impostare una funzione per creare un glossario personalizzato con le parole sconosciute. Ciò costituirà uno spunto di riflessione all'interno del gruppo di lavoro che gestisce *Forliviamo*.

### **Sperimentazione dell'app e risultati ottenuti**

L'app è stata sperimentata nel corso dell'anno accademico 2021–2022 con un gruppo di 21 studenti internazionali che hanno frequentato il corso di Lingua italiana L2 presso il Dipartimento di Interpretazione e traduzione (DIT) dell'Università di Bologna. Il campione di partecipanti è caratterizzato da una durata media di 2 anni dello studio pregresso della lingua italiana e dalle seguenti L1, per ciascuna delle quali è riportato tra parentesi il numero di persone: inglese (7), tedesco (4), francese (3), neerlandese (2), russo (2), cinese (1), slovacco (1) e spagnolo (1).

Dato il numero molto ridotto dei partecipanti coinvolti, è importante sottolineare che si è trattato di un test su piccola scala svolto a pochi mesi dal completamento della progettazione dell'app e finalizzato a valutare il funzionamento delle funzioni dell'app e la percezione generale da parte degli utenti della sua utilità e piacevolezza rispetto all'apprendimento della lingua e alla scoperta della cultura. Ciò è stato fatto in vista di un futuro utilizzo dell'app ad integrazione dell'insegnamento in aula.

La sperimentazione si è basata sull'assegnazione di attività di comprensione da svolgere in autonomia. Ai partecipanti è stato chiesto di scegliere 3 contenuti (1 di livello facile, 1 di livello intermedio e 1 di livello difficile) all'interno della sezione *Mangiare e bere* e di svolgere, a seconda dei casi, attività di lettura, ascolto e/o visione di video, inclusi anche i quiz per lo sblocco dei contenuti extra (ove presenti). Al termine delle attività è stato chiesto di rispondere ad un questionario di raccolta delle opinioni circa la comprensibilità dei contenuti e la percezione di piacevolezza e di utilità per l'apprendimento dell'italiano e la scoperta del tema dell'enogastronomia sia dei contenuti specifici consultati, sia dell'app nel suo insieme. Il questionario comprende le seguenti sezioni: profilo linguistico dei partecipanti (L1 e durata dello studio dell'italiano come L2/LS), comprensione dei



contenuti e percezione di apprendimento, percezione di piacevolezza e utilità dell'app e, infine, suggerimenti. La maggior parte dei quesiti prevede risposte a scelta multipla basate su una scala a cinque descrittori (moltissimo, molto, così così, poco, per niente), seguiti in alcuni casi da quesiti di approfondimento che prevedono una risposta aperta [ad esempio, "Hai imparato nuove informazioni o curiosità sui piatti e sui vini tipici della Romagna?" (risposta su scala 1-5) "Se sì, puoi indicarne qualcuna?" (domanda aperta)]. Il formato della domanda a risposta aperta è stato, inoltre utilizzato, anche per le domande relative al profilo linguistico dei partecipanti e ai suggerimenti su come migliorare i contenuti e, più in generale, l'app.

Ciò che emerge osservando i dati raccolti è la percezione che l'app abbia dato un netto contributo all'apprendimento di nuove informazioni relative all'enogastronomia e anche al miglioramento della conoscenza dell'italiano. Partendo dalle risposte date nella parte del questionario incentrata sugli elementi culturali, al quesito "Hai imparato nuove informazioni o curiosità sui piatti e i vini tipici della Romagna?" il 38% ha risposto "moltissimo", il 47,6% "molto", il 4,8% "così così", e il 9,5% "poco". A questo proposito, è interessante integrare questi dati numerici con le risposte libere dei partecipanti al quesito successivo, ossia, "Se sì, puoi indicarne qualcuna?", che verranno di seguito citate nel testo. Le risposte date risultano articolate e molto dettagliate e spaziano dall'interesse suscitato dalla possibilità di poter replicare loro stessi le ricette delle specialità locali, alla percezione dell'importanza della gastronomia nella cultura italiana, nell'identità locale ("Sono dei concetti importanti da conoscere per capire meglio la regione ma anche le persone che vivono qua") e nelle differenze all'interno della stessa regione ("La piadina è il simbolo della cultura locale, il ragù è tipico di Bologna"). Tra le curiosità che hanno destato l'interesse dei partecipanti ci sono anche i piatti a cui si accompagnano meglio i vini locali bianchi e rossi, la figura del gastronomo romagnolo Pellegrino Artusi "che ha dato un gran contributo alla diffusione della nuova lingua italiana unitaria" e la scoperta dell'aggettivo "artusiana" ("[Ho scoperto] la festa artusiana! E cosa vuol dire "artusiana". Credevo che fosse legato al Re Artù prima di aver letto il testo..."). I partecipanti hanno mostrato anche una particolare attenzione per anche alcune parole del dialetto romagnolo, ad esempio *mnestra* per pasta, *mnestra sòta* per pasta asciutta, nonché il nome particolare di un vino bianco locale, il *Pagadebit*, ossia "utile a pagare i debiti", che deriva dalla grande produttività di questo vitigno, che garantiva ai contadini, anche negli anni meno produttivi, di avere un buon raccolto e quindi il denaro sufficiente per coprire le spese dell'anno. In particolare, alcuni hanno colto lo scopo con cui il dialetto romagnolo è stato inserito nell'app, ossia di permettere agli utenti di capire alcune espressioni usate dagli abitanti del luogo, i menu e, di conseguenza, ambientarsi meglio in città: "Il testo 'Minestra' è stato molto utile per capire meglio quello che si può leggere andando al ristorante. Anche molto interessante saperne di più a proposito dei vini locali".

A questo proposito al quesito “Hai imparato parole nuove?” La totalità dei partecipanti ha risposto di sì e le parole elencate nelle risposte libere, visibili nel seguente *word cloud*, riguardano principalmente nomi di prodotti locali (i formaggi ravgiolo e squacquerone) o noti in tutto il territorio nazionale (strutto, brodo, rucola, mosto) utensili da cucina (matterello, tagliere), verbi dell’enogastronomia (assaporare, assaggiare, condire, farcire) e luoghi (osteria, sagra, ristorante).



Fig. 4. Rappresentazione in formato *wordcloud* delle parole nuove imparate

Per quanto riguarda, invece, la parte del questionario mirata a verificare la comprensibilità dei contenuti dell’app, al quesito “Hai avuto difficoltà a capire i testi?” il 28,6% ha risposto “per niente”, il 38% “poco” e il 33,3% “così così”. In questi ultimi due casi i partecipanti hanno specificato nelle risposte libere di aver risolto le difficoltà di comprensione consultando dizionari mono o bilingui online (in particolare Treccani e Word Reference), o inserendo le parole sconosciute nel motore di ricerca di Google o Google Immagini. I partecipanti si sono, inoltre, espressi positivamente anche riguardo all’adeguatezza della classificazione dei contenuti dell’app in livello facile, intermedio e difficile. Al quesito “Il testo classificato con “livello facile” era effettivamente più semplice per te di quelli intermedi e difficili?” il 47,6% dei partecipanti ha risposto “moltissimo”, seguito dal 23,8% “molto”. Alcune criticità sono state riscontrate solo dal 14,3% che si è espresso con “così così”, il 9,5% “poco” e il 4,8% con “per niente”. La scelta di questi ultimi due descrittori sembra giustificarsi alla luce dei dati relativi alla durata pregressa dello studio dell’italiano. È emerso, infatti, che i due partecipanti che hanno scelto il descrittore “poco” avessero studiato l’italiano per un periodo compreso tra i 3 mesi e un anno, mentre la persona che ha selezionato il descrittore “per niente” ha 2 anni di studio dell’italiano alle spalle, ma dichiara di avere ancora difficoltà con la lingua. Risultati analoghi sono stati ottenuti dal quesito incentrato sulla maggiore comprensibilità dei testi di livello intermedio rispetto

a quelli di livello difficile: il 28,6% ha risposto “moltissimo”, stessa percentuale per il descrittore “molto” (28,6%) e il 23,8% “così così”. I descrittori “poco” (14,3%) e “per niente” (4,8%) sono stati scelti anche in questo caso dagli utenti di cui sono stati precedentemente commentati i dati sulla durata dello studio. Giudizi molto positivi sono stati espressi anche sulle fonti audio/video proposte, che sono state apprezzate moltissimo dal 62%, molto dal 33,2% e così così 4,8%.

Infine, verranno ora commentati i dati riguardo alla percezione di utilità dell'app. Valutazioni molto positive sono state date su quanto l'app sia utile per il miglioramento dell'italiano: il 43% ha risposto “moltissimo”, il 47,4% “molto”, il 4,8% “così così” e il 4,8% “poco”. In quest'ultimo caso il descrittore è stato scelto da una persona con otto anni di studio dell'italiano alle spalle, dunque è molto probabile che la risposta si giustifichi alla luce della lunga conoscenza pregressa della lingua. Analogamente, un grande apprezzamento è stato mostrato anche per l'obiettivo più prettamente turistico, ossia quanto l'app sia utile per scoprire la città: “moltissimo” per il 57%, “molto” per il 28,5%, “così così” per il 9,5% e “per niente” per il 5%, ma in quest'ultimo caso la risposta si giustifica alla luce del fatto che è stata data da una persona che ha frequentato il corso in modalità di didattica a distanza, senza mai recarsi di persona a Forlì.

I partecipanti hanno, infine, dato diversi suggerimenti per lo sviluppo dell'app, ad esempio migliorare la geolocalizzazione, arricchire le finestre pop-up che mostrano le definizioni delle parole con file audio con la pronuncia e, ove possibile, con un'immagine e, infine, attribuire una definizione nella finestra pop-up anche ad altre parole che attualmente ne sono prive. Tutti questi suggerimenti sono ora in fase di sviluppo da parte di chi si occupa della progettazione informatica dell'app.

Concludendo, dall'analisi di questi dati emerge che l'app sia stata molto apprezzata dai partecipanti alla sperimentazione come uno strumento molto utile sia dal punto di vista didattico che turistico per la scoperta dell'enogastronomia e del suo lessico italiano e romagnolo, sia per il miglioramento della conoscenza dell'italiano attraverso contenuti valutati come piacevoli e adeguati allo scopo.

## **Futuri sviluppi e conclusioni**

In una dimensione di *design* partecipativo, è nostra intenzione mettere al centro delle prossime tappe di integrazione e miglioramento dell'app gli aspetti suggeriti dagli studenti, riportati nel paragrafo precedente. A questi si affiancano tre altre direttrici principali di sviluppo che riguardano i contenuti, la comunicazione e l'accessibilità.

In merito ai contenuti, intendiamo potenziare la dimensione ludica, inserire nuovi itinerari e migliorare il glossario multimediale. La dimensione ludica della fruizione dei contenuti ha già potuto beneficiare di una nuova funzione di *Caccia*

*al tesoro*: una volta raggiunti i luoghi dell'itinerario, i partecipanti sono chiamati a svolgere diversi tipi di azioni, linguistiche e non; per esempio, rispondere a quiz di carattere linguistico-culturale, cercando le risposte nei testi dell'app o nel paesaggio linguistico proprio al luogo raggiunto; scattare foto, fare registrazioni audio-video, interagire con le persone del luogo. Attraverso l'attivazione del GPS, il sistema rileverà la posizione del partecipante e potrà convalidare, in modo oggettivo, il raggiungimento della tappa.

Per quanto riguarda i nuovi itinerari, siamo orientate a meglio valorizzare il patrimonio naturalistico della provincia di Forlì-Cesena, inserendo per esempio tra i luoghi *Il Parco nazionale delle Foreste Casentinesi* (Patrimonio dell'Umanità UNESCO dal 2017) e quello culturale (per esempio il *Monastero di Santa Maria della ripa*, che risale al XV secolo), senza dimenticare il lavoro ingente avviato dal Comune e dalle diverse associazioni culturali impegnate nel territorio forlivese per la rigenerazione di spazi urbani e l'innovazione sociale a base culturale.

Infine, il glossario diventerà più utile e comprensibile grazie all'inserimento di immagini e registrazioni audio. Attualmente il glossario è composto dalle parole-chiave che più probabilmente sono di difficile comprensione per il lettore, accompagnate da una definizione sintetica in italiano. Nella versione rinnovata, la parola o l'espressione sarà sempre accompagnata da un contesto d'uso autentico e dalla registrazione audio, così l'utente potrà sia leggere che ascoltare i contenuti del glossario. Quando possibile, testo e audio saranno arricchiti da una immagine esplicativa.

Per quanto riguarda il potenziamento della comunicazione, crediamo sia importante agganciare l'app Forliviamo ai *social media* più utilizzati dagli studenti, per esempio Instagram e, più ampiamente, alle iniziative e agli eventi in corso durante la settimana, per esempio promossi dal Campus universitario, dalle istituzioni e associazioni locali. La creazione di questa rete, moderata dalla figura di un *social media manager*, potrebbe aumentare le possibilità di contatto tra studenti italiani immatricolati nei Corsi di studio del Campus di Forlì e quelli internazionali di scambio, che trascorrono un periodo anche breve in Italia. Il beneficio sarebbe reciproco, sia rispetto agli scambi linguistici che a quelli culturali.

Infine, Forliviamo sta attivamente collaborando con alcuni specializzandi iscritti al Corso di Alta Formazione in "Linguaggi per l'Accessibilità e l'Inclusione" (LACCI), al fine di migliorare l'accessibilità a un pubblico specifico con disabilità: per esempio, a beneficio del pubblico non-udente, sono stati sottotitolati quattro video della categoria *Vita universitaria*, così come sono in corso di valutazione alcune attività di audiodescrizione per non vedenti di immagini di monumenti, chiese e opere d'arte che accompagnano il testo scritto.

I contenuti dell'app sono per loro natura, culturale e tecnologica, aperti, così da poter rimanere al passo con il dinamismo dei cambiamenti sociali. Il contatto con la lingua e con il territorio che l'app Forliviamo intende proporre vuole essere autentico, motivante, saliente per supportare l'apprendente-turista a "comprendere la lingua con gli occhi" (Balboni 2020: 16).

## Bibliografia:

- Bagna C. (2018), *L'approccio del Linguistic Landscape applicato alla didattica dell'italiano L2 per studenti internazionali* [in:] Coonan, C. M. et al. (ed.), *La didattica delle lingue nel nuovo millennio. Le sfide dell'internazionalizzazione*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 219–31.
- Balboni P. (2020), *Raccontare la civiltà italiana a stranieri: letteratura, storia, geografia, arte, musica, cinema, cucina* [in:] Marin T. (ed.), *Insegnare la Civiltà italiana con la 'C' maiuscola*, Roma: Edilingua, pp. 11–21.
- Castañeda D. A., Cho M. H. (2016), *Use of a game-like application on a mobile device to improve accuracy in conjugating Spanish verbs* [in:] "Computer Assisted Language Learning", 29(7), pp. 1195–1204.
- Ceccherelli A., Cervini C., Magni E., Mirri S., Roccetti M., Salomoni P., Valva A. (2016), *The ILOCALAPP Project: a Smart Approach to Language and Culture Acquisition* [in:] *The Future of Education Conference Proceedings*, pp. 1–4.
- Cervini C., Zingaro A. (2021), *When learning Italian as a Second Language, tourism and technology go hand in hand. 7th International Conference on Higher Education Advances (HEAd'21)*, pp. 341–349 (atti di: 7<sup>th</sup> International Conference on Higher Education Advances (HEAd'21), Valencia, 22 e 23 giugno 2021).
- Ferguson R., Coughlan T., Egelanddal K., Gaved M., Herodotou C., Hillaire G., Jones D., Jowers I., Kukulka-Hulme A., McAndrew P., Misiejuk K., Ness I. J., Rienties B., Scanlon E., Sharples M., Wasson B., Weller M., & Whitelock D. (2019), *Innovating Pedagogy 2019: Open University Innovation Report 7*, The Open University.
- Kétyi A. (2015), *Practical evaluation of a mobile language learning tool in higher education* [in:] "Critical CALL – Proceedings of the 2015 EUROCALL Conference". Research-publishing.net, pp. 306–311.
- Kolb D. A. (2015), *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development. Second edition*, Upper Saddle River, NJ: Pearson Education, Inc.
- Marsick V. J., Watkins K. E. (2001), *Informal and Incidental Learning. New Directions for Adult and Continuing Education* [in:] S. B. Merriam (ed.), *The New Update on Adult Learning Theory: New Directions for Adult and Continuing Education (J-B ACE Single Issue)*, Hoboken: Jossey-Bass, pp. 25–34.
- Marsick V. J., Watkins K. E. (2015), *Informal and Incidental Learning in the Workplace*, Abingdon, New York: Routledge.
- Monaci V. (2021), *L'italiano con i graffiti. Patrimonio artistico-culturale: percorso per l'italiano L2* [in:] Caruana, S. et al. (ed.), *Politiche e pratiche per l'educazione linguistica, il multilinguismo e la comunicazione interculturale- SAIL 18*, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 329–338.
- Naismith L., Sharples M., Vavoula G., Lonsdale P. (2004), *Literature Review in Mobile Technologies and Learning* [in:] "Futurelab Series – Report 11", pp. 1–44.
- Rachels J. R., Rockinson-Szapkiw A. J. (2017), *The effects of a mobile gamification app on elementary students' Spanish achievement and self-efficacy* [in:] "Computer Assisted Language Learning", 31(1–2), pp. 72–89.
- Smith M. (1982), *What the workers did* [in:] *Creators not Consumers: Rediscovering Social Education*, Leicester: National Association of Youth Clubs.
- Wood D., Bruner J. S., Ross G. (1976), *The Role of Tutoring in Problem Solving* [in:] "The Journal of Child Psychology and Psychiatry", 17(2), pp. 89–100.

## INSEGNARE LA GRAMMATICA ITALIANA A STUDENTI UNIVERSITARI STRANIERI PRINCIPIANTI: UN'ANALISI LONGITUDINALE

**Abstract:** In questo articolo analizzeremo le produzioni scritte di studenti universitari, raccolte da chi scrive durante i propri corsi di italiano L2, tenuti in diversi anni accademici all'Università degli Studi di Torino. Attraverso la nostra analisi longitudinale ci prefiggiamo di monitorare gli effetti dell'insegnamento della grammatica italiana e lo sviluppo autonomo dell'interlingua degli apprendenti. Per la nostra ricerca ci avvarremo anche dei dati prodotti da un gruppo di controllo, composto da studenti italofoeni iscritti al Politecnico di Torino.

**Parole chiave:** italiano L2, interlingua, insegnamento della grammatica italiana, studenti universitari, mutamento linguistico

**Abstract:** In this paper we want to analyse written productions of university students, collected in different academic years by the researcher during his Italian as a second language courses. We will conduct a longitudinal analysis during which we will have a twofold purpose: to monitor the effects of the grammar teaching and to observe the autonomous development of the learners' interlanguage. For our studies, we will use data coming from a control group, composed by Italian speakers, students at Polytechnic of Turin.

**Keywords:** Italian as a second language, interlanguage, teaching Italian grammar, university students, linguistic change

### 1. Introduzione

L'insegnamento della grammatica è sicuramente uno dei compiti più richiesti al docente di italiano L2. Molto spesso, infatti, sono gli apprendenti stessi che domandano delle spiegazioni di grammatica esplicita, dato che il loro scopo è il raggiungimento di competenze linguistiche che più si avvicinano a quelle dei parlanti nativi. Nelle grammatiche e nei manuali a cui i discenti fanno riferimento per raggiungere tale competenza, della norma della varietà nativa molto spesso viene fatta una descrizione esaustiva, che, però, non tiene conto dei processi meta-cognitivi che accompagnano l'apprendente lungo il percorso di costruzione della



sua grammatica mentale. Tenendo presente tale principio, dunque, è al docente che spetta il compito di colmare le discrepanze presenti tra il sistema statico presentato dalla manualistica e quello in divenire presente nell'apprendente (Andorno 2009: 1).

Con questo contributo intendiamo inserirci negli studi sull'apprendimento dell'italiano L2 in contesto guidato, presentando i risultati dell'analisi di dati longitudinali raccolti all'Università degli Studi di Torino, all'interno dei corsi di italiano L2 (livello A1), tenuti da chi scrive, per studenti universitari stranieri principianti. In tutto, ad oggi, abbiamo avuto 145 informanti con diverse L1<sup>1</sup>. I corsi hanno sempre avuto una durata di quaranta ore, suddivise in venti lezioni.

Attraverso i testi scritti prodotti dai nostri informanti, cercheremo di mettere in risalto il reale comportamento linguistico degli apprendenti di fronte all'insegnamento esplicito della grammatica italiana. In particolar modo, ci concentreremo su due aspetti: la grammatica recepita da apprendenti con L1 tipologicamente lontana dall'italiano o non affine e lo sviluppo autonomo dell'interlingua di apprendenti sia con L1 affine sia con L1 non affine all'italiano. Per la nostra ricerca, inoltre, ci avvarremo di dati prodotti da un gruppo di controllo composto da studenti universitari, iscritti al Politecnico di Torino, aventi l'italiano come L1.

## 2. La questione del gruppo di controllo

Molto spesso, quando si conducono delle ricerche in ambito linguistico in cui sono coinvolti apprendenti di una lingua seconda, si cerca di confrontare le produzioni di questi ultimi con le produzioni di parlanti nativi perché “un'assunzione condivisa dalla maggior parte degli studiosi vuole che la performance migliore sia quella che più si avvicina a quella dei parlanti nativi (del gruppo di controllo)” (Rastelli 2019: 155).

Anche per la nostra ricerca, abbiamo deciso di avere un gruppo di controllo composto da 31 informanti nativi che condividessero con gli apprendenti di italiano L2 due caratteristiche per noi fondamentali: il profilo di studente universitario e l'internazionalizzazione nel proprio *curriculum studiorum* (cfr. Favata, Nitti 2019: 31–33). La nostra decisione in merito è dovuta al volerli allineare ad

---

<sup>1</sup> Le L1 dei nostri informanti sono (in ordine alfabetico): arabo, basco, bulgaro, catalano, cinese, curdo, dan, finlandese, francese, giapponese, greco, inglese, lettone, lituano, norvegese, olandese, polacco, portoghese, rumeno, russo, slovacco, spagnolo, tedesco, turco, ucraino, ungherese, urdu. I dati sono stati raccolti in presenza di chi scrive nei seguenti anni accademici: 2016/17, 2017/18, 2018/19, 2021/22. I testi che forniremo come esempi rispetteranno la formattazione di quelli consegnatici dagli studenti. Eventuali tagli da noi effettuati per motivi di spazio saranno segnalati con i punti di sospensione [...]. Indicheremo, inoltre, dopo quante ore di lezione ogni testo è stato prodotto.



altri studi condotti con apprendenti universitari in cui è stato sempre previsto un gruppo di controllo di parlanti nativi (cfr. Giacalone Ramat 1998: 25; Muñoz Licerias 1999: 118, 187–188; Bagna 2004: 26; Rosi 2010: 223–224; Pellegrino et al. 2014: 154).

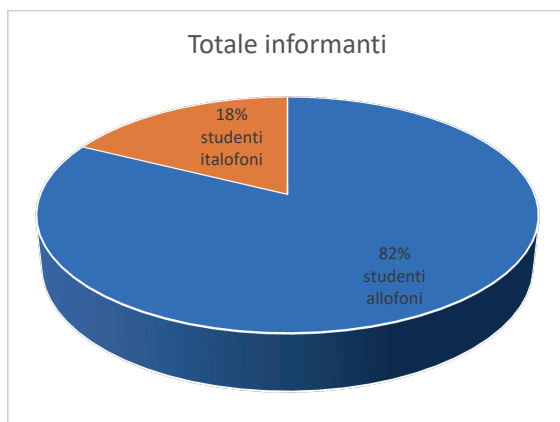


Fig. 1. Totale informanti

Nel nostro caso, il fatto di voler paragonare le produzioni scritte di parlanti non nativi con quelle di parlanti nativi significa inserirsi in un dibattito molto interessante, che vede due punti di vista totalmente in disaccordo fra loro. Se lo scopo dell'apprendimento linguistico è il raggiungimento di una competenza che si avvicini il più possibile a quella del parlante nativo, la presenza di un gruppo di controllo è d'obbligo per mettere a confronto le produzioni relative allo svolgimento del medesimo compito. Sebbene, tuttavia, il parlante nativo sia considerato come il modello a cui mirare, ossia un "comodo *tertium comparationis*" (cfr. Andorno, Valentini, Grassi 2017: 51), non tutti gli studiosi sono d'accordo con questa posizione. Vi è infatti chi sostiene che è del tutto errato mettere a confronto le produzioni degli apprendenti con quelle dei nativi proprio perché i primi, nella fase iniziale, seguono le regole dell'interlingua e non della lingua *target*. Per questi linguisti, quindi, conviene piuttosto paragonare gli apprendenti a loro stessi attraverso un'analisi di dati longitudinali (Rastelli 2019: 156)<sup>2</sup>.

Un *caveat*, tuttavia, diventa obbligatorio in questo frangente: nel nostro studio, le produzioni del gruppo di controllo non saranno utilizzate per confrontare l'interlingua degli apprendenti con la lingua dei nativi, ma esclusivamente per un

<sup>2</sup> Sulle critiche mosse a proposito della presenza di un gruppo di controllo nelle ricerche sugli studi acquisizionali rimandiamo anche a Bagna (2004: 33–35), Della Putta (2020: 210), Grassi (2008: 16), Rastelli (2009: 39).

confronto della testualità. Detto in altri termini, la nostra indagine vuole osservare se le scelte effettuate dagli apprendenti grazie all'insegnamento sono le stesse di quelle effettuate dai parlanti nativi.

### 3. Insegnare la grammatica? L'apparato teorico di riferimento

Nei nostri corsi seguiamo un sillabo di tipo acquisizionale, presentando, quindi, le strutture grammaticali secondo l'ordine rilevato dagli studiosi che per primi hanno condotto delle ricerche sull'acquisizione dell'italiano L2<sup>3</sup> (Chini 2022 [2005]: 94–105). Altrimenti detto, mettiamo in atto una didattica acquisizionale (Vedovelli 2003: 178; Favata 2018: 274–275).

Prima di addentrarci nel merito dell'insegnamento della grammatica a un pubblico di apprendenti universitari, ci sembra doveroso menzionare un'ipotesi che si trova agli antipodi del nostro modo di intendere l'insegnamento delle strutture linguistiche. In riferimento all'apprendimento di una lingua, Rastelli (2020b: 54–59) chiama in causa gli studi sulla memoria dichiarativa e quelli sulla memoria procedurale. Si tratta di due tipi di memoria differenti che vedono la memoria dichiarativa impegnata ad acquisire le nozioni insegnate dal docente, nozioni che vengono dimenticate dopo il test, a differenza di ciò che avviene con la memoria procedurale, grazie alla quale una struttura linguistica appresa non verrà mai dimenticata. La capacità di un individuo di costruire una frase lineare è frutto della memoria procedurale. Nel momento in cui un soggetto vuole recuperare una regola di grammatica dalla sua memoria dichiarativa, deve pagare il prezzo dell'interruzione della sua frase per impegnarsi nel recupero della regola da applicare. In contesto di insegnamento, quindi, la memoria dichiarativa entra in gioco prima e sembra che l'allievo abbia appreso; tuttavia, quando deve applicare una determinata struttura studiata, lo stesso apprendente rimane bloccato, proprio perché è necessaria invece l'attivazione della memoria procedurale<sup>4</sup>. Se i due sistemi di memoria immagazzinano la stessa struttura, lo fanno in modalità e in tempi diversi. Relativamente all'attivazione della memoria dichiarativa, quindi, secondo Rastelli, le spiegazioni delle strutture da parte dei docenti sono inutili; si parla persino di apprendimento migliore in assenza di insegnamento grazie

<sup>3</sup> Ci riferiamo agli studiosi dell'importante "Progetto di Pavia", la cui *summa* dei lavori si ha in Giacalone Ramat (ed.) 2017 [2003].

<sup>4</sup> A livello anatomico, le due forme di memoria risiedono in diverse zone del cervello, pertanto non sono in comunicazione tra loro. Esse, inoltre, possono integrarsi, soprattutto nelle prime fasi dell'apprendimento. Tuttavia, in casi molto particolari, come patologie neurodegenerative o ictus, le due forme di memoria possono entrare in competizione: in caso di limitato o mancato funzionamento di uno dei due sistemi, è possibile il rafforzamento dell'altro (Rastelli 2020b: 56).

a periodi di non esposizione alle strutture, periodi in cui tali strutture si fissano meglio nella memoria procedurale.

Dalla lettura degli studi suddetti, tuttavia, si evince che tali riflessioni sui diversi sistemi di memoria si concentrano su questioni relative alla produzione della lingua all'interno di conversazioni, situazioni in cui è necessario produrre dei testi senza avere, appunto, il tempo di recuperare il materiale linguistico nella memoria dichiarativa, a meno che non si interrompa la conversazione.

Nel nostro caso, però, la situazione è decisamente diversa, dato che i nostri risultati sono il frutto di un'analisi di dati scritti, prodotti in aula dagli stessi apprendenti, i quali hanno avuto il tempo di riflettere sulle strutture utilizzate, per rispondere adeguatamente alla consegna del compito che è stato loro somministrato.

Uno dei nodi più difficili da sciogliere nell'ambito della glottodidattica è sicuramente riuscire a fornire una risposta definitiva alla domanda che fa da titolo a questo paragrafo. La storia dell'insegnamento linguistico, infatti, è caratterizzata da metodi che si rifanno a specifiche basi teoriche, che sottolineano la necessità dell'insegnamento della grammatica o che bandiscono assolutamente l'insegnamento delle strutture grammaticali all'interno delle lezioni.

Questo andirivieni della grammatica all'interno della classe di lingua ha certamente destabilizzato gli insegnanti di lingue, che hanno svolto la loro attività didattica in quegli anni, tanto che è impossibile pensare che i docenti si siano adeguati sempre e comunque ai suddetti metodi (Pallotti 2012 [1998]: 318–319). È difficile, ad ogni modo, supporre che degli insegnanti di lingue rinuncino all'insegnamento delle strutture per privilegiare esclusivamente la comunicazione.

È stato tra l'altro accertato che, affinché vi possa essere un'adeguata acquisizione, è necessario porre la giusta attenzione su un determinato elemento linguistico. Si parla, in questi casi, di *noticing*, un'ipotesi glottodidattica secondo cui nulla si può acquisire senza il giusto livello di attenzione selettiva (Della Putta, Visigalli 2010: 30).

La distanza tra la L1 e la L2 è considerata come un fattore interno all'apprendimento della lingua: maggiore è tale distanza, più difficoltoso sarà per l'apprendente effettuare spontaneamente delle operazioni di *noticing*. In caso di apprendimento guidato, allora, dovrebbero entrare in gioco i fattori esterni, tra i quali troviamo l'operato del docente, chiamato a svolgere delle attività didattiche per rendere meno opachi quegli elementi linguistici della L2 che tanto distano dalla L1 dell'apprendente: tali attività didattiche, con le quali si cerca di effettuare operazioni di *noticing*, fanno parte del *Form-Focused Instruction* (FFI)<sup>5</sup>. Esistono due categorie di FFI: *focus on forms*, secondo cui lo studio della lingua straniera

---

<sup>5</sup> Le attività di *Form-Focus Instruction* si oppongono all'approccio chiamato *Focus meaning*, ossia l'insieme delle attività didattiche basate solo sullo scambio comunicativo (Della Putta, Visigalli 2010: 30). Secondo l'approccio *Focus meaning*, il solo input

viene visto come un insieme di regole e costrutti spiegati di volta in volta in modo esplicito dal docente, e il *focus on form*, secondo cui l'insegnante concentra la sua attenzione su un certo costrutto linguistico che si presenta durante la sua attività didattica in classe. Questo secondo tipo di attività permette di svolgere una didattica di tipo comunicativo, durante la quale il docente si dedicherà alla spiegazione di elementi linguistici, quando lo ritiene necessario, per migliorare le competenze linguistiche dei suoi discenti. Grassi (2008: 16), ad esempio, fa notare che grazie al *focus on form* in ambito glottodidattico comincia ad affermarsi l'idea che competenze metalinguistiche di alto livello possano giovare anche in contesto comunicativo, fatto che può essere di grande sostegno all'attività didattica. Della stessa posizione è Pallotti (2012 [1998]: 176–181), il quale sostiene che il *focus on form* è fondamentale anche nelle interazioni: se le interazioni facilitano la comprensione, il *focus on form* aiuta l'*output*, facendo sì che il parlante non nativo si avvicini più facilmente alla varietà nativa.

#### 4. Insegnamento della grammatica e tipologia linguistica

La linguistica acquisizionale studia l'acquisizione di una lingua seconda anche attraverso gli studi della ricerca della tipologia linguistica, confrontando le lingue coinvolte, la L1 e la L2 dell'apprendente, tramite una comparazione dei diversi livelli di analisi della lingua. Così come in tipologia linguistica si parla di lingue tipologicamente distanti, quando due o più lingue vengono messe a confronto, lo stesso dicasi per l'acquisizione linguistica, dove la distanza tipologica va cercata tra la lingua materna dell'apprendente e la lingua seconda (Giacalone Ramat 1994: 32).

L'appartenenza di una L1 a un determinato tipo, infatti, ha un'importante influenza nel processo di acquisizione della lingua seconda, soprattutto se entrambe le lingue sono tipologicamente lontane: in questo caso, è prevedibile una maggiore difficoltà di raggiungimento delle tappe acquisizionali (Bernini 2011: 21).

La distanza tipologica può essere considerata tenendo conto dei diversi livelli di analisi della lingua. Uno dei livelli più importanti studiati dalla tipologia linguistica per identificare la classificazione dei tipi linguistici è la morfologia. Alla morfologia, tra l'altro, vengono spesso imputate le problematiche che nascono in sede di apprendimento di una lingua seconda<sup>6</sup>: nelle varietà iniziali, la morfologia

---

(*positive evidence*) è sufficiente affinché nell'apprendente abbia luogo l'elaborazione linguistica (Whittle, Nuzzo 2015: 50).

<sup>6</sup> La distanza tipologica esistente tra la L1 e la L2 può essere inserita tra i fattori linguistici che influenzano l'apprendimento. Precisiamo, tuttavia, che l'apprendimento di una lingua seconda è condizionato anche da altri fattori extra-linguistici, quali la motiva-

non è presente ed è considerata come uno scoglio per apprendenti di una lingua seconda flessiva la cui L1 è invece isolante (cfr. Giacalone Ramat 1994: 33–36).

Nel nostro caso, insegnare italiano L2 in una classe linguisticamente eterogenea consiste in una sfida di un certo calibro, se si considera che all'interno del gruppo classe possono esserci apprendenti locutori di una L1 tipologicamente lontana o non affine all'italiano. Ancora una volta, quindi, la nostra attenzione si sposta sulla formazione del docente: ci si chiede, infatti, che cosa debba conoscere il docente delle lingue materne degli studenti che seguono il suo corso.

Dovendo insegnare l'italiano e sapendo che i processi acquisizionali sono comuni a tutti gli apprendenti di qualsiasi L1, si potrebbe pensare che non sia utile conoscere le lingue materne dei propri apprendenti; tuttavia, avere delle conoscenze sul sistema linguistico primario dei propri studenti può essere sicuramente d'aiuto per riconoscere il comportamento linguistico di questi ultimi e per organizzare la propria didattica (Squartini 2006: 70; Martari 2018: 9).

In questo caso, però, Rastelli (2009: 93), a proposito dell'incontro fra studi tipologici e attività didattica per l'insegnamento di una L2, sostiene che non si tratta di una rivisitazione della didattica contrastiva in voga negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso. In altri termini, non vengono messi in discussione i singoli tratti di una lingua seconda messi a confronto con la lingua materna dell'apprendente per identificarne i punti in contrasto, ma è l'intero sistema grammaticale ad essere messo in discussione. Volendo fornire qualche esempio in merito, Rastelli specifica che non è importante sapere se in una lingua esistano o meno i pronomi personali come in italiano, bensì sapere in che modo in quella determinata lingua avviene il riferimento personale. Il consiglio che gli studi tipologici danno ai docenti, quindi, non è quello di concentrarsi sui singoli punti della grammatica, ma sulle diverse modalità con le quali le lingue esprimono determinati concetti come lo spazio, il tempo, ecc<sup>7</sup>. Ad esempio, conoscere le caratteristiche del cinese in quanto lingua isolante, quindi, per il docente non vuol dire conoscere la lingua cinese, ma prevedere le difficoltà e i comportamenti linguistici degli apprendenti sinofoni (Squartini 2006: 71).

L'apprendimento dell'italiano da una L1 tipologicamente lontana è però una questione spinosa dato che, se da un lato si sostiene che la lontananza tipologica rallenti il processo di apprendimento, dall'altro lato lo stesso Rastelli dichiara che

---

zione, l'ambiente in cui avviene l'apprendimento, l'età (cfr. Chini 2022 [2005]: 60–79; Andorno, Valentini, Grassi 2017: 125–141).

<sup>7</sup> Conoscere o meno le lingue dei propri discenti è un argomento molto dibattuto tra i linguisti. Bagna (2020b: 113), infatti, riferisce di studi che precisano che tali conoscenze linguistiche possano avere un valore secondario in aula. In questo nostro caso, però, proprio perché chiamiamo in causa gli studi tipologici, ci riferiamo non alla padronanza delle lingue degli apprendenti, ma alla conoscenza delle caratteristiche di tali lingue.

[...] la distanza tipologica dall'italiano delle L1 degli apprendenti è un falso problema. Tutti gli apprendenti – indipendentemente dalla L1 – all'inizio incontrano in larga parte le stesse difficoltà inevitabili perché tutti stanno imparando una lingua per la seconda volta. Il fatto che sia 'la seconda volta' conta molto più del diverso punto di partenza, cioè della lingua materna (Rastelli 2020b: 61).

Sempre secondo Rastelli (2020a: 46), la didattica non deve mai essere adattata tenendo in considerazione le caratteristiche tipologiche delle L1 degli apprendenti e che in aula l'italiano deve essere l'unico *medium for instruction*.

## 5. Apprendimento dell'italiano e questioni tipologiche

Non possedendo morfologia verbale nella loro L1, i locutori di una lingua isolante non sono provvisti della stessa sensibilità morfologica presente negli apprendenti il cui sistema primario è una lingua flessiva o una lingua agglutinante (Berretta 1990: 77): si suppone, quindi, che nel loro primo contatto con la lingua italiana tali apprendenti siano alla ricerca di una forma base invariabile (Giacalone Ramat 1990: 33). È proprio a causa della distanza tipologica che, ad esempio, il processo di apprendimento dell'italiano da parte di apprendenti sinofoni è lento e difficoltoso<sup>8</sup>. Per quel che concerne l'assenza della morfologia nelle produzioni di tali apprendenti, è possibile registrare una lunga permanenza nella varietà basica dell'interlingua: nelle interlingue dei sinofoni si riscontra un largo uso dell'infinito dei verbi per molto tempo (Banfi 2001 [1993]: 58; Giacalone Ramat 2004 [2001]: 71)<sup>9</sup>.

Essendo il cinese una lingua così lontana dall'italiano, visto che nella nostra ricerca abbiamo focalizzato la nostra attenzione sullo sviluppo del sistema verbale, ci sembra doveroso porci la stessa domanda che ritroviamo in Martari (2017: 59–60): “Che cos'è un verbo?”. Martari precisa che di fronte alla natura del cinese in quanto lingua non flessiva, contrapposta all'italiano, lingua fondamentalmente flessiva, la categoria del verbo dovrebbe essere analizzata secondo un punto di vista diverso. La nozione di verbo, infatti, in cinese non si differenzia da

<sup>8</sup> Vogliamo precisare che allorquando definiamo il cinese una lingua tipologicamente distante dall'italiano ci riferiamo alla loro appartenenza a due “tipi” diversi per quel che concerne la morfologia, quindi lingua isolante il cinese e lingua flessiva l'italiano. Tuttavia, per quel che concerne l'ordine dei costituenti della frase, ossia la sintassi, le due lingue appartengono allo stesso tipo SVO, quando si fa riferimento però a un ordine non marcato. È, inoltre, bene specificare che l'appartenenza del cinese al tipo SVO è argomento di un acceso dibattito che trova molti studiosi in disaccordo (Martari 2017: 62).

<sup>9</sup> Nelle interlingue dei sinofoni principianti, l'infinito è usato non soltanto per esprimersi al presente, al passato e al futuro, ma viene altresì usato con valore di sostantivo (Banfi 1990: 43–46).



quella italiana esclusivamente dall'assenza di flessione; il verbo cinese, in realtà, non possiede nessun tratto morfologico che possa permetterci di distinguerlo, per esempio, da un nome. È solo grazie alla sua posizione all'interno della frase che possiamo distinguere se una parola è un verbo o un nome: si può dunque affermare che il verbo è una categoria grammaticale solo a livello funzionale, in esso non vi è traccia di flessione morfologica, e l'aspetto, la temporalità e la modalità vengono espressi con l'ausilio di morfi liberi, elementi lessicali o altri verbi modali (Giacalone Ramat 1990: 35; Massariello Marzagora 1990: 114–115).

A distanza di mesi, a causa dell'assenza di contatti con i nativi, l'interlingua degli apprendenti sinofoni esaminati da precedenti studi acquisizionali (Giacalone Ramat 1990: 28–31), per quel che concerne il sistema verbale, possiede soltanto una forma base e una forma perfettiva. Per quanto riguarda il passato imperfettivo, sempre nei primi studi acquisizionali sull'italiano L2 di sinofoni, non emergono voci verbali coniugate all'imperfetto<sup>10</sup>.

Nel nostro caso, però, abbiamo avuto apprendenti sinofoni del tutto principianti<sup>11</sup>, che hanno seguito le lezioni insieme ad apprendenti la cui L1 era affine all'italiano e, nonostante il verbo sia stato presentato sin da subito con la sua morfologia, gli apprendenti sinofoni hanno appreso ad esprimersi al presente senza alcun problema. Vogliamo fornire dei testi raccolti in modo longitudinale. Il primo è stato prodotto dopo dieci ore:

L1 cinese

**Che cosa fai durante il giorno a Torino?**

*Ogni mattina mi sveglio alle 7:30, mi vesto.*

*Mangio sempre pane e latte a colazione.*

*Prendo la mia bora al università e studio tutta la mattina.*

*Vado al ristorante con i miei amici.*

*Pranziamo e diciamo.*

*Di pomeriggio, studio in casa.*

*Mi addormento a 23:00. Perché sono molto stanco.*

---

<sup>10</sup> Nei sinofoni studiati attraverso una raccolta dati longitudinale, è emerso che inizialmente anche per indicare il passato perfettivo veniva utilizzato l'infinito. Quando cominciano ad esprimersi al passato, secondo gli studiosi, quelle rare forme di passato prossimo che emergono sono in realtà forme non analizzate (es. \*ovisto, \*loperso). Qualche rara manifestazione di imperfetto è comparsa, ma non è stata considerata perché suggerita dalle domande dei ricercatori (Giacalone Ramat 1990: 28–31).

<sup>11</sup> A partire dall'anno 2008, l'Italia è stata sempre più scelta come meta per svolgere gli studi accademici da parte di studenti cinesi. Il dato più interessante è che molti programmi binazionali italo-cinesi permettono agli studenti sinofoni di recarsi in Italia senza le competenze linguistiche di base (Martari 2017: 73).



Da un primo sguardo dato al testo dell'apprendente sinofona, può nascere il dubbio che si tratti di un'interlingua nella fase basica e che le voci verbali siano in realtà una forma base del verbo; tuttavia, analizzando attentamente il testo, a parte qualche errore di ortografia (*\*manggio*, *\*bora*), notiamo un uso corretto delle forme pronominali, della morfologia relativa alla prima persona singolare e, nonostante non fosse richiesto dalla consegna, l'apprendente inizia a parlare dei propri amici, coniugando correttamente i verbi alla prima persona plurale. A livello dell'espressione temporale, l'apprendente cerca di posizionare le azioni anche nel giusto periodo della giornata. Non abbiamo, quindi, un elenco di frasi che indicano l'ordine di svolgimento delle azioni.

A nostro avviso, tale esempio prodotto dalla nostra apprendente sinofona è da considerare come un testo importante per gli studi acquisizionali perché ci permette di affermare che, grazie all'uso ricco e corretto della morfologia, l'interlingua dell'apprendente si è posizionata immediatamente all'interno delle varietà postbasiche, pur avendo come L1 una lingua isolante, senza passare dalle fasi precedenti (prebasica e basica).

Rileggendo l'esempio fornito da un punto di vista testuale, tuttavia, salta agli occhi un elemento molto importante che mette in evidenza l'influenza della L1 della studentessa. Come specificato da Martari (2017: 53), il cinese è una lingua "non complessa", che predilige la paratassi e la coordinazione, non la subordinazione. Nel testo prodotto dalla nostra informante, infatti, abbiamo quasi sempre delle frasi giustapposte e solo alla fine una subordinata introdotta da "perché". È interessante notare, tuttavia, che tale subordinata segue la proposizione principale, ma è separata da essa da un punto fermo: la studentessa, dunque, ha usato una subordinata, ma trattandola nel testo come una frase a sé stante.

I testi successivi, invece, sono stati prodotti a metà corso. Nel primo testo si chiede di parlare al presente, anche se vista la struttura della domanda sono possibili rimandi al passato, e nel secondo, invece, si chiede di esprimersi al passato, dato che nelle lezioni precedenti era stato trattato il passato prossimo. Precisiamo che il passato prossimo è stato presentato nella sua struttura corretta, vale a dire *ausiliare + participio passato*, mettendo però molta enfasi sul valore aspettuale perfettivo espresso da tale tempo verbale.

Tab. 1. L1 cinese dopo 20 h

L1 cinese
Dopo 20 h
<p><b>Perché hai deciso di venire a studiare in Italia? Perché hai scelto Torino?</b>  <i>Perché mi piace la lingua e le persone e la terra qua. Sono molto interessante.  Voglio imparare più su Italia.  Perché Torino è la città grande.  Unito è università fantastica.  Ha il tempo buono. Secondo me, voglio abitare a Torino per un anno.</i></p> <p><b>Che cosa hai fatto lo scorso fine settimana?</b>  <i>Di mattina mi sono svegliata e mi sono alzata più tardi.  Ho fatto colazione alle nove in punto.  Dopo sono andata in biblioteca a studiare.  Successivamente, ho pranzato con i miei amici.  Di pomeriggio, sono andata a casa mia.  Poi, ho parlato con la mia famiglia e i miei amici.  Ho cenato e ho letto i libri.  Poi, sono andata la doccia.  Alla fine, sono andata a letto e ho dormito alle undici in notte.</i></p>

Il primo testo è interessante non soltanto per l'uso corretto dei verbi al presente, ma anche per l'uso dei verbi modali seguiti correttamente da un infinito. Nell'ultima frase, inoltre, vediamo una prima espressione di modalità. Durante le lezioni, era stato esplicitamente spiegato come esprimere la propria opinione senza usare i *verba putandi*, dato che dei principianti non possono ancora studiare il congiuntivo. Pertanto, iniziando la frase con *secondo me*, la studentessa esprime il suo atteggiamento nei confronti di quanto segue nella sua produzione: il suo desiderio o la sua volontà di restare in Italia per un anno intero.

Il testo che maggiormente ci interessa è senza dubbio il secondo: in esso notiamo un uso corretto del passato prossimo sia per quel che riguarda la sua formazione sia per quel che riguarda la selezione dell'ausiliare. Trattandosi di una ragazza, nel testo sono altresì presenti i relativi accordi al femminile nei verbi riflessivi e nel verbo *andare*. Da notare la correttezza nell'uso del participio passato del verbo *leggere*: l'apprendente non usa delle forme che spesso si trovano negli apprendenti principianti, che aggiungono *-ato/-uto* alla radice del verbo formando voci come *\*leggiato/\*leggiuto*. Inoltre, troviamo avverbi e locuzioni ben utilizzati, frutto di una didattica orientata verso la costruzione di testi coesi.

I testi che seguono sono stati prodotti alla fine del corso. Nei testi si mirava a monitorare l'uso del passato prossimo, dell'imperfetto e del futuro semplice:

Tab. 2. L1 cinese dopo 40 h

L1 cinese
Dopo 40 h
<p><b>Che cosa hai fatto ieri?</b></p> <p><i>Mi sono alzata alle otto di mattina.</i></p> <p><i>Dopo, ho studiato studiato per un'ora perché è stato l'esame irei, l'esame è stato su economia e difficile. Quindi</i></p> <p><i>In seguito, sono andata all'università a piedi.</i></p> <p><i>Successivamente, ho pranzato con i miei amici e noi abbiamo parlato.</i></p> <p><i>Poi, sono tornata a casa mia e sono andata al supermercato a comprare il cibo.</i></p> <p><i>Di notte, ho parlato con i miei genitori e mi sono addormentata più tardi.</i></p> <p><b>Parla della tua infanzia!</b></p> <p><i>Ero una bambina molto tranquilla e non volevo con le persone. I miei genitori lavoravano sempre mentre andavo a scuola.</i></p> <p><i>Mi piacevano guardare la TV e mangiavo gli snacks.</i></p> <p><i>Quindi, andavo all'ospedale sempre e forse stavo in ospedale per mezza di la mia infanzia.</i></p> <p><i>Perché non avevo fratelli o sorelle e ero molto tranquilla.</i></p> <p><i>Posso dire la mia infanzia era un male periodo.</i></p> <p><b>Che cosa farai quando tornerai nel tuo Paese?</b></p> <p><i>Prima di tutto, andrò a lavorare in una banca per un mese.</i></p> <p><i>Dopo, vorrò andare al cinema con i miei amici e viaggeranno al mare e in montagna insieme.</i></p> <p><i>Mangierò con i miei genitori.</i></p> <p><i>In seguito, preparerò l'esame e studierò per l'ultimo anno in università.</i></p>

Nel testo sul passato prossimo, l'apprendente ha dimostrato di aver ben assimilato l'uso di tale tempo verbale dato che non ci sono errori, sebbene sia passato molto tempo dalle lezioni in cui l'argomento era stato affrontato. Il testo sull'imperfetto è molto interessante perché, da un lato, l'apprendente ha colto il valore imperfettivo di tale tempo passato, dall'altro, notiamo che ci sono ancora problemi con l'alternanza imperfetto/passato prossimo: nelle frasi *stavo in ospedale* e *era un male periodo*, un nativo userebbe il passato prossimo. Tuttavia, la studentessa fa riferimento ai suoi genitori e usa correttamente la desinenza della terza persona plurale. Sull'uso del futuro, nonostante qualche errore di ortografia e qualche incertezza sull'uso della desinenza (*viaggeranno* in luogo di *viaggeremo*), l'uso sembra abbastanza corretto, considerando inoltre che si trattava dell'ultimo tempo verbale appreso e che erano stati svolti pochi esercizi.

Tenendo in considerazione, tuttavia, l'intero processo di apprendimento della studentessa, possiamo notare che, nonostante si tratti di un'apprendente con una L1 isolante, non ha fatto fatica a capire il funzionamento della lingua italiana per quel che concerne l'uso della morfologia verbale.

## 6. La questione aperta della sequenza acquisizionale

Gli studiosi che per primi hanno condotto delle ricerche acquisizionali sull'italiano L2 hanno rilevato delle sequenze acquisizionali in merito alla comparsa di determinate strutture. Tali sequenze sono ancora oggi oggetto di un dibattito sempre più vivo a causa delle posizioni assunte dai linguisti e dalle critiche mosse contro queste ultime (cfr. Rastelli 2009: 45–47).

Abbiamo definito come questione “aperta” quella della sequenza acquisizionale perché, come si può notare nella sequenza relativa al sistema verbale, in essa sono stati rilevati solo alcuni tempi e modi verbali con valore implicazionale.

Nei nostri corsi abbiamo presentato il sistema verbale secondo l'ordine di comparsa individuato dagli studiosi acquisizionali:

*infinito/presente > passato prossimo > imperfetto > futuro > condizionale > congiuntivo.*

Per questa sequenza, è stato enfatizzato molto più rispetto alle altre il suo valore implicazionale (Bosisio 2012: 111; Diadori, Troncarelli, Palermo 2015: 128; Rastelli 2009: 43). I tempi e i modi mancanti sono da intendere come voci verbali che possono comparire solo in fasi successive, ossia quando l'apprendente ha raggiunto un livello avanzato nella lingua target. Proprio per questo motivo, infatti, le sequenze acquisizionali vengono altresì definite “sequenze implicazionali”: nessun elemento della sequenza dovrebbe comparire se prima non sia comparso quello che si trova alla sua sinistra nella stessa sequenza (Banfi, Bernini 2017 [2003]: 91; Chini 2022 [2005]: 96). Trattandosi, tuttavia, di un corso per principianti, abbiamo presentato solo una parte dei suddetti argomenti:

*infinito/presente > passato prossimo > imperfetto > futuro.*

Anche questa scelta, tra l'altro, è basata su criteri scientifici. Secondo Giacalone Ramat, infatti, questa prima parte della sequenza è

provvista anche di rilevanza comunicativa, rispecchia le esigenze di parlare di eventi e situazioni dell'*hic et nunc*, di parlare di eventi di primo piano (*foreground*) nel discorso narrativo (presentazione di esperienze personali), poi, mediante l'imperfetto, di fornire informazioni di sfondo (*background*), ecc. (Ramat 1993: 402).

Nei sottoparagrafi che seguono, tuttavia, affronteremo tale argomento alla luce dei riscontri avuti dall'analisi dei nostri dati. In una prima parte vedremo come alcuni tempi verbali saltano le sequenze, emergendo prima del dovuto, mentre in una seconda parte vedremo come quei tempi non rilevati nella sequenza acquisizionale emergono spontaneamente nelle interlingue degli apprendenti principianti<sup>12</sup>.

## 6.1 Tempi e modi che emergono prima

### 6.1.1 Il futuro semplice

Sebbene durante i nostri corsi per principianti la spiegazione del futuro semplice sia destinata ad essere affrontata verso la fine, dai nostri dati notiamo che il futuro tende ad emergere anche prima dell'intervento esplicito del docente e, soprattutto, prima che vengano spiegati formalmente in aula i tempi verbali che nella scala acquisizionale precedono il futuro.

Negli esempi che seguono presentiamo due testi prodotti dopo venti ore di lezione, ma in anni accademici diversi:

L1 francese

#### **Che cosa fai durante il fine settimana?**

*Durante il fine di settimana non lavoro molto. Vado a visitare l'Italia per esempio la il fine settimana passato sono andata a Portofino. Che bellissima città! E domani sarò a Milano.*

*Durante il fine settimana esco moltissimo con i miei amici, che bella cosa di parlare con studenti di tutti il mondo! E ~~q~~esc uscire mi permette di imparare l'italiano anche.*

*Ma soprattutto il domenica dormo molto per essere in nell'una grande forma per lavorare il lunedì.*

L1 basco e spagnolo

#### **Che cosa hai fatto lo scorso fine settimana?**

*Questa settimana Io ho stato in Milan con la mia mama venerdì e sabato, mangiando e visitando la città. Domenica, io ho stato enfermo un letto, allora ho dormito molto.*

*Sabato prossimo andreimo à Firenze.*

---

<sup>12</sup> Per altri dati relativamente alla comparsa spontanea di costrutti linguistici non contemplati nella sequenza acquisizionale del sistema verbale, ci permettiamo di segnalare Favata (2021, 2022).

Quando gli apprendenti hanno scritto i testi sopra, in aula erano stati trattati esclusivamente il presente e il passato prossimo. Rifacendoci alla sequenza implicazionale, prima della spiegazione del futuro sarebbe stato necessario affrontare l'imperfetto; tuttavia, i nostri testi dimostrano che, nelle produzioni di apprendenti universitari con una L1 romanza, il futuro può emergere anche molto prima del previsto.

### 6.1.2 Il condizionale

Osservando la sequenza acquisizionale, noteremo che il condizionale è posizionato verso la fine perché compare tardi nell'interlingua e solo in pochi apprendenti. Dai nostri dati, tuttavia, possiamo notare che il condizionale può apparire ben presto, prima di altri tempi verbali, e con verbi diversi da quelli che possono indicare cortesia (e.g. *vorrei*).

Nell'esempio che segue, infatti, si nota un condizionale emerso soltanto dopo venti ore di lezione:

L1 slovacco

**Perché hai deciso di venire a studiare in Italia? Perché hai scelto Torino?**

*Ho deciso di venire a studiare <sup>qui</sup> però ho pensato che Italia e specialmente nord della Italia può sarebbe **potenzialmente** una destinazione para vivere in mio Futuro.*

[...]

Al momento della produzione, in aula erano stati trattati il presente e il passato prossimo, ma in questo testo vediamo comparire un condizionale, non trattato in aula. La modalità espressa dalla forma *\*può sarebbe* adottata dall'apprendente, da leggere come *potrebbe essere*, inoltre è arricchita dall'avverbio *potenzialmente*, avverbio mai usato in aula. Al suo arrivo in Italia, l'apprendente slovacco era del tutto principiante in italiano, ma, pur essendo locutore di una lingua slava, progrediva al pari degli altri apprendenti la cui L1 era vicina all'italiano. In questo caso, allora, è necessario fare ricorso alla nozione di repertorio linguistico individuale: lo studente, infatti, conosceva molto bene lo spagnolo e ad esso si appoggiava per apprendere l'italiano. A questo punto, possiamo sostenere che un apprendente che possiede nel proprio repertorio linguistico una lingua romanza il cui paradigma verbale è identico a quello italiano, anche se tale lingua romanza non corrisponde al suo sistema linguistico primario, tenderà a saltare le sequenze acquisizionali, al pari degli apprendenti con L1 romanza con le caratteristiche sopra descritte.

### 6.1.3 Il congiuntivo

Nell'acquisizione spontanea, il congiuntivo non emerge o emerge molto tardi nelle interlingue degli apprendenti. Per quanto riguarda l'apprendimento in contesto guidato, invece, bisogna considerare la questione legata al sillabo: non è prevista, ovviamente, la spiegazione del congiuntivo nei corsi per principianti. Tuttavia, gli studenti universitari stranieri, in Italia, hanno contatti frequenti con i loro pari italofofoni e con i docenti; di conseguenza, l'input che ricevono è sicuramente corretto e, quindi, anche degli apprendenti attenti possono sviluppare il congiuntivo grazie all'input dei parlanti nativi con cui si relazionano. Tra i nostri dati, sebbene prodotti da apprendenti principianti, il congiuntivo emerge e su questa sua comparsa è necessario presentare delle riflessioni.

Tra i nostri informanti molti sono locutori di lingue romanze che dopo i *verba putandi* alla forma assertiva non richiedono il congiuntivo, bensì l'indicativo. Di conseguenza, il mancato uso del congiuntivo può essere dovuto all'aver applicato una regola della L1 alla L2 in fase di apprendimento. Quando invece un apprendente usa uno dei verbi suddetti alla forma negativa, ossia la forma in cui nella loro lingua è richiesto il congiuntivo, si pone delle domande:

L1 francese

**Che cosa hai fatto nel fine settimana?**

[...] *Queste erano i miei attività del fine settimana e non penso che è sia necessario di parlare delle cose normale* [...]

Quando ha iniziato la frase con il verbo *pensare* alla forma negativa e ha usato il presente indicativo, lo studente ci ha chiamati per chiederci se fosse corretto o meno usare il congiuntivo, così come avrebbe fatto nella sua L1. A seguito della nostra conferma, ha cancellato l'indicativo per sostituirlo con il congiuntivo, corretto nella forma senza alcun suggerimento da parte nostra.

## 6.2 Tempi e modi non presenti nella sequenza

### 6.2.1 Il trapassato prossimo

Il trapassato prossimo è un tempo non presente nella sequenza acquisizionale in quanto assente nei dati del Progetto di Pavia. Tale tempo verbale, insieme al futuro anteriore, si riscontra in locutori in fase avanzata di apprendimento (Banfi, Bernini 2017: 92). A livello didattico, invece, è previsto per un corso di livello B1 (Lo Duca 2011 [2006]: 127).



In realtà, abbiamo una segnalazione di uso del trapassato prossimo in Andorno (2009: 9), in cui viene presentata una sequenza acquisizionale che vede il trapassato prossimo tra la perifrasi *stare + gerundio* e il futuro:

[...] le forme verbali non entrano nella competenza dell'apprendente in modo casuale ma seguono un ordine di comparsa: dapprima compaiono forme di infinito, participio e presente; in seguito compaiono forme di passato prossimo e di imperfetto; ancora dopo compare la perifrasi *stare+gerundio*; poi il trapassato prossimo; poi il futuro.

Questo è l'unico caso in cui tale tempo viene inserito nella sequenza acquisizionale, tuttavia, dalla citazione suddetta possiamo altresì notare che la sua comparsa avviene abbastanza tardi.

Dai nostri dati, il trapassato prossimo emerge dopo venti ore di corso, anche se, in qualche caso, in una forma che risente molto della lingua madre degli informanti:

L1 spagnolo

**Perché hai deciso di venire a studiare in Italia? Perché hai scelto Torino?**

*Prima io voleva anda studiare a Londra o a Roma, ma il mio punteggio non era bastansa per quelle città.*

*Quindi, una amica mia amica, mi ha detto che, lei abbeva fatto il erasmus a Torino di l'est la stessa cosa che io voleva fare. Guardando la sua faccia di felicità quando mi parlava non solo di la bellezza di Torino anche de il raporto con i suoi colleghi, io ho deciso studiare a Torino.*

L1 spagnolo

**Che cosa hai fatto lo scorso fine settimana?**

*Il primo giorno ho studiato con alquni amici. Il giorno dopo hanno venuto la mia sorella, una amica di Barcellona e un altro amico di Madrid, Nessuno aveva stato prima a Torino Era la prima volta que loro erano a Torino, per questo ho deciso di fare un giro per la città. Io [...]*

Per entrambi i casi è utile precisare che il trapassato prossimo è emerso spontaneamente, quindi non frutto dell'azione didattica. I due esempi sono stati prodotti dopo avere affrontato in aula la formazione e l'uso del passato prossimo.

Come è ovvio, nel momento in cui si produce un testo e si fa riferimento a più eventi che si posizionano in punti diversi dell'asse del tempo, ci si trova a confrontarsi con la *consecutio temporum*. La nostra ipotesi, pertanto, è che i locutori di lingue romanze, il cui paradigma verbale coincide con quello italiano e che hanno competenze alte nella loro lingua, tendono a trasferire tali competenze nel nuovo sistema linguistico.

### 6.2.2 Il gerundio

La comparsa del gerundio è una questione che presenta delle problematiche di difficile definizione: il linguista acquisizionale che, nell'analizzare le interlingue dei suoi informatori, si trova di fronte a un gerundio avrà difficoltà nell'identificare il valore di tale voce verbale.

Il gerundio compare spontaneamente nelle produzioni scritte anche se con valore diverso da quello che ha nella lingua seconda. Ne sono dimostrazione i testi che seguono:

L1 spagnolo

#### **Che cosa fai ogni giorno a Torino? (10h)**

*Mi sveglio alle 8. Vado a fare la doccia. Dopo prendo il caffè e vado a piedi a lavorare al laboratorio di farmacia. Alle 13h pranzo con i miei colleghi di laboratorio. Poi, lavoro fino al tutto il pomeriggio fino alle 17:30. Dopo, vado a prendere bere una birra con i miei amici. A cena vado a casa e sono due ore parlando con le mie conquiline [...]*

L1 basco e spagnolo

#### **Che cosa hai fatto lo scorso fine settimana? (20h)**

*Questa settimana Io ho stato in Milan con la mia mama vernedi e sabato, mangiando e visitando la città. [...]*

Trattandosi di produzioni di apprendenti spagnoli, la comparsa precoce del gerundio è dovuta all'interferenza causata dal sistema linguistico primario degli apprendenti (cfr. Carrera Díaz 2012: 538). Nella lingua target, le frasi con il gerundio dei suddetti testi dovrebbero essere invece realizzate attraverso l'infinito preceduto dalla preposizione *a*.

Parte dei nostri dati coincide con i risultati della ricerca acquisizionale condotta dagli studiosi del Progetto di Pavia, i quali non hanno tenuto in considerazione il gerundio per la sequenza acquisizionale, perché compare con valore diverso rispetto alla lingua target (Banfi, Bernini 2017 [2003]: 91)<sup>13</sup>.

Tuttavia, non mancano casi di gerundio usato da ispanofoni che, a parte l'ortografia<sup>14</sup>, coincidono con l'uso italiano:

<sup>13</sup> Banfi e Bernini (2017 [2003]: 91) citano l'esempio prodotto da un insegnante inglese che viveva in Italia: "è possibile+ per me+ andando a Florr/Flor/Firenze". In questo caso, infatti, nel sistema di arrivo si dovrebbe usare il verbo all'infinito.

<sup>14</sup> Nell'interlingua degli ispanofoni abbiamo rilevato il gerundio costruito con la desinenza *-anto*. Potrebbe trattarsi di una sovraestensione della regola per la formazione del participio passato: se *-ado* diventa *-ato*, anche *-ando* diventa *-anto*.

L1 spagnolo

**Che cosa farai quando tornerai nel tuo Paese? (40h)**

*Quando tornerò a Oviedo (in Spagna), primeramente farò un pranzo con i miei amici e familie; e farò una paella per tutti. Doppo, irò a Almeria per irò a la plagaia per le vacanze. Parlanto dell mio futuro comme studenti, a Settembre studiarò un MBA per le proximo anno.*

Sebbene altri studi sottolineino la complessità dell'uso del gerundio e, di conseguenza, un uso quasi esclusivo nelle produzioni di apprendenti molto avanzati (Duso 2002: 44), nel nostro caso non si esclude la possibilità di una comparsa del gerundio, che corrisponde alla norma della lingua target e che emerge anche molto presto, come si evince nel testo prodotto da una studentessa dopo solo dieci ore di lezione:

L1 francese

**Che cosa fai ogni giorno a Torino?**

*Ogni giorno, mi sveglio alle 7. Mi alzo alle 7:30. Doppo faccio la dolcia e mi vesto. Faccio una piccola colazione poi vado a prendere il pullman metro. Esco alle 8:30 e vado a<sup>la</sup> mia scuola caminando. Alle 9, comincia il corso e studio delle 9 alle 13, con una pausa caffè alle 11. [...]*

## 7. Italiano L2 e varietà nativa

Nel presentare il nostro apparato teorico di riferimento relativamente alla presenza di un gruppo di controllo nella nostra ricerca, abbiamo precisato che non era nostra intenzione mettere a confronto gli errori presenti nelle interlingue con la varietà nativa, ma che ci saremmo limitati a osservare le scelte dei costrutti utilizzati dagli apprendenti, per notare eventuali coincidenze con quelle presenti nei testi prodotti dai nativi.

### 7.1 Il gerundio nei nativi

A corso inoltrato, ai nostri studenti stranieri cerchiamo di far produrre nuovamente un testo al presente, per osservare se le scelte linguistiche possano essere differenti cambiando la consegna:

L1 portoghese

**Come trascorri le tue giornate nel tuo Paese? (30h)**

*In Portogallo, di lunedì a venerdì mi sveglio alle sette ore, faccio colazione e poi prendo il treno per l'ospedale perche sono una studentessa di Medicina e ho tirocinio.*

*La mia mattina è passata all'ospedale e in seguito pranzo con i miei amici e andiamo all'Università per le lezioni nell' pomeriggio.*

*Al fine del giorno sono tornata a casa mia, sono nel computer e guardo TV series.*

*Dopo cena con la mia famiglia, studio un poco e vado a dormire alla mezzanotte.*

In realtà, non si notano particolari variazioni nella risposta alla domanda rispetto a quanto emerso nei primi testi prodotti: gli apprendenti, infatti, continuano a usare il presente, usando gli avverbi per indicare l'ordine di svolgimento delle azioni.

Lo stesso compito somministrato agli studenti del gruppo di controllo ha dato dei risultati differenti. Nel rispondere al quesito, la maggior parte degli informanti ha usato il gerundio, che, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, può emergere anche presto spontaneamente negli apprendenti; tuttavia, sempre nel gruppo di controllo abbiamo notato come alcuni studenti abbiano prodotto il testo coniugando tutti i verbi al gerundio:

L1 italiano – GRUPPO DI CONTROLLO

**Come trascorri le tue giornate?**

*Principalmente studiando da solo o uscendo la sera dopo gli esami con amici in sessioni esami.*

*Andando a lezione, ripassando una volta a casa fuori sessione, facendo sport e scout.*

L1 italiano – GRUPPO DI CONTROLLO

**Come trascorri le tue giornate?**

*Studiando (a volte), trascorrendo del tempo con la mia ragazza o i miei amici oppure giocando a pallavolo*

Questo uso eccessivo e a volte esclusivo del gerundio nei testi degli informanti nativi rappresenta una delle differenze sostanziali tra le interlingue e la varietà nativa.

## 7.2 Le dislocazioni a sinistra nella varietà nativa

Nell'identificare l'italiano secondo una classificazione tipologica che tenga però in considerazione l'ordine dei costituenti della frase si fa ricorso al tipo SVO (cfr. Grandi 2015 [2003]: 24).

Nell'ambito degli studi di tipologia linguistica, però, un argomento molto interessante, ossia quello del mutamento linguistico, è sempre presente nei dibattiti degli studiosi. Detto altrimenti, ci si chiede se sia possibile prevedere un mutamento linguistico e se, in particolare per la lingua italiana, sia possibile poter intravedere i segni di un mutamento linguistico che interessi l'ordine sintattico (Ferrari 2016 [2012]: 98–107).

Secondo Grandi (2015 [2003]: 105) il mutamento linguistico è prevedibile, ma si rimane pur sempre nel campo delle probabilità: anche se alcuni segni possono essere ben osservabili, infatti, un'inversione di tendenza o una deviazione dovute a fattori esterni alla lingua possono anche arrestare bruscamente la tendenza verso cui la lingua si era diretta.

Per definire come canonico l'ordine sintattico di una lingua, Grandi (2015 [2003]: 30) sostiene che

[...] una struttura sintattica può essere definita naturale o non marcata se in essa non compaiono marche, se esibisce una sostanziale neutralità pragmatica e se risulta più frequente nell'uso delle sue possibili varianti. In ottica tipologica, la tendenza largamente prevalente è quella di privilegiare le strutture non marcate.

Tuttavia, conducendo l'analisi delle produzioni degli studenti universitari italofoeni, un tratto molto interessante che, visti i numeri, caratterizza i testi è la presenza delle "dislocazioni a sinistra", ossia frasi con ordine sintattico marcato, che, insieme alle dislocazioni a destra e le frasi scisse, costituiscono le cosiddette frasi *segmentate* o *topicalizzate*.

Come sostiene Ferrari (2016 [2012]: 7),

Nella linguistica italiana contemporanea, lo studio delle frasi marcate occupa un posto privilegiato, perché esse sono la manifestazione di una proprietà altamente significativa della lingua italiana, vale a dire la grande libertà della distribuzione dei costituenti della frase. Una libertà – comunque condotta e condizionata – che va ricondotta da una parte alla ricchezza della flessione personale del verbo, la quale permette di risalire facilmente al soggetto anche se questo non precede immediatamente il verbo; dall'altra alla ricchezza altrettanto grande del paradigma di pronomi clitici, i quali connettono in modo efficace i complementi al verbo anche se questi sono spostati in posizioni grammaticali non basiche.

Nei dati dei nativi non abbiamo riscontrato né frasi scisse né dislocazioni a destra, ma, come si può notare dagli esempi che forniamo qui di seguito, abbiamo potuto rilevare numerose dislocazioni a sinistra:

*Il weekend solitamente lo passo con i miei amici o con la mia famiglia.*

*La mia infanzia la reputo la mia fortuna.*

*La mia infanzia l'ho vissuta assieme a mio fratello [...]*

*Le mie giornate le trascorro facendo attività fisica*

*Le mie giornate le trascorro prevalentemente [...]*

*Purtroppo le giornate le abbiamo trascorse per preparare l'esame [...]*

*Il primo periodo dell'infanzia l'ho trascorso [...]*

*Il Politecnico non l'avevo subito preso in considerazione [...]*

*... il primo periodo penso lo passerò [...]*

*Sinceramente lo scorso fine settimana l'ho passato studiando  
 Questo corso di laurea l'ho scelto a caso [...]  
 La domenica l'ho passata in famiglia riposandomi!  
 Il politecnico non l'avevo subito preso in considerazione  
 il tempo che non trascorro impiego all'università lo sfrutto [...]  
 Il mio anno all'estero l'ho trascorso in Irlanda.  
 Il lavoro però lo ritengo necessario [...]  
 La maggior parte del mio tempo lo spendo [...]  
 Gran parte della giornata la passo fuori casa.  
 Lo scorso fine settimana l'ho passato interamente a studiare per gli esami della sessione in-  
 vernale, ad eccetto la sera. Le sere del mio fine settimana le trascorro sempre a lavoro.*

Abbiamo voluto recuperarle tutte, anziché fornire soltanto un paio di esempi, proprio perché si tratta di un argomento storicamente molto dibattuto (Buttini 2014) e che trova sempre posto nell'elenco dei tratti dell'italiano neostandard (Berruto 2015 [1987]: 76; Lo Duca 2009 [2003]: 107; Lorenzetti 2015 [2002]: 84).

Per l'italiano si sostiene sempre che la frase con ordine neutro, quindi non marcato, è quella con ordine SVO. Il soggetto, quindi, assume valore di *topic* (o di tema dell'enunciato), ossia ciò di cui si parla (Ferrari 2016 [2012]: 19). Nell'italiano contemporaneo, tuttavia, si assiste a variazioni sintattiche che sono diventate numerose e "più normali" nelle produzioni dei parlanti (Lorenzetti 2015 [2002]: 83).

Si registrano, quindi, delle variazioni della struttura degli enunciati: volendo enfatizzare un elemento della frase, quest'ultimo si sposta da quello che è il suo posto naturale in un ordine neutro.

A livello intonativo, l'elemento che svolge il ruolo di *topic* viene spesso separato dal resto della frase da una pausa o da un cambiamento dell'altezza tonale, fatto che giustificherebbe nella forma scritta la presenza di una virgola (Ferrari 2016 [2012]: 20). Vogliamo segnalare, tuttavia, che, sebbene non obbligatoria, in nessuno dei casi riscontrati abbiamo rilevato la presenza di tale virgola nei dati del gruppo di controllo.

Quando si parla dei tratti che caratterizzano la varietà neostandard dell'italiano, si sottolinea sempre che, in realtà, molti di questi tratti non sono assolutamente innovativi: essi sono sempre stati presenti nella storia della lingua italiana, senza però essere contemplati dalle grammatiche (Berruto 2015 [1987]: 73; Lo Duca 2009 [2003]: 108; Palermo 2010: 241; Sabatini 2016: 181); tali tratti si incontrano persino nei testi istituzionali, come i manuali delle discipline scolastiche e i testi letterari (Favata 2018: 282; Favata, Tronci 2019: 41).

Molto spesso, l'argomento relativo alle frasi topicalizzate o segmentate viene associato alla sfera del parlato e ad esso viene attribuito soprattutto un certo valore pragmatico (Berruto 2015 [1987]: 75–76). I nostri dati, però, sono scritti e in essi non è possibile verificare alcun valore pragmatico rilevabile invece attraverso l'intonazione del parlato. Pertanto, se la varietà di lingua dello studente universitario



è considerata come il riferimento dell'italiano standard (cfr. Grandi 2019: 62), viene da chiederci se non sia il caso di rivedere, almeno per questo aspetto relativo all'ordine dei costituenti, visti i nostri dati, la nozione di italiano standard.

Se Grandi (2015 [2003]: 101), inoltre, precisa che la lingua scritta è l'ultima ad accogliere i mutamenti e i dati che abbiamo fornito sono tutti scritti, è il caso di chiederci anche se non ci si trovi di fronte a un mutamento linguistico in fase di evoluzione o a "stadi tipologici intermedi" (Ferrari 2016 [2012]: 102).

Considerando che secondo Telve (2018 [2008]: 48) le dislocazioni a destra, fenomeno che non abbiamo riscontrato né nei nativi né negli apprendenti, sono tipiche soprattutto delle frasi interrogative, ci sembra che la dislocazione a sinistra sia invece caratteristica dell'incipit delle risposte. Leggendo le frasi con le dislocazioni a sinistra che abbiamo elencato sopra, si può notare che nella maggior parte dei casi ci troviamo all'incipit della risposta, fatto che ci fa capire che i nativi, nello scritto, preferiscono partire con l'elemento che si trova a destra della domanda, spostandolo a sinistra nella prima frase della risposta, dandogli quindi valore di *topic*, fenomeno che, invece, non abbiamo riscontrato negli apprendenti, neppure tra i parlanti di L1 affini all'italiano, lingue in cui le dislocazioni sono ammesse.

## 8. Conclusioni

Per concludere questo contributo, possiamo affermare che in contesto guidato gli apprendenti universitari con L1 isolante non presentano alcuna difficoltà nel comprendere sin da subito il carattere flessivo della lingua italiana. Inoltre con apprendenti universitari con L1 affine all'italiano, o con apprendenti universitari che nel loro repertorio linguistico hanno una lingua affine all'italiano, viene a mancare il carattere implicazionale delle sequenze evolutive: abituati a usare determinati tempi verbali nella propria lingua o in altre lingue che conoscono, tali studenti riescono ad anticipare l'emergere di tempi e di modi verbali, soprattutto nella produzione scritta, quando si ha il tempo per riflettere sulla *consecutio temporum*.

Per quanto concerne il confronto con le varietà native, invece, abbiamo potuto notare che le interlingue possono risultare anche molto diverse per questioni legate alla scelta di costrutti linguistici. Ci riferiamo, visti i dati esposti sopra, agli usi eccessivi del gerundio e delle dislocazioni a sinistra. Se si vuole fare in modo che le produzioni degli apprendenti si avvicinino il più possibile a quelle dei nativi, la soluzione è sicuramente introdurre questi due argomenti nel sillabo. Si tratta pur sempre di costrutti grammaticali molto complicati per degli apprendenti principianti, ma, considerato il nostro profilo di apprendenti, si potrebbe prevederne la trattazione almeno in un corso di livello intermedio e non necessariamente nei corsi di livello avanzato.

## Bibliografia:

- Andorno C. (2009), *Grammatica e acquisizione dell'italiano L2* [in:] "Italiano LinguaDue", 1, pp. 1–15.
- Andorno C., Valentini A., Grassi R. (2017), *Verso una nuova lingua. Capire l'acquisizione di L2*, Torino: UTET.
- Bagna C. (2004), *La competenza quasi-bilingue/quasi-nativa. Le preposizioni in italiano L2*, Milano: FrancoAngeli.
- Banfi E. (1990), *Infinito (ed altro) quale forma basica del verbo in micro-sistemi di apprendimento spontaneo di italiano-L2: osservazioni da materiali di sinofoni* [in:] Bernini G., Giacalone Ramat A. (ed.), *La temporalità nell'acquisizione di lingue seconde*, Milano: FrancoAngeli, pp. 39–50.
- Banfi E. (2001 [1993]), *L'italiano come L2* [in:] Banfi E. (ed.), *L'altra Europa linguistica. Varietà di apprendimento e interlingue nell'Europa contemporanea*, Milano: La Nuova Italia, pp. 35–102.
- Banfi E., Bernini G. (2017 [2003]), *Il verbo* [in:] Giacalone Ramat A. (ed.), *Verso l'italiano. Percorsi e strategie di acquisizione*, Roma: Carocci, pp. 70–115.
- Bernini G. (2011), *Misurare la distanza tipologica: l'apporto del World Atlas of Language Structures* [in:] Bozzone Costa R., Fumagalli L., Valentini A. (ed.), *Apprendere l'italiano da lingue lontane: prospettiva linguistica, pragmatica, educativa*, Collana CIS 8, *Atti del Convegno-Seminario Bergamo 17–19 giugno 2010*, Perugia: Guerra, pp. 21–39.
- Berretta M. (1990), *Il ruolo dell'infinito nel sistema verbale di apprendenti di italiano come L2* [in:] Bernini G., Giacalone Ramat A. (ed.), *La temporalità nell'acquisizione di lingue seconde*, Milano: FrancoAngeli, pp. 51–80.
- Berruto G. (2015 [1987]), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: Carocci.
- Bosisio C. (2012), *Interlingua e profilo d'apprendente. Uno sguardo diacronico tra linguistica e glottodidattica*, Milano: Educatt.
- Buttini V. (2014), *La norma e l'uso nelle grammatiche di italiano per apprendenti stranieri. Il caso delle dislocazioni sintattiche e delle frasi scisse*, Perugia: Guerra–Guru.
- Carrera Díaz M. (2012), *Grammatica spagnola*, Roma-Bari: Laterza.
- Chini M. (2022 [2005]), *Che cos'è la linguistica acquisizionale*, Roma: Carocci.
- Della Putta P. (2020), *Difficoltà di adattamento al contesto comunicativo nella scrittura di studenti universitari italofoeni e non italofoeni. Il ruolo dell'esperienza varietistica nella didattica della L1 e della L2* [in:] Grassi R. (ed.), *La scrittura per l'apprendimento dell'italiano L2*, Firenze: Franco Cesati, pp. 209–224.
- Della Putta P., Visigalli M. (2010), *Come aiutare l'acquisizione della morfosintassi del sintagma nominale italiano: confronto fra tre percorsi glottodidattici rivolti a studenti anglofoeni* [in:] "Italiano LinguaDue", 2, pp. 23–52.
- Diadori P., Palermo M., Troncarelli D. (2015), *Insegnare l'italiano come seconda lingua*, Roma: Carocci.
- Duso E. M. (2002), *Narrare in italiano L2: uno studio sull'espressione delle relazioni temporali* [in:] "Linguistica e Filologia", 15, pp. 7–59.
- Favata G. (2018), *Studi acquisizionali e didattica dell'italiano L2* [in:] Ardissino E. (ed.), *Insegnare italiano nella scuola secondaria*, Milano: Mondadori, pp. 269–285.

- Favata G. (2021), *Il passato perfetto in italiano L2: analisi di testi scritti* [in:] “Studi di glottodidattica”, 6/1, pp. 47–59.
- Favata G. (2022), *Sintassi e morfologia nell’italiano L2 scritto di studenti universitari: fenomeni di interferenza* [in:] “Studi di glottodidattica”, 7/1, pp. 22–35.
- Favata G., Nitti P. (2019), *Superare BICS e CALP nell’offerta formativa linguistica universitaria in Italia* [in:] “Linguae & Rivista di lingue e culture moderne”, 2, pp. 31–51.
- Favata G., Tronci L. (2019), *Fare sociolinguistica attraverso la letteratura: una proposta didattica per studiare le varietà dell’italiano* [in:] “Italiano a scuola”, 1, pp. 25–45.
- Ferrari A. (2016 [2012]), *Tipi di frasi e ordine delle parole*, Roma: Carocci.
- Giacalone Ramat A. (1990), *Presentazione del progetto di Pavia sull’acquisizione di lingue seconde. Lo sviluppo di strutture temporali* [in:] Bernini G., Giacalone Ramat A. (ed.), *La temporalità nell’acquisizione di lingue seconde*, Milano: FrancoAngeli, pp. 13–38.
- Giacalone Ramat A. (1993), *Italiano di stranieri* [in:] Sobrero A. A. (ed.), *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari: Laterza, pp. 341–410.
- Giacalone Ramat A. (1994), *Il ruolo della tipologia linguistica nell’acquisizione di lingue seconde* [in:] Giacalone Ramat A., Vedovelli M. (ed.), *Italiano lingua seconda / lingua straniera, Atti del XXVI Congresso SLI*, 34, Roma: Bulzoni, pp. 27–43.
- Giacalone Ramat A. (1998), *L’acquisizione di lingue seconde nei progetti promossi dall’Università di Pavia* [in:] Pavesi M., Bernini G. (ed.), *L’apprendimento linguistico all’Università: le lingue speciali, Atti del Convegno tenutosi a Pavia il 28–29 ottobre 1996*, Roma: Bulzoni, pp. 15–27.
- Giacalone Ramat A. (2017 [2003]) (ed.), *Verso l’italiano. Percorsi e strategie di acquisizione*, Roma: Carocci.
- Giacalone Ramat A. (2004 [2001]), *L’italiano appreso dagli immigrati stranieri* [in:] Vedovelli M., Massara S., Giacalone Ramat A. (ed.), *Lingue e culture in contatto. L’italiano L2 per gli arabofoni*, Milano: FrancoAngeli, pp. 67–74.
- Grandi N. (2015 [2003]), *Fondamenti di tipologia linguistica*, Roma: Carocci.
- Grandi N. (2019), *Che tipo, l’italiano neostandard!* [in:] Moretti B., Kunz A., Natale S., Krakernberger E. (ed.), *Le tendenze dell’italiano contemporaneo rivisitate. Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6–8 settembre 2018)*, Milano: Officinaventuno, pp. 59–74.
- Grassi R. (2008), *Dalla Linguistica acquisizionale alla Didattica acquisizionale: una strada percorribile?* [in:] Grassi R., Bozzone Costa R., Ghezzi C. (ed.), *Dagli studi sulle sequenze di acquisizione alla classe di italiano L2*, Perugia: Guerra, pp. 9–20.
- Lo Duca M. (2009 [2003]), *Lingua italiana ed educazione linguistica. Tra teoria, ricerca e didattica*, Roma: Carocci.
- Lo Duca M. (2011 [2006]), *Sillabo di italiano L2*, Roma: Carocci.
- Lorenzetti L. (2015 [2022]), *L’italiano contemporaneo*, Roma: Carocci.
- Martari Y. (2017), *L’acquisizione dell’italiano da parte di sinofoni. Un contributo alla linguistica educativa*, Bologna: Pàtron.
- Martari Y. (2018), *Conoscenze linguistiche-tipologiche e culturali per la progettazione del percorso glottodidattico di italiano L2 di apprendenti cinesi: uno studio pilota sull’espressione dell’imperfezione* [in:] “Italiano a stranieri”, 24, pp. 9–14.

- Massariello Merzagora G. (1990), *Mezzi lessicali per l'espressione della temporalità in apprendenti sinofoni* [in:] Bernini G., Giacalone Ramat A. (ed.), *La temporalità nell'acquisizione di lingue seconde*, Milano: FrancoAngeli, pp. 103–116.
- Muñoz Licerias J. (1999), *La adquisición de las lenguas segundas y la gramática universal*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Palermo M. (2010), *L'italiano giudicato dagli insegnanti* [in:] *Lid'O – Lingua italiana d'Oggi*, 7, pp. 241–251.
- Pallotti G. (2012 [1998]), *La seconda lingua*, Milano: Bompiani.
- Pellegrino E., Vitale M., Salvati E., Vitale G., Lipari S. (2014), *La competenza prosodica nella classe di lingua. L'italiano in contesto L2/Ls ed e-learning* [in:] De Meo A., D'Agostino M., Iannàccaro G., Spreafico L. (ed.), *Studi AItLA 1, Varietà dei contesti di apprendimento linguistico*, Milano: Officinaventuno, pp. 153–168.
- Rastelli S. (2009), *Che cos'è la didattica acquisizionale*, Roma: Carocci.
- Rastelli S. (2019), *Introduzione alla linguistica sperimentale*, Bologna: il Mulino.
- Rastelli S. (2020a), *L'italiano nel Foundation Year: proprio nella classe plurilingue la didattica migliore* [in:] Bagna C., Rastelli S. (ed.), *La didattica nel Foundation Year*, Firenze: Franco Cesati, pp. 45–58.
- Rastelli S. (2020b), *Riflettere sulla lingua serve ad impararla? Dipende da cosa si intende per 'lingua' e per 'imparare'* [in:] Rastelli S., Bagna C. (ed.), *La didattica nel Foundation Year*, Pisa: Pacini, pp. 49–72.
- Rosi F. (2009), *"Non ha saputo dove è stato": come annotare gli elementi non-target in un corpus di italiano L2?* [in:] Andorno C., Rastelli S. (ed.), *Corpora di italiano L2: tecnologie, metodi, spunti teorici*, Perugia: Guerra, pp. 71–91.
- Sabatini F. (2016), *Lezione di italiano. Grammatica, storia, buon uso*, Milano: Mondadori.
- Squartini M. (2006), *L'insegnante di fronte alle "lingue" degli allievi* [in:] Bosc F., Marello C., Mosca S. (ed.), *Saperi per insegnare, Formare insegnanti di italiano. Un'esperienza di collaborazione fra università e scuola*, Torino: Loescher, pp. 70–85.
- Telve S. (2018 [2008]), *L'italiano: frasi e testo*, Roma: Carocci.
- Vedovelli M. (2003), *Note sulla glottodidattica italiana oggi: problemi e prospettive* [in:] "Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata", XXXII/2, pp. 173–197.
- Whittle A., Nuzzo E. (2015), *L'insegnamento della grammatica nella classe multilingue. Un esperimento di focus on form nella scuola primaria* [in:] *Studi AItLA 3*, Milano: Officinaventuno.

## “CHÉ NON È IMPRESA DA PIGLIARE A GABBO”: ECHI DANTESCHI NELLA SCIENZA IN CUCINA DI PELLEGRINO ARTUSI

**Abstract:** All'indomani dell'Unità d'Italia, a Firenze, Pellegrino Artusi dà alle stampe *La scienza in cucina e l'arte di mangiare bene*, un libro destinato a entrare nelle case di tutti gli italiani e che ha contribuito alla formazione di un italiano dell'uso scritto e parlato nella frammentata realtà linguistica postunitaria. La *Scienza* non è un semplice ricettario: accoglie, tra una preparazione e l'altra, espliciti riferimenti a Dante e alla *Commedia*, dimostrando così, con buon gusto e buon senso, come Dante e la cucina siano due elementi fortemente identitari per l'Italia. Per evidenziare quanto profondo sia questo legame si è deciso di spogliare il testo della *Scienza* alla ricerca di echi danteschi impliciti o espliciti. L'intento della ricerca va in una duplice direzione: da un lato ipotizzare, attraverso le citazioni letterarie di Artusi, il tipo di pubblico a cui esso si rivolge, dall'altro mettere in evidenza la finalità educativa dell'opera, che a ragione non può essere considerata solo e semplicemente una raccolta di ricette.

**Parole chiave:** Artusi, Dante, letteratura, linguistica, cucina

**Abstract:** In the wake of Unification of Italy, in Florence, Pellegrino Artusi publishes *Science in the Kitchen and The Art of Eating Well*, a book meant to get into the homes of all Italians and which contributed to the formation of an Italian of written and spoken use in the post-unification linguistic reality. This is not a simple cookbook: it welcomes, between one preparation and another, explicit references to Dante and the *Comedy*. Artusi demonstrates with good taste and common sense how Dante and the gastronomy are two strongly identifying elements for Italy. To highlight how deep this connection is, the text of the *Science* has been examined in search of implicit or explicit Dantean echoes. The intent of the research goes in two directions: on one hand, to hypothesize, through Artusi's literary quotes, the type of public to which it is addressed, on the other, to highlight the educational purpose of the work, which cannot be considered only and simply a collection of recipes.

**Keywords:** Artusi, Dante, literature, linguistic, gastronomy

## 1. Pellegrino Artusi e la *Scienza in cucina*

In quella stessa Romagna che quasi cinque secoli prima vide spegnersi Dante Alighieri nacque, nell'agosto del 1820, Pellegrino Artusi<sup>1</sup>.

Nella notte fra il 13 e il 14 settembre 1321 si spegneva a Ravenna, sui lidi romagnoli non lontani da Forlimpopoli, Dante Alighieri [...]. Dante è presente nelle nostre immagini, nelle nostre espressioni proverbiali, nei personaggi e nelle situazioni indimenticabili: patrimonio comune e vivo di una comunità a cui ha dato una lingua, le parole e le strutture per pensare il pensiero, per pensare la realtà. Anche Artusi, nel suo studio assiduo e scrupoloso, ha amato fedelmente Dante, facendo di lui una presenza familiare e quotidiana, sentendolo come il maestro di una lingua che andava cercando per le sue scritture, e soprattutto per il libro che tanto avrebbe contribuito all'identità del popolo italiano (Alba-Frosini 2021).

A Forlimpopoli il padre di Pellegrino, Agostino, aprì una bottega che “si poteva chiamare un guazzabuglio d’ogni cosa un poco” affacciata sulla piazza centrale e affidata alle cure della moglie, Teresa Giunchi (Artusi 2012: 20). Dell’infanzia e dell’adolescenza Artusi ricorda nell’*Autobiografia* “il grande inverno del 1828–29, detto l’anno del nevone” e “il periodo spaventoso dei terremoti in Romagna”, durante il quale dormì “all’aperto per quaranta notti dentro a un cestone da seta perché la terra era in continuo sussulto” (Artusi 2012: 23). Fu martoriato dalle malattie al punto di essere costretto a separarsi dal suo primo maestro di scuola quando venne colpito da un *sinmoco* (Artusi 2012: 25). Tuttavia, gli era “rimasto grato il ricordo della convalescenza la quale *gli* faceva gustare i cibi come delizie di sapori gratissimi mai più sentiti”. Agostino Artusi indirizzò il giovane figlio verso la carriera commerciale, affidandolo a un negoziante di Cesena, che era in partenza alla volta di Trieste. Fu proprio durante quel viaggio che Artusi cominciò a prendere coscienza di sé: “mi sgomentai esaminando me stesso, la mia crassa ignoranza e la niuna cultura” (Artusi 2012: 35). La ricerca dei “sapori gratissimi” gustati durante la convalescenza e il tentativo di porre rimedio alla “crassa ignoranza”, rappresentano due costanti da tenere a mente nel ripercorrere l’arco della vita di Artusi. Al ritorno in Romagna trovò un nuovo maestro ad accoglierlo, Luigi Buscaroli, verso il quale sentiva un vero e proprio debito di riconoscenza:

---

<sup>1</sup> Il presente lavoro si collega alle attività del PRIN2017 «Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall’età medievale all’Unità», di cui fanno parte quattro Unità di ricerca: l’Università di Siena per stranieri, l’Università di Salerno, l’Università di Cagliari e l’Università di Napoli “Federico II”, coordinate a livello nazionale da Giovanna Frosini. Desidero ringraziare Giovanna Frosini e Monica Alba per aver letto il contributo, offrendomi preziosi spunti e suggerimenti.



“sono obbligato a lui se presi amore allo studio” e “una volta preso l’aire non mi fermai più di raspere coi libri e mettevo a profitto ogni ritaglio di tempo che le cure commerciali mi lasciavano libero” (Artusi 2012: 37).

Una serie di eventi drammatici costrinse Artusi a lasciare le terre di Romagna. In particolare, fu decisivo l’arrivo nel piccolo paese romagnolo del brigante Stefano Pelloni, detto Il Passatore, in una notte di gennaio del 1851. Egli si impadronì del paese con la sua banda, facendo irruzione nelle case, compresa quella della famiglia Artusi:

Era la sera del 25 gennaio 1851, triste d’aspetto, non punto fredda, caliginosa e piovosa. Mia madre, povera vecchia, erasi già coricata [...]. Le mie tre giovani sorelle si erano ritirate nel loro piccolo appartamento [...] e mio padre ed io eravamo presso al caminetto [...] quando si senti bussare, il che fece senso in quell’ora insolita. Gli assassini stavano nascosti dietro ai pilastri del portico [...]. Benché repugnante mio padre, presa una lucernina andò ad aprire, ma quando vide uno dopo l’altro entrar gli assassini si svenne [...]. Nacque allora in casa mia una gran confusione. Il più brutto fu per le mie povere sorelle [...] volevano serbarle a più brutta sorte a sfogo della loro libidine (Artusi 2012: 64).

Artusi fu a lungo tormentato dall’incubo di quella notte, una delle cui prime e immediate conseguenze fu la scelta di trasferirsi. Una città vivace e moderna, la città che diede i natali a Dante, lo accolse dal 1852 fino agli ultimi giorni di vita. Si può dire che Artusi fu, a tutti gli effetti, “romagnolo di nascita, ma fiorentino d’adozione e di elezione” (Frosini 2015: 483). Firenze, infatti, fu il luogo in cui gli affari andarono per Artusi a gonfie vele grazie all’apertura in Via dei Calzaiuoli di un negozio di sete, che diresse a lungo e con abilità, e al commercio di stoffe, in particolare della seta. L’attività fu poi trasferita in Via Cerretani e, di lì a breve, chiuse definitivamente: “lo spostamento della capitale del Regno d’Italia da Torino a Firenze, avvenuto nel 1865, aveva prodotto una generale impennata del valore degli immobili e del costo degli affitti [...]” rendendo meno fruttuosa l’attività commerciale di famiglia (Artusi 2012: 113). Dismessa quest’ultima, Artusi affittò un elegante appartamento al numero 25 di Piazza d’Azeglio: un indirizzo, questo, destinato a essere conosciuto in tutta la penisola “perché lì si potevano ordinare direttamente le copie della *Scienza*”; un luogo nel quale “non c’era posto solo per una cucina attrezzata e moderna, ma c’era molto spazio per i libri, che Artusi [...] aveva raccolto in molti anni” (Frosini 2009: 313).

Firenze fu il luogo in cui Artusi scoprì, o riscoprì, la vocazione per lo studio e la gastronomia. Proprio in questa città, all’indomani dell’Unità d’Italia, Pellegrino Artusi diede alle stampe *La scienza in cucina e l’arte di mangiare bene*. La prima edizione fu pubblicata da Salvatore Landi, importante tipografo fiorentino e fondatore della tipografia *L’Arte della stampa*. Le edizioni della *Scienza*



che si susseguirono negli ultimi venti anni di vita di Artusi, fra il 1891 e il 1911, furono quindici. L'ultima a essere pubblicata quando Artusi era ancora in vita fu la quattordicesima, mentre la quindicesima venne pubblicata dopo la morte dell'autore, contando un totale di 790 ricette rispetto alle 475 della prima edizione. Si trattò di un libro destinato a entrare nelle case di tutti gli italiani e che certamente contribuì, insieme a *Pinocchio* e *Cuore*, alla formazione di un italiano dell'uso scritto e parlato in una realtà linguistica assai frammentata come quella postunitaria. Infatti, il modello linguistico scelto da Artusi fu il fiorentino, "nella vitalità della tradizione parlata che si affianca al prestigio della tradizione scritta, letteraria e illustre" (Frosini 2015: 484).

### 1.1 Tra lo studio e la cucina verso la *Scienza*

La presenza di Artusi nella società fiorentina colta "si era silenziosamente ma solidamente radicata, e qualificava in senso non dilettantesco una assidua attività di studio e di scrittura" (Frosini 2015: 83). Negli anni appena precedenti all'impresa culinaria ed editoriale della *Scienza*, si dedicò allo studio della letteratura – compose una *Vita di Ugo Foscolo* e le *Osservazioni in appendice a trenta lettere di Giuseppe Giusti*, stampate dall'editore Barbèra fra il 1878 e il 1881 – e allo studio della lingua italiana, "condotto con certissima pazienza e umile consapevolezza di sé sulle grammatiche e i vocabolari" (Frosini 2015: 483). Artusi è, dunque, un uomo colto che dedica le proprie giornate allo studio e alla cucina, come conferma un'intervista a Marietta Sabatini, la maestra di casa Artusi, uscita sulla rivista "La Cucina Italiana":

L'unico suo divertimento era lo scrivere. Il libro lo cominciò quasi per ischerzo [...]. Scriveva sempre. Si alzava la mattina alle otto e si metteva a tavolino fino all'ora del pranzo. Poi riprendeva a scrivere per qualche ora. Ed era un continuo alternarsi fra lo studio e la cucina, la penna e le pentole. Di questo *Dante della cucina* [...]. C'è chi dice che fosse un cuoco, chi sostiene trattarsi di un gran signore e chi invece sostiene trattarsi di uno scrittore di professione. Un letterato lo era certamente perché il suo libro è quanto di più perfetto, più utile e divertente si possa trovare in tal materia. Era Fiorentino o Bolognese? Le due città se lo disputano... insomma di lui si sono dette tante cose, ma realmente nessuno ne sa la vera storia<sup>2</sup>.

Nella dimora fiorentina di Artusi in Piazza d'Azeglio c'era posto non solo per la fornita e attrezzata cucina, ma anche per i libri che Artusi aveva raccolto nel corso degli anni. Grazie a due documenti, il *Catalogo di libri di Pell. Artusi* e l'*Inventario* notarile *post-mortem*, redatto a Firenze dal notaio Ferdinando Onori, si può

<sup>2</sup> L'intervista è pubblicata integralmente in Alba-Frosini 2019.

tentare di ricostruire, seppur con i limiti del caso, la biblioteca di Artusi (Frosini 2009: 314). A questo fine risulta particolarmente utile il *Catalogo di Libri*, oggi conservato presso l'Archivio di Forlimpopoli, il quale:

[...] elenca su 20 pagine 578 volumi. La data, cancellata, si riferisce al periodo 1863–1880 (probabilmente corretta quest'ultima su 1874) e indica dunque una registrazione progressivamente aggiornata [...]. È la descrizione più completa della biblioteca di Artusi; il *Catalogo* registra autore, titolo, numero dei volumi (con riporto della cifra complessiva di pagina in pagina). Tuttavia, si tratta pur sempre di una descrizione parziale e circoscritta a una determinata area temporale; le successive acquisizioni del periodo 1880–1911 non compaiono certo tutte qui (Frosini 2009: 314).

Il *Catalogo* 1863–1880 mette in evidenza che i libri di cucina posseduti da Artusi non erano molti – se ne contano cinque – a differenza delle opere letterarie, che occupavano invece diversi scaffali: dall'*Iliade* nella versione di Vincenzo Monti, l'*Odissea* tradotta da Ippolito Pindemonte e l'*Eneide* nella traduzione di Annibal Caro – lettura che accompagnò Artusi fino agli ultimi giorni di vita – alla grande letteratura del Settecento e Ottocento con autori come Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi, Carducci, e opere come *I Promessi Sposi* nei tre tomi della Ventiseptimana. Non possono mancare le opere di Ariosto, Tasso, Machiavelli, Petrarca, Boccaccio e, ovviamente, Dante (cfr. Frosini 2009: 316). Dalla ricostruzione della biblioteca affiora l'immagine di un Artusi studioso e lettore curioso che davvero, come afferma nell'*Autobiografia*, mette a profitto ogni ritaglio di tempo libero per “raspare coi libri”.

## 1.2 Echi danteschi nelle ricette della *Scienza*

Artusi non solo racconta come preparare paste ripiene, salse o dolci al cucchiaino, ma alle ricette unisce aneddoti, storie e riferimenti culturali e letterari. Accade così di incontrare i versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* di Omero e di scoprire, mentre si legge la ricetta degli *sparagi* (n. 450), che, secondo Plinio il Vecchio, gli asparagi più belli arrivavano da Ravenna. La ricetta della *stiacciata unta* (n. 597) contiene un rimando a Boccaccio: Artusi racconta di un onesto e industrioso fornaio che gli ricorda “il Cisti fornaio di messer Giovanni Boccaccio”. Lo spoglio dell'opera ha permesso di marcare una notevole differenza in termini percentuali. Infatti, riferimenti letterari più frequenti riguardano un altro autore e un'altra opera: Dante e la *Commedia*. Nell'*Autobiografia* Artusi afferma di aver imparato “a memoria l'Inferno e il Purgatorio, non che i passi più splendidi del Paradiso” e dal 1890 risulta affiliato alla Società Dante-sca Italiana (Artusi 2012: 36). Attraverso Dante e la *Commedia* si può riflettere da un lato sul rapporto di Artusi con la lingua e la cultura fiorentina, dall'altro sul compito educativo che la *Scienza* è chiamata a svolgere, ora in maniera più

chiara ed evidente, ora più sottesa e tra le righe. Nella *Scienza* Artusi è solito rivolgersi al lettore più colto e a quello meno esperto inserendo, tra una preparazione e l'altra, alcuni espliciti riferimenti letterari a Dante e alla sua opera. Artusi con la *Scienza in cucina* trova il punto di convergenza tra le due spinte a cui si accennava sopra<sup>3</sup>. La ricerca dei “sapori gratissimi” e il tentativo di porre rimedio alla “crassa ignoranza”, in altre parole il cibo e lo studio, trovano una sintesi eccezionale.

### 1.2.1 Un “grande intruglio”

Artusi è solito citare alcuni versi o terzine intere della *Commedia*, come avviene nel caso della ricetta del *cuscussù*.

46. Cuscussù

Il Cuscussù è un piatto di origine araba che i discendenti di Mosè e di Giacobbe hanno, nelle loro peregrinazioni, portato in giro pel mondo, ma chi sa quante e quali modificazioni avrà subite dal tempo e dal lungo cammino percorso. Ora è usato in Italia per minestra dagli israeliti, due de' quali ebbero la gentilezza di farmelo assaggiare e di farmi vedere come si manipola. Io poi l'ho rifatto nella mia cucina per prova, quindi della sua legittimità garantisco; ma non garantisco di farvelo ben capire:

Che non è impresa da pigliar a gabbo  
 Descriver bene questo grande intruglio<sup>4</sup>,  
 Né da lingua che chiami mamma e babbo.

Si tratta dei versi 7–9 del canto XXXII dell'*Inferno*: si entra nelle prime due zone del lago ghiacciato di Cocito, la Caina e l'Antenòra, dove sono puniti i traditori della patria e i traditori dei parenti. Il paesaggio che si presta agli occhi di Dante è al limite del reale: il ghiaccio è tanto spesso che non si romperebbe neppure se vi cadessero sopra le montagne Apuane (Chiavacci Leonardi 1991: 939). Se solo avesse le “rime aspre e chioce” (v. 1), come sarebbero adatte a questo “tristo buco” (v. 2), Dante saprebbe esprimere meglio il senso e la sostanza di ciò che vede, ma così non è. Per questo, “non senza tema” (v. 6), si avvia a poetare spiegando il suo timore: descrivere il fondo di tutto l'universo non è un'impresa da prendere a gabbo<sup>5</sup>, ovvero da prendere alla leggera, né adatta a una lingua inesperta, una lingua istintiva come quella del bambino che “chiami mamma o babbo”. L'impresa da non prendere a gabbo per Artusi è “Descriver bene questo grande

<sup>3</sup> Vedi anche Alba-Frosini 2021.

<sup>4</sup> Il corsivo è mio.

<sup>5</sup> *Gabbo* significa ‘scherzo o inganno (per lo più benevolo) volto alla canzonatura o al divertimento’ (TLIO s.v. *gabbo*).

intruglio”, dove *intruglio* si riferisce al *cous cous*, “piatto di origine araba che i discendenti di Mosè e di Giacobbe hanno, nelle loro peregrinazioni, portato in giro pel mondo” (Artusi 2021: 79). Come si nota, è presente una particolarità: il verso dantesco “Discriver fondo a tutto l’universo” diventa “Descriver bene questo grande intruglio”. In questo caso Artusi, con lo spirito vivace e creativo che lo contraddistingue, si rivolge ai lettori e alle lettrici permettendosi una modifica del testo originale. L’effetto è lontano dalla banalizzazione: va piuttosto in direzione della popolarizzazione e, di conseguenza, di un avvicinamento, a parer mio riuscito, nei confronti del pubblico.

### 1.2.2 Apparecchiarsi “a sostener la guerra”

Nella ricetta della *Crema alla francese* (n. 688) si ha a che fare con un caso di ripresa fedele della lezione dantesca dal II canto infernale:

688. Crema alla francese

Eravamo nella stagione in cui i cefali delle Valli di Comacchio sono ottimi in gratella, col succo di melagrana, e nella quale i variopinti e canori augelli, come direbbe un poeta, cacciati dai primi freddi attraversano le nostre campagne in cerca di clima più mite, ed innocenti quali sono, povere bestioline, si lasciano cogliere alle tante insidie e infilare nello spiede:

*... e io sol uno*

*M'apparecchiava a sostener la guerra*

*Si del cammino e sì de la pietate,*

*Che ritrarrà la mente che non erra.*

La guerra del cammino, percorrendo 200 chilometri per andare a villeggiare da un amico sopra un colle amenissimo; e la pietate per quei graziosi animalini perché sentivo una stretta al cuore, ogni volta che dal casotto del paretaiolo li vedevo insaccarsi nelle maglie traditrici delle sue reti.

Quando arriva l’“aere bruno” (v. 1), il crepuscolo, ogni essere vivente si ritira per il sonno e per il riposo. Non è così per Dante, che, all’inizio del viaggio oltremontano, vive una condizione di profonda solitudine. Solo, “s’apparecchiava a sostener la guerra sì del cammino e sì de la pietate” (vv. 4–5): i versi stanno a indicare che si sta preparando a un combattimento fisico e morale. L’impresa verrà raccontata “dalla mente che non erra”, dalla memoria che dice sempre il vero. Il registro sostenuto e le scelte lessicali, come *augelli*, con conservazione del dittongo iniziale, e la forma arcaica *pietate*, riflettono la stessa atmosfera di cupa solitudine del secondo canto infernale. Come ricorda Alba (2021):

il tono medio che solitamente accompagna la descrizione delle ricette è abbandonato e sostituito da un registro più elevato, adottando il lessico proprio della lingua poetica: un vero espediente letterario, che permette ad Artusi di

introdurre alcuni versi della *Commedia*, utilizzati per spiegare, con un denso e dotto parallelismo, il suo turbamento alla vista di quei “variopinti e canori augelli” impigliati nelle reti dei cacciatori.

La ripresa fedele dei versi danteschi è incastonata tra due paragrafi in cui emerge l'Artusi autobiografico. Viene rievocato il ricordo della “stretta al cuore” avvertita nel vedere i “graziosi animalini”, gli uccellini delle Valli di Comacchio, finire nelle reti dei cacciatori durante la stagione autunnale, di cui sono il riferimento ai “primi freddi” e, soprattutto, l'uso del succo di melagrana.

### 1.2.3 “Ch’ogni erba si conosce per lo seme”

Il verso dantesco citato da Artusi nella ricetta della *Conserva dolce di pomodoro* (n. 733) deriva dal XVI canto del *Purgatorio*.

733. Conserva dolce di pomodoro

Sembra dal titolo una conserva delle più strane, ma alla prova non riesce men degna di molte altre.

*Ch’ ogni erba si conosce per lo seme*

dice Dante, e però se in questa conserva non rimane qualche semino, che ne faccia la spia, nessuno indovinerà di che sia composta.

Questo è il canto del *Purgatorio* in cui si incontrano gli iracondi e, tra loro, Marco Lombardo, personaggio di origine lombarda di cui oggi si hanno poche notizie, ma che fu certamente conosciuto ai suoi tempi come uomo di corte saggio e valente. Virtù, queste ultime, che dimostra nella sua dissertazione sul libero arbitrio. Infatti, Dante scoppia “dentro ad un dubbio” (v. 54): il mondo è “diserto d’ogne virtute” (vv. 58–59), “di malizia gravido e coverto” (v. 60), fatto che alcuni attribuiscono all’influenza dei corpi celesti, altri alla volontà dell’uomo. È proprio da Marco Lombardo che Dante vorrebbe sapere la causa e l’origine prima di questo male. Egli prende come esempio Roma, che era solita avere due soli: l’autorità papale e l’autorità imperiale, la quale, tuttavia, è stata spenta dalla prima. La spada del re e il pastorale del vescovo, simboli dei rispettivi poteri, si sono allora uniti in una sola mano, ma sono tenuti insieme a forza. Per questo motivo è normale che vada tutto male: essendo entrambi riuniti in un’unica mano, l’uno non ha più timore dell’altro e per crederci, dice Marco Lombardo, basta porre “mente a la spiga” (v. 113), cioè agli effetti, alle conseguenze di questa unione forzata: “Ch’ogn’erba si conosce per lo seme” (v. 114). Questa citazione dantesca, e ancor prima evangelica<sup>6</sup>, ripresa anche in questo caso fedelmente,

<sup>6</sup> *Luc.* 6, 44: “unaquaeque enim arbor de fructu suo cognoscitur” (cfr. Chiavacci Leonardi 1994a: 483).

serve ad Artusi per affermare che nessuno, assaggiando, si accorgerà che si tratta di una conserva di pomodoro a meno che non resti qualche piccolo seme del frutto a fare la spia.

#### 1.2.4 Le anguille di Bolsena

Oltre ai casi di citazione fedele delle terzine dantesche, non mancano passi in cui il riferimento alla *Commedia* si fa più aneddótico e discorsivo. Nel testo della ricetta dell'Anguilla arrosto (n. 491), Artusi allude in modo arguto alle anguille citate da Dante nel canto XXIV del *Purgatorio*:

491. Anguilla arrosto

Potendo, preferite sempre le anguille di Comacchio che sono le migliori d'Italia se non le superano quelle del lago di Bolsena rammentate da Dante.

Al v. 19 del canto purgatoriale, tra i golosi, compare un personaggio: “ebbe la Santa Chiesa in le sue braccia” (v. 22)<sup>7</sup> e la sua faccia è “più che l'altre trapunta” (v. 21), nel senso che il suo volto mostra visibilmente i segni della fame da cui è consumato. Si tratta di Simon de Brion, canonico di Tours, città della parte settentrionale della Francia, il quale diviene papa con il nome di Martino IV. Dalle testimonianze che lo riguardano emerge come fosse sensibile al vizio della gola, motivo per cui ora, in *Purgatorio*, è costretto a digiunare. Si tratta di un passaggio particolarmente rilevante perché proprio “alla vicenda di questo papa è demandata l'unica menzione esplicita di un cibo e di una bevanda che si ha nella *Commedia*” (Frosini 2016: 50). Il suo digiuno, infatti, riguarda due elementi molto precisi: le *anguille di Bolsena* e la *Vernaccia*. La menzione così esplicita porta inevitabilmente a immaginare la bontà sia delle anguille di Bolsena, cittadina che dà il nome a un lago nel Viterbese vicino a Montefiascone, dove Martino IV soggiornò per un periodo di tempo, sia della vernaccia, un vino bianco di particolare qualità e pregio noto nel Medioevo. Iacopo della Lana, commentatore trecentesco della *Commedia*, racconta di papa Martino IV che:

[...] fu molto vizioso della gola, e fra l'altre ghiottonerie del mangiare ch'elli usava, facea tórre l'anguille dal lago di Bolsena, e quelle facea annegare e morire nel vino della vernaccia, poi fatte arrosto le mangiava (cfr. Chiavacci Leonardini 1991: 704).

Emerge la precisione gastronomica di Dante, che fa riferimento non soltanto alla quantità ma pure alla qualità del cibo: “non, dunque, le anguille in generale, ma specificamente quelle del lago di Bolsena, una varietà molto pregiata, nota già ai

<sup>7</sup> Cfr. VD, s.v. trapunto agg. per la nuova interpretazione proposta da Veronica Ricotta.

Romani per la sua bontà tanto da essere citata da Columella” (Frosini 2016: 50). Con la stessa precisione Artusi invita i lettori e le lettrici a preferire per la preparazione delle *anguille arrosto* quelle di Comacchio, mettendole in relazione alle anguille di Bolsena citate da Dante per la loro bontà<sup>8</sup>.

### 1.2.5 Iniziare e finire con Dante

Artusi con Dante dà avvio e pone fine alla sua opera gastronomica. Ne *L'autore a chi legge*, una vera e propria raccolta di avvertenze ai lettori, sostiene che le funzioni principali della vita siano due: la nutrizione e la propagazione della specie. Da questa considerazione di partenza, si può meglio comprendere il senso del progetto che Artusi vuole realizzare attraverso i suoi consigli, ovvero quello di favorire una vita sana ispirata all'igiene, ai criteri di economia e di buon gusto. Per questo motivo Artusi, a partire dalla terza edizione, ritiene utile mettere a testo gli scambi epistolari tenuti con l'amico e letterato Olindo Guerrini, noto anche con lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti e con altri nomi d'arte. Guerrini critica il “tirannico regno che il cervello esercita su tutti gli organi del corpo. Tutto è nervi, nevrosi, nevrastenia [...]” e “questa razza di saggi e di artisti pieni di ingegno [...] si regge a forza di caffè, di alcool e di morfina” (Artusi 2021: 11–12). L'invito è, pertanto, il seguente:

Non vergogniamoci dunque di mangiare il meglio che si può e ridiamo il suo posto anche alla gastronomia. Infine, anche il tiranno cervello ci guadagnerà, e questa società malata di nervi finirà per capire che, anche in arte, *una discussione sul cucinare l'anguilla, vale una dissertazione sul sorriso di Beatrice*. Non si vive di solo pane, è vero; ci vuole anche il companatico; e l'arte di renderlo più economico, più sapido, più sano, lo dico e lo sostengo, è vera arte. Riabilitiamo il senso del gusto e non vergogniamoci di sodisfarlo onestamente, ma il meglio che si può, come ella ce ne dà i precetti (Artusi 2021: 12).

In queste parole si condensa l'essenza del progetto artusiano: “non si vive di solo pane [...] ci vuole anche il companatico” e l'arte di renderlo migliore. In sostanza, affermare, con le parole di Olindo Guerrini, che “una discussione sul cucinare l'anguilla, vale una dissertazione sul sorriso di Beatrice” significa dare nuovo rilievo e valore al *mangiar bene*, equivale a considerare la gastronomia una “vera arte” (Artusi 2021: 12). Non stupisce, dunque, che sia stato Artusi il primo ad essere riuscito a conquistare “alla cucina e all'igiene, all'economia domestica e al buon senso un pubblico che nessuno mai prima era riuscito a raggiungere” (cfr. Frosini 2009: 483).

---

<sup>8</sup> Cfr. Alba 2023.



Dopo il capitolo sulla *Cucina per gli stomachi deboli* si trova la conclusione, che vede le ultime righe di testo occupate da due versi della *Commedia*:

Qui pongo fine, e ripeto col poeta:  
*Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba*  
 Paradiso, X, 25

La citazione con cui Artusi decide di porre fine alla sua *Scienza in cucina* deriva dal X canto del *Paradiso*. In questo particolare momento della *Commedia* Dante si sta rivolgendo al lettore e, dopo averlo invitato a indirizzare lo sguardo in alto con lui verso le “alte rote” (v. 7), lo incita a rimanere “sovra ‘l tuo banco” (v. 22) e a continuare a pensare “a ciò che si preliba” (v. 23), a ciò di cui si è dato solo un assaggio, facendo riferimento alla descrizione dell’ordine celeste. Il poeta, spinto dalla fretta e dall’urgenza di ciò che deve narrare ancora, dice al lettore che ormai gli ha servito il cibo (“messo t’ho innanzi”, v. 25<sup>9</sup>) e che ormai può nutrirsi da solo (“omai per te ti ciba”, v. 25): metaforicamente, gli ha donato la materia su cui riflettere e ora può ragionare da solo. Anche Artusi, in senso figurato e proprio, ha servito il cibo ai suoi lettori e alle sue lettrici, che, come i lettori di Dante, hanno ora materia a sufficienza per cibarsi da soli.

### 1.3 Conclusioni

Pellegrino Artusi con la *Scienza in cucina* trova il punto di convergenza tra i due poli, ovvero la ricerca dei “sapori gratissimi” e il tentativo di porre rimedio alla “crassa ignoranza”. In altre parole, il cibo e lo studio, in particolare di Dante, trovano una sintesi eccezionale e riuscita. Le citazioni letterarie, le incursioni aneddotiche e il modo affabile di Artusi di avvicinarsi al pubblico fanno della *Scienza in cucina* non solo una raccolta di ricette, ma un vero e proprio progetto didattico. All’obiettivo più evidente di fornire ricette e consigli da applicare in cucina, Artusi affianca quello di educare i lettori perché sa che si sta rivolgendo a un’Italia formalmente unita, ma concretamente ancora da unire sia dal punto di vista linguistico che culturale. Il gastronomo, sulla scia di Manzoni e dei *Promessi sposi*, sceglie, dunque, la lingua di Firenze come lingua accessibile, una lingua che lui stesso impara e migliora ascoltando i fiorentini e consultando vocabolari e lessici.

In questa ottica si spiega la scelta di far confluire la *Commedia* nella *Scienza*: nell’Ottocento Dante diventa simbolo dell’unità linguistica e culturale e per eccellenza è il poeta considerato *nostro*. Si ricorda simbolicamente l’anno 1865: in occasione del sesto centenario della nascita tutte le principali città d’Italia si

---

<sup>9</sup> *Mettere* anticamente aveva il senso di ‘servire in tavola’, da cui deriva pure *messo* per ‘portata’ e l’antico francese *mes* per ‘piatto di servizio’ (cfr. Chiavacci Leonardi 1994: 279).

muovono per organizzare eventi e mostre, nascono giornali come il “Giornale del centenario di Dante Alighieri” ed è pure il momento in cui viene scoperta in Piazza Santa Croce, alla presenza del re Vittorio Emanuele II, la celebre statua di Dante realizzata da Enrico Pazzi. Con Dante e il fiorentino si inventa l’identità italiana nell’Ottocento, riprendendo il titolo di un saggio di Balestrucci<sup>10</sup>. A ciò si aggiunge l’importante tassello della cucina: Artusi vuole educare i lettori a *man-giar bene* e, ben consapevole del momento storico che l’Italia postunitaria sta vivendo, dissemina tra le pagine elementi utili alla formazione linguistica e culturale dei lettori e delle lettrici. Gli esempi analizzati in questo contributo hanno cercato di dimostrare come Dante e la cultura gastronomica siano due elementi fortemente identitari per l’Italia e come Artusi di questo fosse ben consapevole. Egli accosta alle preparazioni gastronomiche, con buon gusto e buon senso, i versi di Dante, citandoli fedelmente o rielaborandoli, spesso con tono ironico e affabile, come nel caso della ricetta del *Cuscussù* (n. 46), ma prende anche in prestito il registro elevato e il tono sostenuto di particolari momenti della *Commedia*, come accade nella ricetta n. 688, quella della *Crema alla francese*. Con la *Scienza*, il colto gastronomo dà forma a un vero e proprio progetto formativo e educativo in ottica popolare: il messaggio per le lettrici e i lettori è che arte gastronomica e letteratura possono convivere con naturalezza e equilibrio nelle stesse pagine e che anche sfogliando un libro di ricette, con spirito leggero, è possibile imparare qualcosa di nuovo. Grazie ad Artusi si intesse un rapporto profondo ed efficace tra cucina e letteratura, un legame in cui l’una non sovrasta l’altra perché “una discussione sul cucinare l’anguilla, vale una dissertazione sul sorriso di Beatrice” (Artusi 2021: 12).

---

<sup>10</sup> Balestrucci D., *Medioevo e Risorgimento. L’invenzione dell’identità italiana nell’Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 75–78.

## Bibliografia:

- Alba M. (2021), *Artusi e gli editori fiorentini. La scienza in cucina e l'arte della stampa*, Firenze: Olschki.
- Alba M. (2023), *Dalla parte di Artusi. Edizione e studio delle lettere autografe (1864–1908)*, Milano: Biblion.
- Alba M.-Frosini G. (2019), *Domestici scrittori. Corrispondenza di Marietta Sabatini, Francesco Ruffilli e altri con Pellegrino Artusi*, Sesto Fiorentino: Apice Libri.
- Artusi P. (2012), *Autobiografia*, Abruzzese A.-Pollarini A. (ed.), Milano: Il Saggiatore.
- Artusi P. (2019), *Autobiografia*, Capatti A., Pollarini A. (ed.), Bra: Slow Food Editore.
- Artusi P. (2021), *La scienza in cucina e l'arte di mangiare bene*, con introduzione e note di P. Camporesi, Torino: Einaudi.
- Chiavacci Leonardi A. M. (1991), *“Inferno” di Dante Alighieri*, Milano: Meridiani Mondadori.
- Chiavacci Leonardi A. M. (1994a), *“Purgatorio” di Dante Alighieri*, Milano: Meridiani Mondadori.
- Chiavacci Leonardi A. M. (1994b), *“Paradiso” di Dante Alighieri*, Milano: Meridiani Mondadori.
- Frosini G. (2009), *Lo studio e la cucina, la penna e le pentole. La prassi linguistica della ‘Scienza in cucina’ di Pellegrino Artusi* [in:] Frosini G.-Robustelli C. (ed.) *Storia della lingua e storia della cucina*, Atti del VI Convegno Internazionale dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana ASLI (Modena 20–22 settembre 2007), Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 311–330.
- Frosini G. (2012), *La cucina degli italiani, tradizione e lingua dall'Italia al mondo* [in:] *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 85–108.
- Frosini G. (2012), *Parole in casa. I domestici scrittori di Pellegrino Artusi* [in:] Frosini G.-Montanari M. (ed.) *Il secolo artusiano*. Atti del Convegno di Firenze-Forlimpopoli, 30 marzo – 2 aprile 2011, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 69–91.
- Frosini G. (2015), *L'italiano del cibo: storie, parole, persistenze, novità* [in:] Capatti A.-Montanari M. (ed.) *Cultura del cibo*, vol. III, *L'Italia del cibo*, Torino, UTET, pp. 477–491.
- Frosini G. (2016), *“L'anguille di Bolsena e la vernaccia”: immagini, forme e sostanze del cibo in Dante*, “Apice”, pp. 45–53.

## Sitografia:

- Alba M. (2021), *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene: una rivoluzione con penna e pentole. Percorsi di cose e parole nella lingua del cibo* [in:] [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/cibo7.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/cibo7.html) (ultimo accesso: 14/02/2022).
- Alba M. (2023), *Intorno a sei lettere di Pellegrino Artusi a Olindo Guerrini*, in „Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria”, 8 [in:] <https://doi.org/10.54103/2499-6637/20207> (ultimo accesso: 22/11/2023).
- Alba M.-Frosini G. (2021), *Con Artusi, per Dante* [in:] <https://www.casartusi.it/it/news/con-artusi-per-dante/c> (ultimo accesso: 10/02/2022).



## TRA LA RIGENERAZIONE E LA COSCIENZA DI ZENO DI ITALO SVEVO: ALLA RICERCA DI UN NUOVO PARADIGMA DRAMMATICO

**Abstract:** L'articolo propone un nuovo approccio alla drammaturgia di Italo Svevo sull'esempio del suo capolavoro *La Rigenerazione*, nel contesto della poetica del dramma moderno e contemporaneo. Nonostante la matrice del testo, che sembra rispettare i vecchi vincoli formali, l'autore italiano mette in discussione certi fondamenti inerenti all'estetica della forma canonica. Le diverse strategie che vanno oltre le regole generiche si manifestano anche ne *La coscienza di Zeno* che contiene alcune soluzioni dell'estetica teatrale odierna. Le osservazioni conclusive in merito saranno riservate proprio a questa opera.

**Parole chiave:** Italo Svevo, dramma moderno, dramma contemporaneo, nuovo paradigma drammatico, crisi del dramma

**Abstract:** The article proposes a new approach to Italo Svevo's dramaturgy based on the example of his masterpiece *The Regeneration*, in the context of the poetics of modern and contemporary drama. Despite the matrix of the text, which seems to respect the old formal constraints, the Italian author questions certain foundations inherent in the aesthetics of the canonical form. The different strategies that go beyond the generic rules are also manifested in *Zeno's Conscience* (known also in English as *Confessions of Zeno*), which contains some solutions of today's theatrical aesthetics. Concluding remarks on this matter will be reserved for this work.

**Keywords:** Italo Svevo, modern drama, contemporary drama, new dramatic paradigm, crisis of drama

E ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera. E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura, ma si ripeterà, si correggerà, si cristallizzerà. Almeno non resterà quale è priva di rilievo, sepolta non appena nata,

con quei giorni che vanno via e s'accumulano uno eguale all'altro a formare gli anni, i decenni, la vita tanto vuota, capace soltanto di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico. Io voglio scrivere ancora (Svevo 1986: 257).

Italo Svevo (1861–1928) detiene nella letteratura italiana un ruolo particolarmente rilevante. La sua prosa, ignorata per anni e poi riscoperta e apprezzata dapprima dagli stranieri, viene finalmente riconosciuta come uno dei più originali successi del genere del romanzo psicologico (Fasciati 1969: 66–75). Durante i corsi universitari dedicati alla letteratura italiana si studiano *in primis* i suoi testi principali *Una vita* (1892), *Senilità* (1898) e *La coscienza di Zeno* (1923), che esprimono una nuova concezione profondamente pessimista della vita e della società. L'approccio palesemente patologico dell'esistenza, il "mal di vivere", l'inetitudine alla vita: questi sono i temi prediletti del "silenzioso esploratore della vita interiore" (Buganè 1995: 8), come recepisce con favore – benché con un certo ritardo – la critica. Tuttavia i manuali passano nella maggioranza dei casi sotto silenzio il teatro di Svevo, a cui l'autore di *Un marito* sembrava pure destinato (Antonucci 2012: 78). Ci sono diverse ragioni per cui si omette apertamente quella attività non minore del nostro autore. Prima di tutto, la costruzione dei suoi drammi sconvolge gli uomini di teatro che ritengono le *pièces* di Svevo irrimediabilmente troppo lunghe. È proprio per questo motivo che numerosi registi non vedono di buon occhio la ricca produzione sveviana, giudicata nondimeno irrealizzabile dal punto di vista della messa in scena. La drammaturgia di Svevo non rispetta le convenzioni generiche principali, non badando, per esempio, a mantenere alta la tensione drammatica, elemento però indispensabile della forma canonica del dramma. La lunghezza delle battute di personaggi non può quindi contribuire a creare un conflitto, visto che le comparse si danno a monologhi duraturi, rallentando così lo svolgimento dinamico dell'azione. In questo contesto le opere sveviane si allontanano dalla tradizione teatrale che si definisce come un'azione "al tempo presente" e che è agita direttamente dai personaggi (Szondi 1962: 9–13). Non avendo riguardo dei precetti formali, il teatro di Svevo faceva pensare piuttosto ai romanzi, non alle *pièces* teatrali. A questo proposito Eugenio Montale, ammiratore incontestabile della narrativa sveviana, ha giudicato un po' severamente la sua produzione drammaturgica costatando: "Più che commedie si direbbero parti di romanzi sceneggiati. Non sarà mai possibile portarle in scena" (Montale 1963: 39). Queste parole sembrano premonitrici, visto che per decenni molti teatri hanno rifiutato il teatro di Svevo, considerandolo non idoneo per palcoscenico. Solo l'atto unico *Terzetto spezzato* viene messo in scena con lo scrittore ancora in vita, nel 1927, dal Teatro degli Indipendenti. Altre opere sembrano condannate irrevocabilmente all'oblio. Anche dopo la morte dello scrittore, dopo la pubblicazione dei suoi drammi, essi non destano un'attenzione particolare. Bisogna aspettare gli anni '60 e '70 del Novecento per osservare crescere

una curiosità, da parte degli uomini di teatro, per le produzioni drammaturgiche dell'autore triestino. L'unica commedia che gode di grande popolarità fino ai giorni nostrani è *La Rigenerazione*, che rispecchia un impulso verso forme più libere della scrittura drammatica. Il riesame di questo dramma, dal nostro punto di vista, cercherà di elencare i presagi dello "straripamento della forma drammatica" annunciato all'inizio del XX secolo. È interessante notare che gli stessi teatranti, ammiratori di *La Rigenerazione*, si appassionano sinceramente per la prosa sveviana, dove sembrano scoprire certe qualità moderne della poetica drammatica. La lettura dell'ultimo romanzo compare al traguardo molto loquace, dato che sembra annunciare certe soluzioni usate nel dramma contemporaneo. Di fatti ne *La coscienza di Zeno* scopriamo un approccio originale da parte dell'autore nel trattare la vita del suo protagonista, che rimanda *cum grano salis* al personaggio espressionista intorno al quale si svolge l'azione, piuttosto interiore, poiché riecheggia la malinconia e allo stesso tempo l'inettitudine di Zeno. In questo senso, il testo sveviano comprende in sé alcuni elementi teatrali che richiederebbero potenzialmente la loro messa in scena. Questo non stupisce, dato che il teatro era la forma privilegiata di espressione del nostro autore (Antonucci 2012: 78–79). A giudizio della critica, Svevo sembra non interessarsi alla forma canonica del romanzo, così come pare puntare sul flusso infrenabile della psiche di Cosini. La modernità di questo testo non è più da difendere, ma il romanzo, che piace altrettanto a tanti uomini di scena pronti ad allestirlo sul palcoscenico, reca in sé senza dubbio evidenti caratteristiche della "nuova drammaturgia". E proprio in questa ottica che cercheremo di rievocare, anche se a grandi linee, questa opera che conferma il talento di Svevo in qualità di autore drammatico.

A questo proposito, in primo luogo, sarà opportuno studiare *La Rigenerazione*, testo considerato dai critici "il più significativo lavoro teatrale di Svevo" (Gallo 2012) nonché "un capolavoro incompreso" (Rocco 2022), che dimostra un certo attaccamento dell'autore alla tradizione teatrale. Un testo che, allo stesso tempo, fa pensare a un'intenzione, da parte dello scrittore, di voler mettere in discussione alcuni fondamenti inerenti all'estetica della forma canonica, proponendo una nuova espressione drammatica contraria alle regole del suo tempo. In un secondo momento, sempre sulla scia della ricerca della poetica moderna e contemporanea del dramma, evocheremo *La coscienza di Zeno* per rilevarne alcuni tratti che la realizzazione scenica portò in luce.

Per maggior comprensione dell'originalità della produzione letteraria di Svevo, è auspicabile richiamare il concetto di "dramma-della-vita" che Sarrazac sviluppa in opposizione al "dramma-nella-vita". Quest'ultimo, conosciuto anche come "dramma assoluto" (termine coniato da Peter Szondi), – cioè la forma tradizionale del dramma – rispetta scrupolosamente le regole aristoteliche. Esso si basa sulla tensione drammatica articolatasi intorno allo schema: inizio-centro della vicenda-fine; sull'elemento del dialogo che si manifesta come uno strumento essenziale per far avanzare l'azione; sul personaggio che appare come un



agente attivo, in grado di supportare la dinamicità della favola. All'incontro di questo agente attivo, il dispositivo del "dramma-della-vita" rigetta la struttura coerente e logica in favore del "frammento", senza mantenere una relazione causale che concatena le azioni. Il personaggio, ridotto all'inettitudine, non è più eroe capace di agire, si fa piuttosto *riflessivo* e *passivo*, assistiamo alla *soggettivazione* del dramma focalizzato sulla vita. Ecco come svaniscono i conflitti grandi e spettacolari, che vengono sostituiti da piccoli scontri intimi, che si svolgono nell'anima del protagonista; parimenti svanisce l'azione colma di svolte rocambolesche, che sarà rimpiazzata dall'epicizzazione, basantesi su una logica analitica. Così, per grandi linee, nel nuovo paradigma drammaturgico la *diegesi* prevale sulla *mimesi*, l'infradrammatico sul drammatico e il riflessivo sull'agonistico.

In questo contesto *La Rigenerazione* (1926–28) sembra a prima vista rispondere alle prerogative del "dramma-nella-vita". Il dramma è diviso in tre atti e ruota intorno al protagonista, l'ultrasettantenne Giovanni Chierici, che non accetta la propria vecchiaia. Rigettando l'irrevocabile, quel commerciante triestino in pensione, su istigazione di Guido – suo nipote – decide di sottoporsi a una operazione per poter ringiovanire. Il presunto intervento, che finisce per rivelarsi una mera impostura, spinge il personaggio a comportarsi come se fosse in realtà giovane. Per questo motivo, questi non cerca di reprimere istinti sessuali che vanno con l'età naturalmente affievolendosi, anzi non manca di corteggiare la cameriera Rita che gli fa pensare alla sua vecchia fiamma. È proprio attraverso quel vegliardo che non si dà pace affinché ritrovi la sua prima giovinezza che Svevo sviluppa, non senza il senso d'umorismo tipico della sua produzione letteraria, la questione della condizione precaria della vecchiaia. La paura della morte, della malattia, l'indebolimento del corpo, sono quindi i temi principali e forse bizzarri per una commedia tradizionale. Tuttavia, nonostante la gravità della tematica, la *pièce* finisce bene, poiché il protagonista rinuncerà alle sue smanie e "deciderà alla fine di accettare la propria condizione di vecchio tornando a ostentare la moralità che la società in cui vive esige" (Russo 2014: 346).

L'azione del dramma tradizionale si basa prevalentemente sull'attivazione di meccanismi principali e fondamentali per supportare la sua dimensione drammatica. Conformemente alla forma canonica, la favola proposta da un autore doveva comporsi di una premessa alla storia (essa è sempre espressa in termini di conflitto), poi la storia progredisce lungo un ingrandimento del conflitto maggiore attraverso svariate peripezie, fino al punto parossistico (punto di svolta), e, in conseguenza, fino alla sua definitiva risoluzione. Partendo da queste caratteristiche del "dramma assoluto", si potrebbe costatare che l'opera di Svevo si addice alle regole della tradizione teatrale. Effettivamente il capolavoro sveviano si compone di tre atti seguiti da scene oniriche, la costruzione tradizionale non pare annunciare alcune novità in questa materia. Certi episodi sembrano garantire l'avanzamento del *plot*: le goffe *avances* di Enrico Biggioni a Emma, vedova con un bimbo di dieci anni; allo stesso modo anche il vegliardo, che cerca di

sedurre la cameriera, potrebbe essere una forza scatenante dell'azione. Tutti questi avvenimenti possono quindi essere considerati ulteriori meccanismi narrativi che intensificano il conflitto. Tramite il montare dell'azione che deve risolversi in un punto finale, è necessaria la presenza, per riprendere la terminologia cinematografica, di *plot point*, gli snodi importanti nello svolgimento della narrazione. A questo punto della nostra riflessione, sarebbe giocoforza constatare la fedeltà dell'autore di *Inferiorità* alle costrizioni tradizionali, così come le percepiva Peter Szondi:

In quanto il dramma è sempre primario, l'azione drammatica si svolge sempre al presente. Ciò non implica nessuna staticità; indica solo il particolare tipo di decorso temporale nel dramma: il presente passa e si trasforma in passato, ma come tale non è più presente. Il presente passa operando un mutamento, e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente. Il decorso del tempo nel dramma è una successione assoluta di "presenti" (Szondi 1962: 12).

Tuttavia, malgrado le apparenze più che superficiali della poetica tradizionale, il dramma sveviano sfugge alla regola del "dramma ben fatto", che costituisce la continuazione della forma canonica dell'arte drammaturgica. Discostandosi dalla struttura coerente e logica del dramma, l'autore triestino supera decisamente i limiti di quest'ultimo. In effetti, Svevo rinuncia a queste regole fisse (innanzitutto, rifiuta l'azione nel senso comune della parola) perché non gli consentono di esprimere le sfumature dell'anima straziata dell'uomo moderno. In altre parole, lo scrittore privilegia il modo *narrativo* che si manifesta attraverso molteplici testimonianze dei personaggi a discapito dell'edificio drammaturgico tradizionale basandosi prevalentemente sulla trama dinamica dalla situazione iniziale fino allo snodamento dell'azione. Così, le opere sveviane rappresentano diversi procedimenti di "dedrammatizzazione" – fra cui l'intrusione degli elementi epici esogeni alla forma classica del genere – che tendono a preparare il terreno propizio per l'emancipazione di una nuova poetica drammaturgica e teatrale.

I primi progetti e tentativi di scrittura sveviani furono [...] proprio di tipo drammatico: e sempre i temi e le situazioni da lui predilette circoleranno tra teatro e narrativa, manifestando un singolare accanimento nell'approfondire ambienti, personaggi, complicazioni, difficoltà e sfasature nei rapporti sentimentali e familiari (Ferroni 2013: 181).

In questa ottica, il dramma di Svevo mescola generi, introducendo lettore e/o spettatore nel mondo interiore del protagonista. Un mondo che non è affatto gioioso, dato che Giovanni, quando prende la parola, fa quasi sempre riferimento alla vecchiaia e alla morte: "ma è dura di esser vissuti sì a lungo per sentirsi augurare la morte dalla propria figlia" (Svevo 1988: 367), mentre in un'altra scena il protagonista si lagna del fatto che non è più permesso di essere vecchi:

Nella mia giovinezza solo i vecchi erano onorati. Oh, lo ricordo. A me davano del puledro. Quando usavo una parola seria dicevano: anche alla pulce prude. E quando divenni vecchio ecco che non si rispettano più che i giovini (Svevo 1988: 369).

È opportuno sottolineare a questo proposito che certi critici, tra cui Claudio Rocco, non percepiscono la *pièce* di Svevo come una opera per eccellenza “drammatica”, nell’accezione tradizionale della parola. Infatti, nonostante la superficiale struttura dinamica dell’azione, in questo testo sembra dominare la *diegesi* a scapito della *mimesi*:

Gli avvenimenti della “*Rigenerazione*” – l’operazione, ma non solo – non hanno effettiva e compiuta realizzazione. È il passato, infatti, il tempo in cui si sviluppa, e si ritrova, il loro significato. La schopenhaueriana volontà originaria che determina il destino individuale, di cui il soggetto non ha coscienza, nei personaggi del teatro sveviano produce l’impossibilità di dare senso alla vita se non rivivendola. L’accadere è relativizzato dall’inazione che corrisponde da un lato alla mancanza di principi di mutamento nelle condizioni presenti e dall’altro al farsi evento del tempo interiore. L’intersoggettività tende infatti a lasciare il posto all’interiorità soggettiva. L’azione non è nella responsabilità dei personaggi ma nell’oscura concatenazione dei fatti che accadono a loro insaputa. È, sempre, ripetizione in forma di ripresentazione del passato e non scaturisce da uno sviluppo dei rapporti. Essa manifesta una predestinazione responsabile del cortocircuito esistenziale dei personaggi sveviani. Il loro tempo si è cristallizzato in un passato che ha condizionato il futuro e viene mobilitato dalla legge della ripetizione (Rocco 2022).

Non c’è quindi più l’azione nel senso comune della parola, quanto piuttosto altre azioni, per così dire “intime”, che rendono conto del passato del protagonista. Rocco ha ragione a dire che nel dramma di Svevo non assistiamo più a un “mutamento nelle condizioni presenti”, visto che i personaggi, Giovanni in testa, ricordano soltanto i vecchi tempi. Come nelle opere di Ibsen, anche qui il tempo va fagocitando il presente che pesa dolorosamente sul vegliardo ma anche sugli altri individui – tutti sofferenti ciascuno a suo modo. A titolo d’esempio, potremmo citare Giovanni, che tenta di richiamare alla mente la figura di Pauletta, di cui era innamorato tanti anni addietro:

Guido: [...] Ma quella Pauletta a quest’ora non ha più né quella faccina né quei movimenti. Come fare?

Giovanni: È morta. Dopo essersi sposata. Io non ricordo il nome del marito altrimenti avrei inviato dei fiori sulla sua tomba. [...] Ma in fondo a me i morti fanno un po’ di schifo! Quell’odore! Emma volle ch’io dessi un bacio al cadavere di quel Valentino ch’era tanto brutto già prima di morire. Non dimenticherò mai più quel bacio. Insomma io penso sempre a Pauletta ma non so amarla più perché è morta (Svevo 1988: 405).

L'evidente umorismo delle battute non toglie loro la gravità, che rivela una nostalgia malinconica. Questa compare più volte e specialmente nel sogno, dove Giovanni non deve più temere la severità del Super-io. Parlando con Rita, che assomiglia a Pauletta, egli esprime il rammarico di non aver osato sedurla:

Ti faccio un grande regalo dicendoti di essermi sottomesso all'operazione solo per te. Già queste mie parole provano che l'operazione ebbe il suo effetto. [...] Sai, Pauletta, io quella volta t'avrei sposata se tutti non mi fossero saltati addosso. Ti movevi come una civetta, dicevano, eppoi si diceva che amavi il lusso e m'avresti succhiato il sangue (Svevo 1988: 423).

Come accennato poco sopra, nella *Rigenerazione* l'autore ricorre quasi sempre alla *diegesi* a discapito dell'azione, manifestantesi attraverso la sua finalità performativa. Quindi il dialogo non contribuisce più a sostenere la tensione drammatica, dato che si concentra sull'evocazione del passato, il presente drammatico essendo sostituito dalla tematizzazione. E questa fa luce sulle condizioni incerte dell'esistenza monotona dei borghesi, specie Giovanni Chierici. Dunque, spostando la pista interpretativa dall'azione "tradizionale" all'esistenza dei personaggi, arriviamo alla conclusione che quel testo, se apparentemente rispetta completamente la struttura classica, in realtà vi si oppone palesemente, proponendo la poetica del "dramma-della-vita" (Garcin-Marrou 2013: 171–181). *La Rigenerazione* si innesta senza alcun dubbio sul confine fra realtà e sogno. Che la dimensione onirica svolga una parte considerevole nell'opera sveviana lo testimonia il protagonista stesso che, di tanto in tanto, si rende conto di muoversi nella evanescente materia del sogno:

Giovanni: [...] Invece che spiegare ti racconterò: Subito io cominciai a sognare. Subito, subito.

Guido: Subito? Dopo l'operazione? Subito?

Giovanni: Sì, subito. Io fino allora vivevo proprio nelle ventiquattro ore della giornata. Tutt'ad un tratto ne saltai fuori.

Guido: Ne saltaste fuori!

Giovanni: Io, infatti, vivo pochissimo nelle ventiquattro ore di oggi. Come sento le piante dei miei piedi, così sento tutto il mio passato. Non posso dire che lo ricordo perché non basterebbe di dire così. Io lo vivo. Vivo la mia gioventù. Quell'altra, dico, non questa.

Guido (*esitante*): Quell'altra?

Giovanni (*sognando*): E d'un balzo saltai a rivivere il mio proprio matrimonio. In tutti i particolari. E anche prima. Il primo pensiero di sposare mia moglie: Lasciare Pauletta e sposare Anna (Svevo 1988: 354).

Non è casuale che Svevo desideri contrastare il sogno con la realtà per meglio mettere in rilievo la dimensione interiore di Giovanni, cioè la sua visione attraverso cui ci viene presentato il mondo. In altre parole, attraverso le "scene oniriche",

l'autore riesce a farci entrare nei meandri della straziata anima del vegliardo nostalgico alla luce della sua gioventù, ormai assurta a mero mito. A parte i sogni, che appaiono alla fine di ogni atto, bisognerebbe considerare i movimenti del nostro protagonista come se si agitasse proprio a cavallo dello scivoloso confine tra sogno e realtà. Per esempio, quando Giovanni è convinto della morte del nipote amatissimo, il comportamento del nonno non dovrebbe esclusivamente accentuare la sua vecchiaia e dunque la sua distrazione, ma mostrare che il vegliardo a volte si ritrova nel suo mondo interiore, proprio come se agisse in un cattivo sogno. Il protagonista entra in azione solo nella scena undicesima del primo atto, e subito appare vivere al di fuori della realtà. Confuso e allo stesso tempo eccitato, egli sembra preso dalla follia. Tuttavia, il nonno grida la sua emozione e poi ci stupisce perché racconta l'accaduto, come se fosse un osservatore impassibile e distaccato dall'azione, privo di ogni sentimento:

Lo spavento, il dolore, la fuga mi ridussero in questo stato. (*poi*) Povero il mio caro fanciullo! (*singhiozza*) E povero io stesso. Sì! Povero Chierici! Due volte dissi ad Umbertino: Tieni ferma la mia mano. E infatti lui vi si afferrò anche troppo saldamente. Io gridai: Molla, molla... non era dalla parte giusta. Ma lui non mollò finché l'automobile non lo trasse... per schiacciarlo (Svevo 1988: 354).

Ed ecco lo stesso Chierici reagire, qualche attimo dopo, quando Guido, desiderando assurdamente confortare il vecchio dopo la presunta morte del nipotino, dichiara che il dolore abbellisce le persone:

Un bell'abbellimento quello. Io vorrei restare eternamente brutto. ... Per me è finita. Farei meglio di morire. Eppoi la mia coscienza. Neppure quella mi lascia in pace. È sicuro ch'io non ebbi alcuna colpa. Ma è certo che poco prima, poco prima non in quel preciso istante io ero un po' distratto. Colpa del povero fanciullo (Svevo 1988: 357-358).

Tutto sembra indicare *La Rigenerazione* come una commedia tradizionale nel senso lato. Tuttavia, nonostante la dimensione comica evidente dell'opera, un lettore attento può scoprire la profondità del testo. Leggendolo capiamo le strategie drammatiche di Svevo che, a parte la dimensione a volte grottesca, si focalizza sulle fragilità dell'esistenza umana. Prima di tutto, lo scrittore triestino studia l'anima del protagonista in preda all'angoscioso presentimento della morte. Ma quella voglia ostinata di ringiovanire non soltanto allontana l'idea del declino inevitabile, ma significa anche il desiderio di recuperare la libertà soffocata dalla vita borghese. Il vecchio tardone si ribella quindi contro la sua debolezza, ma la sua rivolta si indirizza anche contro le convenzioni della società. Di fatti, dopo l'intervento chirurgico, il paziente rientra a casa senza parere più gagliardo rispetto a prima. Giovanni ne è cosciente, ma questa operazione scatena in lui la volontà di vivere alla giovane, volontà condannata in anticipo al fiasco.

La posizione di Svevo è chiara: nessuna rigenerazione può venire all'uomo dall'esterno, poiché il trapianto è una farsa illusoria e ridicola, e l'uomo può sì rigenerarsi, ma solo scavando nel fondo della propria coscienza (Giuliani 1993: 303).

Se volessimo cercare le tracce del nuovo paradigma drammatico, sarebbe auspicabile soffermarci, non fosse altro che per un attimo, su *La coscienza di Zeno*, dove compare la tecnica del monologo interiore che rende conto dei conflitti interni che si agitano nella coscienza del protagonista. La storia di Zeno Cosini che, su indicazione dello psicanalista, ricostruisce le fasi della sua miserabile vita, attira molti lettori nonché uomini di teatro. Il testo di Svevo è infatti popolare e diversi registi si mettono ad allestirlo sul palcoscenico, mettendo sempre in risalto l'irrazionalità "del mondo dove Zeno, ammalato di coscienza, riduce tutto a sé, all'immagine di un uomo radicalmente inguaribile perché contaminato alle radici del proprio essere" (Gagliardi 1986: 9–10). Il testo narrativo testimonia dunque la "parcellizzazione interiore dell'individuo" (Lunetta 1972: 141) mostrando, come succede anche nel dramma moderno e contemporaneo, che "lo spazio vitale è ormai soltanto 'dentro': nella memoria e nel sogno" (Lunetta 1972: 141). Di fatti, quell'aspetto introspettivo della voce narrante in prima persona permette ai teatranti di creare, conformemente alla nuova poetica, una dimensione soggettiva dove si realizza scenicamente un viaggio nella mente umana.

Partendo da questi presupposti, va sottolineato che ci sono diverse realizzazioni sceniche del romanzo che prendono sempre in considerazione la dimensione soggettiva dell'opera. Alcune, come *La coscienza di Zeno spiegata al popolo-Blues Jazz Explosion*, è stata scritta e ideata da Stefano Dongetti con una colonna sonora dedicata. L'ultima realizzazione a nostra conoscenza è stata quella di Stefano Cordella e Noemi Radice che, nel 2022 (Teatro Metastasio di Prato, Teatro Stabile del Veneto, LAC – Lugano arte e cultura, Òyes) hanno concepito uno spettacolo che si svolgeva conformemente alla rappresentazione simbolica dell'inconscio del protagonista. Cordella sembra aver trovato nel testo sveviano certi elementi dell'estetica espressionista, specie nella costruzione frantumata di Zeno pronto a ripercorrere i punti critici della sua esistenza precaria. Infatti, la forma del dramma itinerario suggerisce quel cammino che l'uomo deve eseguire alla ricerca della sua identità perduta, elementi ricorrenti alle pratiche psicanalitiche. Gli altri personaggi che lui incontra nel suo viaggio mentale figurano unicamente come proiezioni materiali delle sue ossessioni. Simboleggiano quindi, come nella drammaturgia tedesca dei primi decenni del Novecento i riflessi dell'anima sofferente dell'autore. Tutti gli adattamenti precedenti hanno sempre accentuato questa dimensione tanto onirica quanto psicanalitica. La versione più celebre e forse più riuscita sembra essere quella dello sceneggiato televisivo in bianco e nero articolato in tre puntate, prodotto dalla RAI e trasmesso nel 1966 (in onda sul Secondo programma). L'adattamento



dell'omonimo romanzo è stato assegnato al critico nonché drammaturgo Tullio Kezich<sup>1</sup> (1928–2009) e a Daniele D'Anza (1922–1984). Evocando sommarariamente questa realizzazione, a scapito della variante del 1988, vogliamo unicamente sottolineare il carattere soggettivo che è sempre messo in rilievo da ogni interprete dell'opera sveviana indipendentemente dall'epoca in cui è stata svolta. A questo proposito Oana Boşca-Mălin si concentra sulla trasposizione del testo al cinema che “induce dei cambiamenti di tipo narrativo. Qualsiasi film aggiunge qualcosa all'ipotesi: l'identità diversa degli autori suppone ogni volta una diversa soggettività” (Boşca-Mălin 2021: 190), ma quello che ci interessa è piuttosto l'approccio dell'adattamento del testo, la cui riduzione mostra che il romanzo contiene già in sé certe componenti della nuova estetica drammatica. Anche se questa ipotesi potesse parere avventata, sicuramente l'opera di Svevo si presta alla riduzione teatrale conforme alla poetica moderna e contemporanea. Abbiamo notato a proposito della *pièce* precedente che l'autore italiano mescola generi, essendo i suoi drammi considerati romanzi. Il processo analogo si manifesta anche in *La coscienza di Zeno*, dove la forma adottata dallo scrittore sembra ispirarsi direttamente al dramma.

Tutto comincia dall'incontro del protagonista con il dottor S., durante il quale questo primo si lancia nella diegesi retrospettiva (Cicala 2012: 109–122) nel tentativo, da parte del dottore, di guarire il protagonista dalla sua nevrosi. Di fatti, l'adattamento ruota intorno all'esistenza di Zeno, che racconta gli episodi importanti del suo passato: la morte del padre, la serata spiritica, la conversazione con Guido Speier per cui il protagonista nutre la più spiccata antipatia (pensa anche un momento a ucciderlo), la conoscenza di Carla, che diventerà la sua amante segreta, e così via. Tutte queste tappe dell'esistenza del personaggio sono rappresentate attraverso i suoi ricordi, quindi non corrispondono al susseguirsi coerente e logico degli eventi di cui era il protagonista. Anzi, come nel romanzo, anche nella versione teatrale la trama in sé è meno interessante rispetto al modo in cui essa viene raccontata. Zeno è il *protagonista* e allo stesso tempo il *chiosatore* che commenta lo svolgimento delle scene, sostituendosi al posto del narratore. Così l'eroe *agonistico* viene sostituito dal personaggio *passivo* e *riflessivo*. Nella maggioranza dei casi, il personaggio si mette in disparte per poter far penetrare gli spettatori nei suoi pensieri, ma, come lui non è più un agente attivo capace di far avanzare l'azione, parimenti anche il dialogo non aiuta a avvalorare la dinamicità della *favola*.

Proprio a proposito dell'elemento del dialogo, occorre notare come esso sia percepito nella forma canonica come la sola componente del teatro drammatico. Tuttavia, risulta difficile trovare il predominio del dialogo nel senso tradizionale

---

<sup>1</sup> Quasi tutti i registi che si sono decisi ad allestire *La coscienza di Zeno* si ispirano direttamente alla versione drammatica proposta da Kezich.



della parola, nella versione teatrale della storia di Zeno Cosini. Questo non significa che la forma dialogica sparisca, ma non vien più a supportare più la comunicazione intersoggettiva, ovverosia, essa si focalizza sull'espressione del conflitto interno, basato sul confronto intrasoggettivo nell'ambito del mondo della psiche del protagonista. Zeno incontra lo psichiatra e tanti altri personaggi che sono evocati come le figure conosciute nel passato. In questa ottica, assistiamo alla rappresentazione intima dei conflitti interiori di Cosini che si manifestano attraverso i suoi interventi solitari (monologhi), o conversazioni durante i quali il malcapitato personaggio narra la sua esistenza monotona, destinata a scomparire un giorno. In questo modo, anche il dialogo permette di esprimere i dubbi esistenziali del protagonista-autore, visto che non conversa con altri personaggi, ma piuttosto con gli spettri di essi – immagazzinati nella sua memoria. Attraverso questo procedimento i personaggi assumono determinati ruoli assegnati loro da Zeno. A volte incitano Cosini ad interpretare la situazione in cui egli si trova o ad evocare i suoi stati d'animo. Così, i commenti del narratore-protagonista appaiono nello spettacolo come sue riflessioni ad alta voce, che Kezich sembra aver tratto dal romanzo:

Poi disse che vedeva ch'era per bontà ch'io pensavo di organizzare così la vita dei miei figliuoli, ma che non le pareva giusto di vivere per prepararsi alla morte. M'ostinai e asserii che la morte era la vera organizzatrice della vita. Io sempre alla morte pensavo e perciò non avevo che un solo dolore: La certezza di dover morire. Tutte le altre cose divenivano tanto poco importanti che per esse non avevo che un lieto sorriso o un riso altrettanto lieto (Svevo 1985: 57).

Va sottolineata a questo proposito la dimensione temporale, pronta a sfracellare l'azione canonica, che diventa un vero e proprio protagonista del romanzo, e anche del suo adattamento scenico. Riferendoci alla forma narrativa, si può qui individuare qualche elemento particolarmente “drammatico” di un paradigma – che si oppone alla *doxa* aristotelica: un paradigma nuovo, presente nella *Rigenerazione*:

Fin dall'inizio è chiaro, tuttavia, che non si tratta di quello meccanico-aristotelico della tradizione dominante nel mondo occidentale; non è infatti il tempo degli orologi e degli appuntamenti (benché anche questo sia presente, principalmente in forma ironica, nella cronica tendenza di Zeno a arrivare in ritardo), ossia quello generalmente spazializzato e reso possibile da una secolare elaborazione – ma anche contenimento – che dalle formulazioni di Aristotele porta al positivismo; e, sempre rimanendo in prossimità del filosofo greco, neppure si tratta del tempo delle unità drammatiche di spazio, tempo e azione. È invece il ‘tempo della vita’ l'oggetto del terzo romanzo, e, più precisamente, il tempo quando esso comincia a mancare o, detto altrimenti, il ‘tempo malato’ (Stellardi 2011: 121).

È interessante notare che Giuseppe Stellardi usa la nozione di “tempo della vita”, concetto che sembra analogo al concetto del “dramma-della-vita”. Infatti, il terzo romanzo di Svevo ci appare come un’opera non soltanto innovatrice dal punto di vista narrativo, ma soprattutto se inquadrato nel contesto della sua “drammaticità” potenziale, quella che non corrisponde ai dettami dell’arte drammatica tradizionale, e che, perciò, non poteva suscitare l’attenzione degli uomini di teatro se non a partire dalla seconda metà del Novecento. L’originalità di Svevo sta nel concepire il suo protagonista – un’operazione che si iscrive nelle ricerche formali e tematiche che trasmette il teatro moderno e contemporaneo. È proprio ricorrendo alla forma drammatica che il testo può mettere in luce i conflitti interiori, e di conseguenza, arrivare a sconvolgere il pubblico che si immedesima facilmente nella figura dell’inetto. Tramite proprio questo impatto nei confronti del nuovo paradigma drammatico che esprime il mal di vivere dell’uomo, conscio della devastazione nichilistica della moderna civilizzazione. Alla fine del suo calvario a volte grottesco, il protagonista giunge finalmente alla convinzione di essere, da sempre, stato un alienato, in questo mondo condannato alla catastrofe imminente. Tale tema è reso esplicitamente nel monologo conclusivo, trasposto quasi interamente dal testo del romanzo, che conviene citare per intero:

la vita attuale è inquinata alle radici [...]. Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo [...]. Ma l’occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c’è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca a chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l’uomo diventa sempre più furbo e più debole. Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione alla sua debolezza. I primi suoi ordigni parevano prolungazioni del suo braccio e non potevano essere efficaci che la forza dello stesso, ma oramai, l’ordigno non ha più alcuna relazione con l’arto. Ed è l’ordigno che crea la malattia con l’abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte sparì e perdemmo la selezione naturale. Altro che psico – analisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie ed ammalati. Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po’ più ammalato, ruberà tale esplosivo e s’arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un’esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie (Svevo 1985: 388–389).

\*

Anche se “il teatro fu senza dubbio un’ambizione mai abbandonata e mai affievolitasi” (Apollonio 1969: 5), il teatro di Italo Svevo non ha riscosso il successo, sul palcoscenico, specie durante la vita dell’autore. La sua immensa produzione drammaturgica, reputata come una serie di “drammi senza teatro” (termine coniato da Mario Lavagetto) rischiava di cadere inevitabilmente nell’oblio – così come è stato, sino agli anni ‘60 e ‘70 del Novecento, quando l’opera sveviana viene riscoperta e riconsiderata nell’ottica del dramma moderno e contemporaneo. Di fatti, nel contesto della nuova poetica drammatica, il nostro autore appare come un geniale innovatore che ha concorso alle ricerche formali, iniziate verso la fine dell’Ottocento, da drammaturghi al pari di, per esempio Ibsen o Strindberg, che tendevano a ridefinire “qualità drammatiche” attraverso la messa in dubbio della forma canonica. *La Rigenerazione* figura tra le opere più riuscite dove lo scrittore triestino esprime pienamente la frantumazione drammatica a vantaggio di una drammaturgia fondata sulla crisi del dialogo, e, a corollario, della favola; sulla frammentarietà, nonché sulla rinuncia alla figura del “personaggio agonistico”. Nonostante riveli ancora un discreto debole per la tradizione, Svevo introduce determinate novità nel dramma, ispirandosi apertamente alla prosa. Non stupisce quindi la reazione della critica secondo la quale la *pièce* fa pensare piuttosto a “una lunga novella dialogata” oppure a “un romanzo sceneggiato” (Gallo 2012), piuttosto che a un’opera prettamente drammatica. Gli elementi epici – innanzitutto le lunghezze delle battute, come anche un nuovo approccio del personaggio, confermano l’originalità dell’opera teatrale di Svevo, che sposta l’accento dalla tensione drammatica dinamica, per favorire l’espressione interiore concentrata sulla vita stessa. Rileggere questa produzione originale attraverso l’ottica della poetica del “dramma-della-vita” (Sarrazac 2012: 65–107) ci permette quindi di apprezzare l’originalità dell’autore triestino. La sua drammaturgia, come quella di François de Curel, “sembra rinunciare, almeno in parte, alle rigide prescrizioni della forma canonica del dramma, annunciando *cum grano salis* la poetica del dramma moderno e contemporaneo. Infatti la confusione dell’intreccio ‘strano e improbabile’ – la sua *romanizzazione* o meglio *epicizzazione*” – spiegano “la presunta crisi dell’arte drammaturgica che Peter Szondi situa nel periodo intorno al 1880. Nella sua *Teoria del dramma moderno* il critico descrive i difetti della letteratura drammatica dovuti, a suo avviso, all’integrazione nel dramma classico di elementi epici, quindi genericamente esogeni, che induce i drammaturghi a riconsiderare e mettere in discussione la favola (azione)” (Kaczmarek 2022: 453–454). Così, il teatro di Italo Svevo testimonia questa crisi che si manifesta prima di tutto attraverso la prevalenza della dimensione epica. Sotto il peso della narrazione la forma drammatica tradizionale si mette a incrinarsi, lasciando lo spazio per una nuova poetica ibrida nonché rapsodica.

Ne *La Rigenerazione*, nonostante una forma drammaturgica che uno potrebbe considerare *par excellence* classica, lo scrittore ricorre al comico non per farsi beffe

dei suoi personaggi buffi, ma per incitare il pubblico alla riflessione ontologica sulla condizione precaria dell'individuo in un mondo minaccioso privo di senso. Così, la risata gli permette di esprimere più fortemente la situazione tanto grottesca quanto tragica dell'uomo moderno inerme di fronte alle forze assurde delle convenzioni sociali in cui esso è imprigionato. "Vale a dire che, come si dichiarerà Pirandello, in modo forse più struggente", anche Svevo si mostra convinto,

che tutte le cose umane sembrano divertenti solo in superficie, mentre in fondo si rivelano sempre seriamente tristi e angoscianti. Così quest'opera comica disturba i critici dell'epoca perché, sotto piacevoli apparenze, mostra piuttosto un'altra commedia, quella che ogni essere umano è condannato a recitare perennemente nella sua esistenza [...] (Kaczmarek 2022: 460)

commedia che illustra una vita degli uomini vissuta sotto il peso dell'adattamento al loro ambiente. A parte la dimensione comica, è interessante notare che il testo si concentra sul "dramma del protagonista" a scapito del conflitto, elemento tipico e essenziale per la forma canonica del dramma. Assistiamo dunque in questa *pièce* originale a un "dramma interiore" che si svolge nell'anima un po' sgreto-lata del protagonista.

Lo stesso fenomeno si manifesta anche in *La coscienza di Zeno*, che fungerà poi da base per una omonima versione drammatica. Di fatti, evocando il mondo interiore di Cosini, dove possiamo ammirare "il coraggio col quale [Svevo] ha affondato il bisturi nell'ambiguità della coscienza" (Deگو 2006: 184), l'autore triestino sembra privilegiare già l'espressione di una nuova forma drammatica, iscrivendo nell'opera narrativa degli elementi genericamente "impuri", messi in valore dagli uomini di teatro a partire dal secondo Novecento. La riduzione del romanzo e il suo successo sul palcoscenico bene mostrano quanto lo scrittore fosse attaccato alla forma teatrale, che effettivamente sembra prevalere in tutta la sua produzione letteraria e forse anche – per quanto riguarda *La Rigenerazione* – l'essere un'opera che non può, o non riesce, ad evadere completamente dalle regole classiche. Nella narrativa lo scrittore triestino poteva liberamente sperimentare; invece nel dramma si doveva sentire ostacolato dalle prescrizioni tradizionali del genere. Questo potrebbe spiegare perché gli uomini di teatro scelgono *La Rigenerazione* ad altre opere drammatiche, visto che si impernia sull'estetica del dramma moderno e contemporaneo.

## Bibliografia:

- Antonucci G. (2012), *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma: Edizioni Studium.
- Apollonio U. (1969), *Introduzione* [in:] Svevo I., *Commedie*, Milano: Dall'Oglio.
- Benussi C. (2007), *La forma delle forme, Il teatro di Italo Svevo*, Trieste: Edizioni EUT.
- Boşca-Mălin O. (2021), *Cancellazioni e perdite nelle riduzioni cinematografiche di due romanzi psicologici: Il deserto dei tartari e La coscienza di Zeno* [in:] Fekete M., Lazar A., Baganè L. (1995), *Profilo dell'autore* [in:] Svevo I., *Una vita*, Milano: La Biblioteca Ideale Tascabile, pp. 4–12.
- Cicala D. E. (2012), *La dialettica tra vita e letteratura come base dell'identità autobiografica e culturale di Italo Svevo*, "Toruńskie Studia Polsko-Włoskie" [online], 10 ottobre 2012, pp. 109–122.
- Dego G. (2006), *Introduzione* [in:] Svevo I., *La coscienza de Zeno*, Milano: Fabbri Editori.
- Fasciati R. (1969), *Italo Svevo romanziere moderno*, Berna: Francke.
- Ferroni G. (2013), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano: Mondadori Università.
- Gagliardi A. (1986), *La scrittura e i fantasmi. Radici de "La coscienza di Zeno"*, Napoli: Liguori Editore.
- Garcin-Marrou F. (2013), « *Le Drame émancipé* », *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, "Revue Études théâtrales", Danan J., Lescot D. dir. (ed.), Université catholique de Louvain, n. 56–57, pp. 171–181.
- Giuliani R. (1993), *Bulgakov, Svevo e il tema del ringiovanimento*, "AION. Slavistica", vol. I, pp. 297–313.
- Kaczmarek T. (2022), *François de Curel et la crise du drame : de la « pièce bien faite » à la « pièce bien défaite »*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Montale E. (1963), *Italo Svevo nel centenario della nascita* [in:] *Celebrazione di Italo Svevo*, Trieste: Circolo della Cultura e delle Arti.
- Russo S. T. (2014), *Il nome fra lapsus e visioni oniriche: La rigenerazione di Italo Svevo*, "Rivista di Onomastica Letteraria".
- Sarrazac J.-P. (2012), *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris: Éditions du Seuil.
- Sarrazac J.-P. et al. (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé.
- Stellardi G. (2011), *Il « tempo ultimo »: strutture della temporalità nell'opera di Italo Svevo* [in:] "Cuadernos de Filologia Italiana", vol. 18, pp. 115–139.
- Svevo I. (1985), *La coscienza di Zeno*, Milano: Mondadori.
- Svevo I. (1986), *Le confessioni del vegliardo* [in:] Svevo I., *Novelle*, G. Contini (ed.), Milano: Oscar Mondadori.
- Svevo I. (1988), *La Rigenerazione* [in:] Svevo I., *Teatro*, Milano: Garzanti.
- Szondi P. (1962), *Teoria del dramma moderno*, Torino: Einaudi.

## Sitografia:

- Gallo C. (2014), *La Rigenerazione di Italo Svevo, ovvero Zeno Cosini in un dramma senza teatro* [in:] Baldassarri G., Di Iasio V., Pecci P., Pietrobon E., Tomasi F. (ed.), *La*

*letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Roma: Adi editore, [http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397) (ultimo accesso: 9/07/2022).

Rocco C. (2022), *La Rigenerazione di Italo Svevo: un capolavoro incompreso* [in:] <https://www.odysseo.it/la-rigenerazione-di-italo-svevo-un-capolavoro-incompreso/> (ultimo accesso: 11/08/2022).

## MAJOLIKA WŁOSKIEGO RENESANSU

**Abstrakt:** Majolika to wyroby ceramiczne kryte białym, nieprzezroczystym szkliwem cynowym, dekorowane farbami o charakterystycznej i bogatej gamie barwnej. Celem artykułu jest zaprezentowanie rozwoju włoskiej majoliki w XV i XVI wieku. Przedstawione zostały w nim główne ośrodki wytwarzające majolikę oraz przykłady ich twórczości. Ujęty został także proces wytwarzania oraz analiza roli i znaczenia renesansowych majolik. Artykuł porusza problem wyrażony pytaniem: w jaki sposób ewoluowała włoska majolika i jakie procesy wpłynęły na jej rozwój? Zaprezentowane konkluzje oparte są na wynikach analizy jakościowej, przede wszystkim analizy treści, a także komparatystycznej analizie wybranych wyrobów majolikowych.

**Słowa kluczowe:** majolika, renesans, ceramika, Włochy, istoriato

**Abstract:** Maiolica is an earthenware ceramic coated with a white, opaque tin glaze which was decorated with paints of a characteristic and rich color range. The aim of the article is to present the development of Italian maiolica in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. It presents the main centers producing maiolica and examples of their work. The production process and the analysis of the role and importance of Renaissance maiolicas were also included. The article discusses the problem expressed by the question: how did Italian maiolica evolve and what processes influenced its development? The presented conclusions are based on the results of qualitative analysis, primarily content analysis, as well as comparative analysis of selected maiolica products.

**Keywords:** maiolica, Renaissance, ceramics, Italy, istoriato

Historia włoskiej majoliki epoki renesansu stanowi jeden z najważniejszych rozdziałów w światowej historii ceramiki. Produkcja wyrobów majolikowych o białym cynowym szkliwie i wielobarwnej malowanej dekoracji rozpoczęła się we Włoszech w XV wieku w wyniku oddziaływania importowanych fajansów hiszpańsko-mauretańskich. Największy jej rozkwit przypada na wiek XVI, kiedy to włoscy rzemieślnicy zrewolucjonizowali wręcz zdobienie ceramiki, tworząc ogromną różnorodność form i dekoracji majolik. Wyroby majolikowe są nierozłącznie związane z całą spuścizną włoskiego renesansu, stanowiąc jeden z jego szczególnie charakterystycznych wyrazów. Naczynia majolikowe – głównie talerze, półmiski, miski o różnych kształtach i wymiarach, a także słoje czy dzbany – szybko zyskały rangę przedmiotów sztuki, służąc do uświetniania pałacowych kredensów i aptek, stając się przedmiotem upominków i kolekcjonerstwa.



Majoliką określa się wyroby ceramiczne z gliny o drobnoziarnistej strukturze i jasnej barwie, które pokryte są białym, nieprzezroczystym szklivem cynowym, dekorowane pigmentami o charakterystycznej gamie barwnej. To właśnie obecność owej cynowej, kryjącej glazury stanowi pod względem technologicznym istotę dekoracji majolikowej. Farby natomiast kładzie się na surowym szklivie i poddaje wypaleniu w temperaturze około 1000°C. Tak wysoką temperaturę wytrzymuje jedynie ograniczony zespół barwników, co determinuje charakterystyczną dla majoliki gamę barwną. Składa się na nią pięć kolorów: błękit kobaltowy, szmaragdowa zieleń miedziowa, fiolet manganowy, żółcień antymonowa oraz rdzawy oranż żelazisty.

Specyficzna technologia wytwarzania majolik przejęta została z muzułmańskiego Wschodu. Historia ceramiki pokrytej szklivem z dodatkiem tlenku cyny zaczęła się na terenie Iraku Abbasydów około 800 roku naszej ery. Została ona stworzona prawdopodobnie w celu naśladowania importowanej chińskiej porcelany. Co więcej, w tym samym czasie garncarze z tego regionu rozwinęli umiejętność nadawania powierzchni ceramiki metalicznego połysku, co dodawało jej charakterystycznego blasku. Do Europy technika szklwienia cyną dotarła w XI wieku. Początkowo rozwój majoliki związany był z kręgiem kultury hiszpańsko-mauretańskiej. To Maurowie wprowadzili na Półwyspie Iberyjskim technikę jej produkcji. W XIV wieku garncarze z Paterny i Manises w pobliżu Walencji, spadkobiercy muzułmańskiej tradycji prestiżowej ceramiki, udoskonaliли produkt i sprzedawali go na rynkach całej Europy, zwłaszcza do Niderlandów i Włoch<sup>1</sup>. Importowane z Hiszpanii wyroby docierały do Włoch poprzez Majorkę, która znajduje się niedaleko Walencji i często służyła jako punkt przeladunkowy dla handlu śródziemnomorskiego. Stąd też Florentczycy zaczęli nazywać ten towar majoliką, gdyż w dawnym języku włoskim było to słowo oznaczające wyspę Majorca – *Isola di Maiolica*.

W drugiej połowie XV wieku garncarstwo z Manises stawało się coraz mniej zdolne do wytwarzania spektakularnych produktów, które odniosły taki sukces wśród zagranicznych klientów. W tym samym czasie garncarze z różnych części Włoch rozwinęli swój własny styl dekoracyjny i w coraz większym stopniu przyciągali włoskich klientów i kolekcjonerów. Do pierwszej dekady XVI wieku całkowicie wyparli oni hiszpańskie towary importowe i rozpoczął się złoty wiek włoskiej majoliki.

---

<sup>1</sup> W północnych i środkowych Włoszech już na początku XIII wieku wytwarzano przedmioty, które ze względu na swoje właściwości technologiczne można by zaliczyć do majolik. Były to proste naczynia użytkowe pokryte szklivem cynowym, malowane zielenią miedziową i fioletem manganowym. Taki typ ceramiki zalicza się do tzw. „stylu archaicznego” i określa się jako „proto-majolikę”.

## Proces wytwarzania majolik

Nieocenionym źródłem informacji o technice wytwarzania majolik we Włoszech jest zachowany traktat autorstwa Cipriana Piccolpassa *Li tre libri dell'arte del vasario* (*Trzy księgi o sztuce garncarza*)<sup>2</sup>. Został on ukończony około 1557 r. i był pierwszym w historii ilustrowanym traktatem o ceramice. Co ciekawe, Piccolpasso nie był wcale praktykującym garncarzem, a inżynierem, malarzem i pisarzem, który pochodził ze słynącego z wyrobu majolik miasteczka Castel Durante (obecnie Urbania), a na potrzeby swojego dzieła zapoznał się z procesem i technikami ich wytwarzania. Rękopis, bogato ilustrowany rysunkami autora, zawiera informacje o surowcach, narzędziach, technice produkcji i zdobienia majolik, opisuje m.in. jak budować różne rodzaje pieców, jak przygotować szkliwa i farby ceramiczne<sup>3</sup>. Można w nim znaleźć także wzory ornamentów opatrzone ówczesną nomenklaturą. To z tego traktatu pochodzą używane powszechnie do dziś nazwy wielu dekoracji, jak np. *alla porcellana*, *a quartieri*, *a fiori*.

Chociaż traktat Piccolpassa powstał na podstawie obserwacji metod stosowanych jedynie w warsztatach Castel Durante, technika wykonywania i zdobienia majolik była w swych głównych założeniach jednakowa dla wszystkich włoskich ośrodków produkcji. Podstawowym krokiem było przygotowanie surowca, czyli wydobywanie gliny z koryt rzek i staranne jej oczyszczenie. Następnie przystępowano do formowania naczynia, do czego służyło zazwyczaj koło garncarskie, a do bardziej skomplikowanych elementów używano form do odlewania, bądź po prostu modelowano je ręcznie. Zdaniem Piccolpassa prawidłowa konstrukcja takiego koła garncarskiego miała kluczowe znaczenie dla jakości otrzymywanych przedmiotów. Kolejnym krokiem było pierwsze wypalenie na biskwit w temperaturze około 1000°C, w piecu opalanym drewnem. Naczynie zanurzano następnie w szkliwie tworzonym poprzez zmieszanie tlenków ołowiu i cyny z piaskiem oraz składnikiem zwanym *marzacotto*, uzyskiwanym przez m.in. wypalenie osadu z beczek po winie. Po wyschnięciu szkliwa malowano jego proszkową powierzchnię farbami ceramicznymi, których podstawowym składnikiem był tlenek ołowiu połączony ze związkami metali. Malowanie majoliki wymagało wielkiej wprawy, ponieważ po pierwsze, kolory widoczne były dopiero po wypaleniu i wcześniej nie można było ich odróżnić, a po drugie, malowanie na chłonnym szkliwie uniemożliwiało

---

<sup>2</sup> Piccolpasso prawdopodobnie stworzył traktat na zamówienie francuskiego kardynała François de Tournona, który planował rozwinąć we Francji przemysł wytwarzania majoliki na wzór włoski. Staranność wykonania rękopisu wskazuje na to, że był on przeznaczony do druku, ale ostatecznie został on opublikowany dopiero w XIX wieku. Rękopis znajduje się obecnie w bibliotece Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie.

<sup>3</sup> Zob. szerzej Wilson T. (2016), *Maiolica: Italian Renaissance Ceramics in the Metropolitan Museum of Art*, Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, s. 8–9.

nanoszenie poprawek, jak np. w przypadku obrazów. W swym traktacie Piccolpasso opisuje również specjalne pędzle do majoliki, które wykonywane były z sierści kozy lub osła, a do wyjątkowo precyzyjnych prac – z wąsów myszy. Pomalowaną powierzchnię wykańczano często nakładając na nią cienką warstwę przezroczystego szkliwa ołowianego (tzw. *coperta*). Tak przygotowane naczynie wypalane było po raz drugi, dzięki czemu następowało trwałe połączenie szkliwa i farb ceramicznych z porowatym podłożem, a przy tym wydobywało barwę pigmentów.

W różnych ośrodkach garncarstwa włoskiego od około 1460 roku prowadzono także eksperymenty w technice pokrywania szkliwem o metalicznym połysku. Połysk taki uzyskiwano dzięki malowaniu na poszklwionym i wypalonym naczyniu ceramicznym związkami zawierającymi tlenki miedzi lub srebra. Naczynie było następnie wypalane po raz trzeci, w znacznie niższej temperaturze. W toku owego procesu powierzchnia naczynia pokrywała się warstwą metalu, którego lśnienie wydobywano poprzez polerowanie. Jednak był to proces skomplikowany i rzadko kończący się pożądanym efektem. Wysokie ryzyko porażki może wyjaśniać, dlaczego jedynie w dwóch miastach Umbrii, w Derucie i w Gubbio, produkcja takiej ceramiki rozwinęła się na większą skalę.

### **Renesansowe ośrodki produkcji majolik**

Półwysep Apeniński podzielny był w tamtym czasie na wiele odrębnych, często współzawodniczących ze sobą regionów, które charakteryzowały się także różnymi tradycjami artystycznymi. Dotyczyło to również wytwórstwa majolik – w zależności od ośrodka i warsztatu, ich produkcja przybierała różnorodny charakter i nigdy nie wytworzył się jednolity obraz sztuki zdobniczej. Określenie „majolika włoska epoki renesansu” ma więc znaczenie umowne, dość ogólne. Należy zapoznać się z twórczością i specyfiką każdego z ośrodków, do których zalicza się przede wszystkim: Florencję, Faenzę, Urbino, Wenecję, Derutę i Castel Durante (Urbania). Intensywne przemiany, jakie dokonywały się w dziedzinie ceramiki artystycznej w każdym z nich, stanowią ciekawy przedmiot badań<sup>4</sup>.

Niezależnie jednak od unikatowej działalności każdego z warsztatów, w historii włoskiej majoliki można wyróżnić pewną wspólną linię rozwojową. Wytwarzane przedmioty początkowo charakteryzowały się prostą formą, jak i swą funkcjonalnością. Następnie stały się one bardziej wybujałe, z czasem dochodząc wręcz do afunkcjonalności. To samo dotyczyło dekoracji malarskich, które wykazywały się podobną prawidłowością. W pierwszym okresie rozwoju nawiązywały

---

<sup>4</sup> Zob. szerzej Piątkiewicz-Dereniowa M. (1975), *Majolika włoska w zbiorach wawelskich*, Kraków: PZS na Wawelu, s. 12–49; Zboińska-Daszyńska B. (1952), *Majoliki włoskie w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Kraków: Muzeum Narodowe, s. 5–20.

one do ornamentyki mauretańskiej, a kompozycje geometryczne i roślinne podkreślały proste kształty naczyń. W połowie XV wieku zaczęły przeważać w dekoracji motywy wici roślinnych, granatu, pawich piór, zaczęły się pojawiać pojedyncze postacie ludzkie. W okresie największego rozkwitu zdobnictwo majoliki przerodziło się w malarstwo, całkowicie pokrywające powierzchnię przedmiotu kompozycją figuralną, gdzie dochodziło wręcz do zatarcia jego formy<sup>5</sup>. Było to malarstwo w założeniach dekoracyjne, o czym świadczy zrównoważony udział elementu przedstawieniowego z ornamentem, oraz dekoracyjnie zestawiona kolorystyka. Sztuka majolikowa była więc zgodna z rytmem malarstwa włoskiego, z którym miała więcej punktów stykowych niż jakakolwiek inna dziedzina rzemiosła artystycznego.

### Faenza

Szczególnie doniosłą rolę w dziejach majoliki włoskiej odegrała Faenza<sup>6</sup>. To w tamtejszych warsztatach powstała większość motywów dekoracyjnych, spopularyzowanych później przez inne ośrodki, rozwinęła się ich paleta barwna, a także znalazła najoryginalniejszy wyraz włoska plastyka majolikowa. Ceramicy z Faenzy słynęli także z wyjątkowych osiągnięć technicznych w zakresie produkcji szkliwa cynowego, którego białości, gęstości i blasku nie udało się podrobić w żadnym innym włoskim ośrodku. Dążenie do uwydatniania tego szkliwa, a wręcz szczytnie się nim, w znacznym stopniu kształtowało dzieje warsztatów Faenzy.

W początkowym okresie rozwoju produkcji majolik, ceramicy z Faenzy tworzyli ornamenty zaczerpnięte zarówno z rzymskiego antyku, jak i wzorowane na importowanej ceramice orientalnej. Do tej pierwszej grupy zalicza się przede wszystkim motywy antykizującej groteski o precyzyjnym, plastycznym modelu. Jako wyraz fascynacji porcelaną chińską, powstał natomiast opisany przez Piccolpasso motyw *alla porcellana*. Dekoracja taka komponowana była najczęściej w poziomych strefach. Wyróżniała się ona specyficzną stylizacją motywów roślinnych, tj. delikatnymi splotami i drobnymi listkami malowanymi kobaltem na białym tle.

---

<sup>5</sup> Zob. szerzej Chojnacka H. (1976), *Majolika włoska XVI w.*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza RSW, s. 2–3.

<sup>6</sup> Od nazwy tego miasta pochodzi słowo „fajans”, stanowiące poza granicami Włoch synonim majoliki.



Ilustr. 1. Albarello z dekoracją alla porcellana, Faenza, 1 połowa XVI w.

Źródło: <https://catalogo.beniculturali.it> (ostatni dostęp: 28/11/2022)

Kolejny sposób dekoracji charakterystyczny dla wyrobów majolikowych z Faenzy również oparty był na elementach wschodnich. Motyw *a quartieri* polegał na symetrycznym podziale powierzchni na pola dekoracyjne o rytmicznie zróżnicowanym kolorycie, które wypełnione były ornamentem roślinnym w postaci liści akantu, palmet i wici, a także drobnymi elementami figuralnymi, jak np. główki puttów. Taki motyw stosowany był bardzo powszechnie, przede wszystkim ze względu na swe duże walory dekoracyjne.





Ilustr. 2. Albarello z dekoracją a quartieri, Faenza, koniec XVI w.

Źródło: <https://catalogo.beniculturali.it> (ostatni dostęp: 28/11/2022)

Indywidualnym i oryginalnym wkładem Faenzy w dzieje majoliki włoskiej stał się także styl malarski *compendiario*. Wprowadzony on został przez warsztat Virgiliotta Calamelli, a charakteryzował się przede wszystkim nietypowym sposobem malowania, tj. zaznaczającym najistotniejsze elementy obrazu jedynie w sposób szkicowy, za pomocą krótkich, jakby nerwowych kresek, zatracając przy tym kontur kompozycji. Dekoracja malowana była na białym tle kolorem żółtym i niebieskim.



Ilustr. 3. Talerz, styl compendiario, Faenza, 3 ćwierć XVI w.

Źródło: <https://www.farsettiarte.it> (ostatni dostęp: 28/11/2022)

## Deruta

Kolejnym czołowym ośrodkiem wyrobu majoliki była Deruta, niewielkie miasto umbryjskie położone niedaleko Perugii. Przewodzącą pozycję zdobyło ono pod koniec XV wieku i utrzymało ją przez długie lata. Garncarze Deruty wstawili się dzięki produkcji bardzo szczególnej, która pozostała dotąd na Półwyspie Apenińskim niemal ich wyłączną specjalnością. Otóż dekoracje majoliki pokryte były laserunkiem iryzującej farby lustrowej, tj. metalicznie lśniącej glazurą w kolorze miodowym, uzyskiwaną przez specjalne zabiegi technologiczne. Stanowiło to naśladownictwo ówczesnej ceramiki hiszpańsko-mauretańskiej, której lustr miał imitować szlachetne metale.

Sama dekoracja majoliki była raczej skromna, ale harmonijna. Składały się na nią stylizowane motywy roślinne (palmeta, akant), gdzie linearny ornament inspirowany gotyckimi i wczesnorenesansowymi wzorami otaczał na kształt wieńca przedstawienia symboliczne lub portretowe popiersia i sylwetki, w których widoczne były reminiscencje umbryjskiego malarstwa.



Ilustr. 4. Talerz, Deruta, 1520

Źródło: <https://catalogo.beniculturali.it> (ostatni dostęp: 28/11/2022)

## Urbino i Wenecja – styl narracyjny

Najbardziej ambitną formą majoliki stał się styl *istoriato*, czyli narracyjny, opowiadający. Narodził się on na przełomie XV i XVI wieku w warsztatach w Castel Durante i Urbino. Na naczyniach zaczęły pojawiać się wówczas sceny mitologiczne, historyczne i biblijne, niektóre moralizujące, inne miłosne, często inspirowane dziełami Rafała<sup>7</sup>. Ceramika zaczęła więc opowiadać historie, czego nie było

<sup>7</sup> W XVII wieku tematyka dekoracji zaczęła obejmować także sceny rodzajowe i pejzaż.



w Europie od czasu malarstwa wazowego starożytnej Grecji i płaskorzeźb starożytnego Rzymu. Zgodnie z zainteresowaniami humanistycznie wykształconego społeczeństwa, głównym tematem malarstwa stał się człowiek, i to już nie pojedyncza postać, ale całe, nieraz tłumne sceny figuralne na tle pejzażu lub architektury. Zakres dekoracji rozszerzył się więc w sposób praktycznie nieograniczony. W kolorystyce natomiast zaczęły przeważać barwy żółte, mające odtworzyć naturalne barwy ciała ludzkiego i otaczającej architektury.

Co ciekawe, z punktu widzenia logiki zdobniczej styl *istoriato* stanowił zjawisko negatywne, ponieważ pokrywając całą powierzchnię naczynia jednolitym obrazem zacierał, zamiast podkreślać kształty zdobionych przedmiotów. Majolikę malowano w sposób dość swobodny, zmieniając elementy kompozycji tak, by dostosować je do kształtów zdobionego naczynia. Zabiegi te zdradzały niekiedy prawdziwe mistrzostwo w komponowaniu obrazu. Styl *istoriato* stał się z czasem synonimem zdobnictwa majoliki włoskiej.

Jednym z dwóch ośrodków, w którym tworzono dekoracje w stylu narracyjnym było Urbino, miejscowość w regionie Marche. Gdy w 1520 roku osiedlił się tam malarz Guido Durantino, związał on ostatecznie Urbino ze stylem *istoriato* na kilkadziesiąt kolejnych lat. Tradycję malarską Guida, który przyjął później nazwisko Fontana, kontynuował jego syn Orazio. Najwybitniejszą jednak postacią związaną z twórczością tego ośrodka był Nicola da Urbino, największy w dziejach Włoch malarz majolik. W pracowni Guida, z którą się związał, stworzył on swe najlepsze dzieła.



Ilustr. 5. Talerz, styl *istoriato*, aut. Guido Fontana, Urbino, 1550

Źródło: <https://www.metmuseum.org> (ostatni dostęp: 28/11/2022)

Do Wenecji maniera *a istoriato* dotarła około 1540 roku i przyniesiona została najprawdopodobniej przez malarzy majolik przybyłych z Urbino. Weneckie majoliki *a istoriato* trudno było często odróżnić od pierwowzorów pochodzących z innych warsztatów. Różniły się one od urbinackich pierwowzorów jedynie nieco odmienną gamą kolorystyczną (z przewagą barwy żółtej) oraz swoistą stylizacją pejzażu. Właściwa dekoracja przenosiła na naczynia praktycznie w całości kompozycje malarskie i graficzne.



Ilustr. 6. Talerz, styl istoriato, Wenecja, 1570

Źródło: <https://www.metmuseum.org> (ostatni dostęp: 28/11/2022)

Artystyczne oblicze majolik północnowschodnich kształtowała także indywidualność stylistyczna weneckich naczyń, głównie za sprawą dekoracji *a fiori* i *a frutti*. Naczynia z takim zdobieniem były w latach 1560–1580 specjalnością warsztatu Domeniga da Venezia. Kuliste wazy apteczne i albarella pokryte były barwnym kobiercem liści i kwiatów na kobaltowym tle. Z reguły posiadały one także dwa okrągłe medaliony z portretami osób świeckich bądź z wizerunkami świętych. Co ciekawe, wizerunki w medalionach miały często charakter portretowy.

Powolny zmierzch stylu narracyjnego nastąpił w obrębie tego samego warsztatu, w którym przeżywał swój rozkwit – w warsztacie Fontanów w Urbino. Nadmiar treści i żywa kolorystyka manieri *a istoriato* zostały zastąpione w latach sześćdziesiątych XVI wieku nowym stylem, który stanowił całkowite przeciwieństwo dotychczasowego systemu zdobienia. Nosił on nazwę *a rafaellesche*<sup>8</sup> i charakteryzował się przede wszystkim większą przejrzystością i lekkością ornamentu oraz przewagą barwy żółtej na tle białej glazury, której rola jako elementu kolorystycznego stawała się coraz istotniejsza. Dekorację tych majolik tworzyły w dużej mierze

<sup>8</sup> Taką nazwę nadał mu w swym traktacie Cipriano Piccolpasso.

motywy roślinne oraz figuralne, takie jak figurki puttów, popiersia, głowy portretowe, a także postacie hybryd zwierzęco-ludzkich. Co istotne, rozmieszczenie dekoracji stało się na nowo podporządkowane kształtowi naczynia. Styl *a rafaelesche* wywodził się z groteskowych kompozycji Rafaela zdobiących loggie watykańskie.



Ilustr. 7. Talerz, styl a rafaelesche, Urbino, 1600

Źródło: <https://www.metmuseum.org> (ostatni dostęp: 28/11/2022)

## Florencja

Technika majolikowa nie była na Półwyspie Apenińskim domeną wyłącznie garncarzy. Już w drugiej połowie XV wieku wielu znanych rzeźbiarzy zaczęło włączać do swego repertuaru tworzywo ceramiczne i wykorzystywać majolikę w swej twórczości. Ośrodkiem renesansowej plastyki ceramicznej stała się wówczas Florencja. To właśnie tam działał jeden z najbardziej znanych warsztatów rodziny della Robbia.

Najwięcej do rozwoju majoliki tego typu wniósł słynny rzeźbiarz Luca della Robbia. Już w 1443 roku wykonał on tabernakulum dla kościoła Santa Maria Novella we Florencji, gdzie jako pierwszy zastosował majolikę do rzeźby. Obok tradycyjnych materiałów, czyli brązu i marmuru, użył on wypalanej i glazurowanej gliny. Od tego czasu plastyka majolikowa rodziny della Robbia stała się jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk włoskiego renesansu. Płaskorzeźby majolikowe zaczęły zdobić elewacje kościołów i budynków świeckich, a fryzy, medaliony i obramienia portali stały się prawdziwymi dziełami sztuki ceramicznej. Majolikowe rzeźby, przybierając często bogate formy plastyczne, zdobiły również ołtarze i nagrobki we wnętrzach najważniejszych florenckich kościołów.

W ślad za rodziną della Robbia poszli też inni renesansowi rzeźbiarze, m.in. Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano czy Michelozzo.



Ilustr. 8. Lavabo w kościele Santa Maria Novella we Florencji, aut. Giovanni della Robbia, 1498

Zdjęcie: Serge Domingie, źródło: <https://www.nga.gov> (ostatni dostęp: 28/11/2022)

## Rola i znaczenie renesansowych majolik

Szczególną chwałą renesansowej majoliki była jej trwałość. Szkliwo cynowe okazało się bardzo dobrym podłożem do malowania, gdyż kolory majolik od czasu ich powstania do dziś pozostały niewyblakłe i niezmienione. Majolika przetrwała też w większej ilości niż inne funkcjonalne formy sztuki domowej. Głównie dlatego, że w przeciwieństwie do srebra, nie można jej było przetopić, w przeciwieństwie do szkła, czasami można było ją naprawić, a w przeciwieństwie do tekstyliów czy drewna, nie podlegała rozkładowi. W szczyt jej popularności majolikę wytwarzano w ogromnych ilościach i to nie tylko dla najbogatszej klasy społecznej. W porównaniu z innymi przedmiotami – odzieżą, biżuterią, srebrem, rzeźbą – koszt wytwarzania majoliki był w zasadzie znikomy, przez co też tanio można było ją kupić. Majolika zaczęła więc odgrywać znaczną i istotną rolę w życiu codziennym włoskiego społeczeństwa. Przeznaczona ona była zazwyczaj do użytku kuchennego i stołowego. Ozdobne serwisy (tzw. *credenze*), naczynia okolicznościowe z portretami, napisami czy symbolicznymi przedstawieniami, często służyły też jako prezent na rozmaite okazje<sup>9</sup>. W XVI wieku majoliką zdobione były nawet nagrobki ceramiczne.

<sup>9</sup> Takim upominkiem był np. serwis majolikowy, który w 1524 roku Eleonora Gonzaga, księżna Urbino, wysłała swej matce, Isabelli d'Este, markizie Mantui. Co ciekawe, w załączonym liście Eleonora przeprosza, że prezent nie jest cenniejszy, ale wyraża nadzieję, że spodoba się jej matce i wykorzysta go w swojej wiejskiej rezydencji. Jest to

Szczególnie doniosła rola przypadła majolice w dziedzinie aptekarstwa. W epoce renesansu, w XV i XVI wieku, apteki trudniły się znacznie szerszą działalnością niż obecnie, tj. przyrządzały i sprzedawały nie tylko leki, ale także perfumy, kadzidła, octy, wódki i inne. Tak szeroki asortyment wymagał wielu zróżnicowanych opakowań, które miały za zadanie przyciągać klientów swą oryginalną formą i dekoracją. Naczynia majolikowe w pełni odpowiadały tym wymaganiom ponieważ, po pierwsze, dzięki swej glazurze były nieprzepuszczalne i odporne na działanie niszczących substancji, a po drugie, dawały szerokie możliwości kształtowania formy i dekoracji. Najbardziej typowymi majolikami aptekarskimi były albarella. Były to smukłe słoje o kształcie cylindrycznym, zbliżonym do odcinka łodygi bambusa, u góry lekko zwężone. Zazwyczaj służyły one do przechowywania leków oleistych, maści, balsamów. Albarella swą różnorodnością form przewyższały wszystkie inne typy naczyń aptecznych. Ich oryginalne dekoracje wzbogacone były zazwyczaj o elementy związane z lecznictwem, godła aptek, jak i napisy określające ich zawartość. Napisy te były niemal z reguły łacińskie, w formie skrótowej, rzadziej pełnej. Poszczególne ośrodki ceramiczne wykształciły z czasem odrębne kształty tych naczyń i swoiste typy ich dekoracji.

Niemniej jednak w epoce renesansu, czy jakiegokolwiek innej, sztuka wytwarzania ceramiki nigdy nie była tak poważana jak malarstwo, architektura czy rzeźba. Podczas gdy malarze, jak np. Rafael Santi, cieszyli się bezprecedensowym statusem społecznym i ekonomicznym sukcesem, niewielu garncarzy osiągnęło kiedykolwiek bogactwo czy sławę. Majolika, chociaż nie posiadała tak dużego kulturowego lub gospodarczego znaczenia jak malarstwo czy rzeźba, była jednak kolekcjonowana, i to przez jednych z najbogatszych i najbardziej wybrednych kolekcjonerów sztuki tamtych czasów, takich jak Lorenzo de' Medici czy Isabella d'Este. Pod koniec XVI wieku włoska majolika była wręcz szczytem mody w całej Europie.

W ciągu dwóch wieków włoscy garncarze przekształcili starą muzułmańską technikę w coś zupełnie niespotykanego w światowej ceramice. W tym czasie niektórzy z nich wyemigrowali i wywieźli swoje niezrównane umiejętności za granicę. W ten sposób położyli oni podwaliny pod tradycje ceramiki ze szkliwem cynowym w większości państw Europy. Z nastaniem XVII wieku popularność majolik zaczęła jednak spadać. Zmieniły się upodobania i nastąpił pewnego rodzaju przesyt nadmiarem barwności i zbytnim bogactwem tematyki figuralnej poprzedniego okresu. W związku ze zwiększonym zapotrzebowaniem na ceramikę użytkową, zaczęto wyrabiać naczynia o białej powierzchni, lekko tylko przesłoniętej delikatnym, nieraz szkicowym rysunkiem o powściągliwej gamie barwnej, co zwiastowało już schyłek włoskiej majoliki. Wraz z wynalezieniem porcelany nastąpił zmierzch epoki barwnych wyrobów majolikowych.

---

dowodem na to, że nawet najbardziej wyrafinowana majolika (w stylu *istoriato*), nigdy nie była „too good to use”, czyli zbyt dobra, żeby jej nie używać.

**Bibliografia:**

- Chojnacka H. (1976), *Majolika włoska XVI w.*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza RSW.
- Liverani G. (1958), *La maiolica italiana*, Mediolan: Electa.
- Piątkiewicz-Dereniowa M. (1975), *Majolika włoska w zbiorach wawelskich*, Kraków: PZS na Wawelu.
- Rackham B. (1963), *Italian Maiolica*, Londyn: Faber.
- Wilson T. (2016), *Maiolica: Italian Renaissance Ceramics in the Metropolitan Museum of Art*, Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art.
- Zboińska-Daszyńska B. (1952), *Majoliki włoskie w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Kraków: Muzeum Narodowe.



## **“RESISTENZA SENZA LA RESISTENZA” STORIA ED INVENZIONE NELLA SCRITTURA DI LALLA ROMANO**

**Abstract:** “Resistenza senza la Resistenza, una Resistenza intimista, la sola possibile se non si dispone della dimensione epica di Fenoglio” scrive Lalla Romano nel 1987. Sull’abbrivio di tale considerazione ci si soffermerà sul rapporto tra storia ed invenzione e la sua declinazione tematico-stilistica in alcune delle pagine narrative e saggistiche della scrittrice più compromesse con le vicende del secondo dopoguerra. Si rifletterà su come divenga più fitta la trama delle contaminazioni e più fluida la frontiera tra cronaca privata e storia pubblica in un ‘racconto’ volutamente alieno da ogni “retorica celebrativa”.

**Parole chiave:** Resistenza, cronaca, storia, luoghi, memoria

**Abstract:** “Resistance without Resistance, an intimist Resistance, the only one possible if one does not have Fenoglio’s epic dimension” wrote Lalla Romano in 1987. On the thrust of this consideration, we will focus on the relationship between history and invention and its thematic-stylistic declination in some of the writer’s most compromised narrative and nonfiction pages with post-World War II history. It will reflect on how the web of contaminations becomes thicker and the border between private chronicle and public history more fluid in a narrative’ deliberately alien to any “celebratory rhetoric”.

**Keywords:** Resistance, chronicle, history, places, memory

Prende corpo nel 1989 tra le pagine dell’eccentrico autoritratto intellettuale consegnato ad *Un sogno del Nord*, una delle riflessioni più eloquenti di Lalla Romano sulla peculiare vocazione conoscitiva della “finzione”: “La cosiddetta menzogna dell’arte è uno strumento che ha per scopo la verità. Così la sua crudeltà: la crudeltà dell’arte è innocente e riscatta l’indecenza della vita” (Romano 1989: 1568). Muovendo da tale assunto ci si soffermerà sulla declinazione tematico-stilistica del rapporto tra storia ed invenzione in alcune delle pagine narrative e saggistiche della scrittrice più compromesse con la vicenda del secondo dopoguerra. Si rifletterà, pertanto, su come divenga più fitta la trama delle contaminazioni e più fluida la frontiera tra cronaca privata e storia pubblica in un ‘racconto’



volutamente alieno da ogni “retorica celebrativa”. “Resistenza senza la Resistenza, una Resistenza intimista, la sola possibile se non si dispone della dimensione epica di Fenoglio” (Romano 1987:1103), scriverà la stessa autrice nel 1987 nei *Mari estremi*, il testo che svela altresì la scaturigine autobiografica di uno dei romanzi in cui il dialogo con quello snodo storico cruciale si rivela più eloquente, *Tetto Murato*, edito per Einaudi nel 1957:

Il Tetto Murato (“gruppo di case, cortili e orti, il tutto cinto da un muro quadrato”) è il luogo dove finiscono per rifugiarsi un intellettuale della Resistenza, già esperto delle prigioni e delle torture fasciste, e la moglie Ada. [...] Giulia, la narratrice, è attratta dalla vitalità e dall’ottimismo di Ada, e cerca di aiutare la coppia braccata. Quando i due si installano nel *Tetto Murato*, incomincia ad agire su Giulia il fascino di Paolo, della sua sempre sottaciuta azione antifascista, della sua malattia misteriosa, che talora lo prostra, e soprattutto dei suoi discorsi emergenti da una complessa e amara concezione della vita. [...] Il marito di Giulia, Stefano, resta per lavoro in città, ma nei suoi brevi passaggi è annesso al gruppo. E a poco a poco si sviluppa una situazione di simpatie incrociate: di Stefano per Ada, di Giulia per Paolo. [...] Ma tutto resta alla soglia del vissuto, nei sogni, nei pensieri e nelle parole, tanto che la Liberazione separerà per sempre le due coppie. (Segre, 1991: XXV).

Con un incedere narrativo Cesare Segre scorta il lettore al cuore di una trama inventiva che, ben lungi dall’ “indulgere a un’ accademia resistenziale” o a una “cronaca di guerra” si addensa piuttosto, come bene intuisce Eugenio Montale, intorno alla “particolare situazione umana di questi quattro reclusi, fomentatrice di una solidarietà, di un sentimento di simpatia che ha il valore di una scoperta eccezionale e del tutto irripetibile” (Montale 1996: 2139). La necessaria segregazione imposta dall’incrudelire del conflitto ai quattro protagonisti si trasforma, infatti, nel progressivo dipanarsi del racconto, in un’inedita occasione autoconoscitiva di cui il *Tetto* diviene l’emblema topografico. Nei suoi ambienti, interni ed esterni, nella silenziosa condivisione di moti interiori e accadimenti collettivi, si fa strada l’ accidentata scoperta dell’ “amore intellettuale della vita, delle sue contraddizioni e ambiguità, e della sua inesplicabile dignità” (Montale, 1958: 2139). La scrittrice stessa rinvia proprio all’acume sottile di queste parole montaliane, quando, nel 1985, nella nota alla ristampa einaudiana di *Tetto Murato*, torna sul peculiare “intimismo” attraverso cui prende corpo nel romanzo la parabola resistenziale:

Non era indifferente, nel romanzo, la circostanza storica: anzi la possibilità dell’intimismo era offerta proprio da quel vivere al margine, in una sospensione forzata che comportava concentrazione, disponibilità alla contemplazione, alla scoperta della bellezza pura, povera; e soprattutto favoriva il nascere di sentimenti intensi, però taciuti, segreti. (Romano 1985: 1068).

Una tramatura allusiva, una sottaciuta partitura di echi e risonanze interiori modula infatti l’orchestrazione narrativa di vicende che, proprio la separatezza imposta dalla tragedia epocale, rende dense di sensi riposti pur attinti dall’alveo della piccola quotidianità. Dalla cronaca privata risuona, infatti, con il suo carico di violenza e desolazione, la storia pubblica condensata nell’incubo dei bombardamenti sulla città di Torino che turba il sonno di Stefano, nella forzata reclusione cui Ada e Paolo sono costretti dalla minaccia di rastrellamento che grava sulla militanza partigiana del giovane, negli scorci di dolore e smarrimento comunitario che scandiscono le loro vite precarie:

La guerra, l’occupazione nazifascista, la Resistenza, – scrive Giulio Ferroni – non vengono “dette”, non lasciano qui nessuna risonanza eroica, nessun clamore storico e politico; non si danno come sipario, ma come costrizione, come limite assoluto. Ma in tal modo la loro presenza è molto più “vera” e concreta di quanto non accada in tanti scritti e racconti più o meno “ufficiali” di quegli anni. (Ferroni, 1998: 170).

La “verità” e la “concretezza” dei drammi storici, colte dallo studioso, si sostanziano nel romanzo, della presenza carsica del vissuto autoriale come sempre “estratto” da un patrimonio di ricordi a cui la memoria, “facoltà rivelatrice” (Romano, 1989: 1569) attinge. In particolare, rifluiscono nella microstoria dei quattro protagonisti, eventi legati alla biografia della scrittrice negli anni convulsi del secondo dopoguerra a cui lei stessa, nel 1989, dedicherà uno spazio riservato nella peculiare misura umana ed intellettuale di *Un sogno del Nord*, nella sezione intitolata *Cuneo’45* che accoglie “un piccolo corpo di articoli “immediati”, affidati alla provvisoria tipografia di “Giustizia e Libertà”, il giornale della liberazione di Cuneo” (Romano 1989: 1325). Anche in questi scritti, pubblicati per la prima volta tra maggio e dicembre del 1945, in linea con la poetica dell’essenzialità che connota la scrittura di Lalla Romano, campeggiano situazioni, incontri, istantanee fugaci legati in particolare alla distruzione per mano nazista del borgo di Boves raso al suolo e divorato dalle fiamme in una rappresaglia patita da vittime civili innocenti. Si ripropone in queste pagine, in cui scoperta appare la compromissione con gli accadimenti personali, la medesima disposizione compositiva che connota la scrittura inventiva e che, infatti, conferisce ai testi ispirati alle ferite cruentate patite dalla provincia cuneese dopo l’armistizio il timbro del racconto:

Una donna disse che un soldato era sceso dalle colline e chiedeva un vestito borghese. Uno non voleva credere, uno disse che, se era così, quello era un disertore. Poi cominciarono a passare soldati e ufficiali, e continuarono interminabilmente, trascinando i piedi gonfi sulla strada polverosa. Domandavano la strada per Mondovì. Non parlavano, o se parlavano era per maledire i generali. Passavano guardando in terra. (Romano, 1989:1661).

Ancor più significativo appare in tal senso come tale episodio posto ad *incipit* della prima di tali prose autobiografiche, *I tedeschi a Boves*, riemerge riconoscibile nel 1957 nell'ordito di *Tetto Murato* in forme che la narrazione, pur mantenendo l'essenzialità del ritmo paratattico, integra di inflessioni modulate nel segno della *pietas* per la dignità umana offesa dalla guerra:

Intanto che smontavo dalla bicicletta fummo raggiunti da un gruppo di sbandati: stanchi, dal passo pesante strascicato. Passarono oltre, muti, superbi come colpevoli. Poco dopo vedemmo un altro soldato, seduto sul ciglio della strada, ripiegato su se stesso. Alzò verso di noi un viso dagli occhi grandi e tristi di bambino. Non c'era timore di offenderlo a guardarlo. Ada lo interrogò: rispose che non ne poteva più e che del resto non era possibile proseguire così, con la divisa. Aveva il tono obbiettivo di chi è disperato, ma anche umile, ingenuo. Doveva essere un figlio di famiglia: nell'abbandono aveva ancora addosso qualcosa del suo candore infantile. Il soldato si trascinò, docile, appena Ada l'ebbe invitato a seguirci: la casa si poteva raggiungere senza dare nell'occhio. A casa lo rivestirono da capo a piedi con roba di Paolo (tutta roba insostituibile). (Romano 1957: 537).

Ada e Paolo accolgono nello spazio privato della propria casa il soldato sconosciuto donandogli abiti e assistenza in una compartecipazione sobria, estranea a "quell'eccitazione che accompagna di solito le offerte, i sacrifici" (Romano 1957: 537), costituita al contrario dalla gravidanza di gesti semplici, di dettagli descrittivi che riempiono i silenzi, tutto il non detto, di intensità simbolica<sup>1</sup>. La "pietà", la compassione, intesa come intrinseca ad un dolore condiviso, si declina, qui nel romanzo come nelle prose di *Cuneo '45* in un *Sogno del Nord*, attingendo alla sfera semantica dell'infanzia e dei suoi tratti indifesi e incontaminati, proprio perché più sacrilega appaia la violazione bellica. Gli "occhi grandi e tristi di bambino" e una sorta di "candore infantile" connotano di "umiltà" e "ingenuità" la fisionomia del soldato che l'abbandono della divisa svela in tutta la sua inerme "disperazione". In un'analogia continuità di senso e intonazione nelle pagine autobiografiche "lo strazio delle piccole e povere case di Boves sotto il dolce sole di settembre" si offre, in un protagonismo del luogo che ne rende umane le fattezze, "più tragico e più triste, come la violenza sul corpo di un bambino". (Romano 1989: 1663).

Si riversano nella forma breve di questi scritti, i richiami alle vicende occorse all'autrice quando, proprio come accade ai protagonisti di *Tetto Murato*, transfuga anche lei con l'unico figlio da una Torino sfigurata dai bombardamenti, trova

---

<sup>1</sup> Si rinvia in tal senso a D. La Monaca, "La "segretezza profonda" dei luoghi: *Tetto Murato* di Lalla Romano in *La casa e dintorni. Per Domenica Perrone*, Palermo, UnipaPress, 2022, pp. 85–101.

riparo dai genitori a Cuneo pur continuando a mantenere l’incarico di docente nel capoluogo piemontese. Sono gli anni in cui aderisce al Partito d’Azione e partecipa attivamente alla Resistenza come incaricata dei “Gruppi di difesa della donna” sperimentando su di sé quella che Calvino avrebbe definito “la capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio” (Calvino 1947: 1185). La vicenda vissuta si riverbera, infatti, nella scrittura accostando, nell’intensità asciutta del dettato, al respiro tragico dello “strazio”, l’eccezionalità avventurosa dello “sbaraglio” interpretata dalla realtà partigiana che ben lungi da “facile ottimismo” o da “gratuita euforia” (Calvino 1947: 1185) spicca per “la spavalda allegria” della sua rappresentazione:

In quell’avvilimento e nell’inquietudine di quei giorni comparvero i primi partigiani. Erano pazzi, allegri, disordinati e violenti di colore come composizioni di Picasso o di Guttuso. Più belli, allora, che il giorno della liberazione. Più imprevisi, più meravigliosi ancora. Appostati in tutti i sensi sulla macchina, sfrecciavano attraverso il paese, sparacchiando in aria, fra le grida di gioia della gente. (Romano 1989: 1662).

La voluta amplificazione dei tratti descrittivi restituisce l’inattesa sferzata di vitalità che segna, nello scoramento dilagante della piccola comunità borghigiana, l’ingresso dirompente dei primi partigiani nel piccolo centro di Boves ormai da giorni gravato dalla minaccia di un’incursione tedesca. Un’atmosfera di sospensione surreale avvolge, infatti, gli abitanti del paese colti alla sprovvista dall’irruzione armata di quei tedeschi che, “ragazzi, tutti uguali, biondi”, così si stagliano dinanzi agli occhi della madre dell’autrice, la prima ad annunciarne l’arrivo imminente tra l’incredulo sgomento collettivo. Una chiave straniata accorda infatti, nella scansione asciutta dell’incedere paratattico, la rievocazione delle fasi concitate di quell’aggressione inaspettata, condensandone in rapide inquadrature la brutalità con cui essa squarcia l’insolita mitezza di un mattino autunnale:

La mattina del giovedì, alle nove, accompagnavo il bambino alla scuola del paese per l’esame. Per le strade del paese era un correre di donne, uno sbattere di usci, un fragore di saracinesche. Tutti si tappavano in casa. I Tedeschi non ci guardavano, astratti e olimpici, dall’alto delle enormi autoblindle. Una detonazione ci colse all’improvviso. Riattraversai il paese col bambino per mano, per le strade deserte e stranamente ridenti del sole autunnale. Le cannonate si ripetevano. Davanti a casa c’era un’autoblinda, e sparavano sulle colline. Miravano alle case. (Romano 1989: 1662).

Ritratti da un’aggettivazione volutamente antifrastica, rispetto alle profanazioni di cui stanno per macchiarsi, i tedeschi torreggiano “astratti e olimpici dalle loro enormi autoblindle” su uno scenario storico, biografico la cui intensità evocata senza alcuna condiscendenza all’effusione sentimentale, si fissa, complice la

densità delle scelte lessicali, in figurazioni che ne stemperano l'urgenza dolorosa nella memorabilità visiva del dettato. "La vita quale ci viene rivelata dalla scrittura, non ci ferisce più, non ci offende. È irrecusabile" (Romano, 1989:1568) annota, infatti, l'autrice in una delle autoesegesi più eloquenti contenute in un *Sogno del Nord*, alludendo ad un processo di sedimentazione del vissuto maturato, proprio durante l'esperienza dello sfollamento, dalla traduzione dei testi flaubertiani, dall'attitudine dello scrittore francese a tesaurizzare la "distanza che separa" l'avvenimento reale dal momento della "restituzione di ciò che la vita ha depositato in lui" (Romano 1989:1705).

Nella fusione tra la "povertà di una cronaca" e la "fulmineità della poesia" (Romano 1989: 1698) la Romano coglie il tratto peculiare della prosa flaubertiana e, al tempo stesso, la vocazione elettiva della propria scrittura protesa a rappresentare in "fulminei" scorci narrativi la concretezza del dettaglio accaduto e la sua rilettura.

Nelle pagine sull'eccidio di Boves, la "povertà della cronaca" racchiude in sé il privato e il pubblico della storia collettiva nella decimazione, 'ordinaria' per quegli anni di dopoguerra fratricida, di una sparuta comunità di provincia. La famiglia della scrittrice sfuggita, per una benevola occorrenza della sorte, alla strage vi assiste impotente attraverso i racconti dolorosi dei superstiti crudelmente privati dei propri cari spesso uccisi dinanzi ai loro occhi sgomenti. Ed è proprio l'insensatezza di quell'efferatezza inattesa e gratuita che la Romano restituisce nel suo racconto, aliena, anche in queste pagine, da ogni retorica esplicita della denuncia o della stigmatizzazione del nemico. L'indignazione composta ma acuminata nei confronti della violazione inflitta da ogni guerra alla condizione umana viene canalizzata nello stupore dell'io narrante che, spettatore inerme, coglie nell'agire dei tedeschi tutta la beffarda discrasia tra la loro "bionda" fanciullezza e l'orrore delle azioni cui la logica bellica li costringe e a cui qualcuno di essi sa anche sottrarsi:

I tedeschi erano dei ragazzi, alti, belli come angeli, con le cosce nude e lisce come quelle delle donne. Uno mordeva una pesca, intanto, che metteva fuoco alle case. Uno accarezzò i bambini. Altri chiesero una scatola di fiammiferi ad una vecchia che li accontentò premurosamente e loro con quelli appiccarono il fuoco alla benzina sul pavimento. Ce ne fu anche uno che spense per pietà del pianto di una donna. (Romano 1989: 1663).

La "distanza" meditativa che intercorre tra gli eventi e la loro trasposizione sulla pagina schermo il racconto dalla sommaria demonizzazione dei soldati tedeschi la cui algida implacabilità di carnefici è resa meno irredimibile dall'annotazione del superstite moto di compassione "per il pianto di una donna". In modo analogo, nell'orchestrazione compositiva di *Tetto Murato* oltre alla, pur cursoria, allusione al rogo nazista in cui, come accade a Boves, viene arso il paese di Monterosso, spicca, mutuato anch'esso dalla biografia dell'autrice in quel controverso

dopoguerra, il richiamo al singolare incontro con un manipolo di tedeschi segnato, anche qui nella finzione narrativa, da una altrettanto inaspettata traccia di umanità. A sottolineare la singolarità dell'episodio coopera, altresì nella tessitura romanzesca, la concentrazione degli eventi in un capitolo che racchiude, nella brevità della misura 'strofica', il racconto dell'impervio cammino intrapreso da Giulia per raggiungere il "Tetto" interrotto, nel suo affannoso incedere, da un congegno di soldati tedeschi:

La strada era molto disagiata, perché la neve si era sciolta e aveva allagato, poi si era rifatta una crosta di ghiaccio, ma fragile: così che si andava avanti come in un'acqua piena di pezzi di vetro. Un po' sopra la bicicletta – quando riuscivo a far girare le ruote – un po' sollevandola a braccia, avanzavo, intenta a districarmi, e trovai, a un tratto, la strada sbarrata da un camion altissimo, bloccato. Sopra, stranamente assorti, soldati tedeschi erano seduti in file serrate. In basso due o tre trafficavano intorno alle ruote. Non c'era passaggio per me. Nell'attimo di esitazione in cui mi domandai se potevo fare dietro – front, uno di quei giganti mi sollevò la bicicletta, che parve un fuscillo, e la trasportò al di là, dietro la mole del camion. (Romano 1957: 115).

In una postura analoga, rispetto alla prosa *I tedeschi a Boves*, anche in questo frammento narrativo del romanzo del '57 i "soldati tedeschi siedono stranamente assorti" sul mezzo pesante le cui ruote affondano nel pantano, così come "astratti e olimpici" sovrastano dalla cima dei veicoli blindati le inerme case di Boves. In entrambe le rievocazioni essi appaiono alla voce narrante preda di una sorta di stordimento, dello straniato scollamento da un destino bellico che nessuna rapresaglia, a dispetto della sua ferocia, avrebbe più potuto sottrarre alla resa definitiva. Nell'essere essi stessi vittime della devianza barbarica di ogni guerra risiede, in questo passo di *Tetto Murato*, la loro condanna e al contempo la loro umana redenzione: "Per me la paura dei tedeschi finì da quel momento; non che mi fossero parsi meno temibili perché cortesi, ma perché mi sembrarono, non solo già perduti, ma addirittura salvati" (Romano 1957:115). Ben lungi da retoriche condiscendenze, sia nelle pagine dedicate a *Cuneo '45* che nel romanzo del 1957, sottentra alla crudezza della storia, per nulla edulcorata nella sua documentaria implacabilità, la tensione a penetrarne i sensi riposti, la sfida della scrittura a cogliere nella filigrana degli eventi i segni rivelatori di una trama più profonda:

Tutto si svolge come un'esperienza simbolica, simbolo di altro e che viene da altro, che rivela, sfiorandola, la verità e il significato del vivere proprio nel segreto, nel non detto, in presenze e contatti silenziosi, in pochi atti di solidarietà, di pietà, di intimità che assumono un rilievo quasi rituale, di una religione non codificata, che sposta sempre i suoi obiettivi e i suoi misteri. Ma in questa assolutezza si affacciano anche squarci quanto mai concreti, laceranti, intensi, della realtà esterna. (Ferroni 1985: 171).



Questa peculiare sintassi del “non detto” in cui simbolo e testimonianza si mescolano sostiene, nella dinamica di risonanze così bene delineata da Giulio Ferroni, anche l'accordatura narrativa delle prose dedicate a *Cuneo*<sup>45</sup> laddove “la realtà e l'apparenza dei personaggi, dei luoghi, degli oggetti [...] sembrano sempre divergere da se stesse, segnate da altri indefiniti e forse inconnoscibili significati” (Ferroni 1985:170). *I tedeschi a Boves, Una strada qualunque, Intervista con Jacques, Teatro, Fedeli a Cuneo e La piccola città* recitano, infatti, i titoli dei ‘racconti’ che, in una dialettica serrata di esibito e taciuto, compongono la corallità di “personaggi, luoghi, oggetti” depositati dalla grande storia nel ricordo dell'autrice e risvegliati sulla pagina nelle loro implicazioni più inedite. Accade così che, nella seconda breve prosa della sezione, *Una strada qualunque*, lo sguardo narrativo torni a rivolgersi alla medesima tragedia di Boves attraverso l'angolazione lontana di una “strada tranquilla, seria, quasi sonnolenta”, dalla cui sponda una “folla muta” scorge impotente “il bagliore del fuoco” e le “alte spire di fumo” nel cui sviluppo arde il borgo cuneese. Ma da quel baricentro la narrazione si espande a pedinarne le ripercussioni e sulla sua antropomorfizzata topografia quella “strada qualunque” patisce un'altra “pena, cocente come una vergogna”, la detenzione forzata, per mano tedesca, in una delle scuole trasformata in prigione, di civili rastrellati tra “i ragazzi della campagna”, tra “quelli della leva” e indiscriminatamente tra gli abitanti comuni. Il pianto delle madri, delle mogli, dei vecchi contadini che si affollano ai cancelli serrati cadenza in un trenodico lamento il rito oscuro delle deportazioni notturne, scandito da “uno scalpiccio, come di un gregge muto e sospinto” e presieduto da militari tedeschi colti ancora una volta in una surreale promiscuità. “Soldati panettieri paciosi, quasi immemori della tragedia della loro terra, amici dei bambini, nel ricordo dei loro bambini lontani” si mischiano infatti a “qualche tedesco ubriaco”, la cui “parlata oscena” insieme alle “fucilate degli sgherri” scorta, con il suo violento prorompere, quella sinistra liturgia. Ma, con una virata ritmica repentina, l'atmosfera di amara sospensione in cui essa appare avvolta viene squarciata dall'inatteso verificarsi di accadimenti, ferali e salvifici al tempo stesso, destinati a comporre, pur dalla specola privata, il mosaico della storiografia ufficiale: “Intanto il tempo, che pareva immutato nelle sorti della strada, girava rapidamente sul quadrante dei grandi avvenimenti” (Romano 1989: 1665) chiosa, infatti l'autrice, in un'interpolazione meditativa che precede il racconto di una decimazione di civili la cui crudeltà viene restituita sempre attraverso la prospettiva inedita del luogo. Nella strada, improvvisamente spogliata degli ultimi prigionieri, si ode “solo la voce della fontana”, ed essa appare “più che mai una scena vuota” sulla cui ribalta desolata compaiono, in una lugubre metafora teatrale, “poche maschere, nere, sinistre”:

Apparivano e sparivano dietro le quinte dei portici, del colonnato neoclassico del tempio. Attraversavano la scena con passo pesante, e il santo di pietra nella

sua nicchia guardava. La città era stata falciata dai portatori di morte, alla morte consacrati nell'oscuro sadismo della loro divisa, e i morti innocenti, sorpresi nelle faccende della solita vita, rimasero disseminati sotto i portici della via principale fra i frantumi delle vetrine sconvolte. Che cosa avrebbe portato il domani? (Romano 1989: 1667).

Uno sgomento immoto avvolge l'orrore di questa carneficina inflitta ad “innocenti sorpresi nelle faccende della solita vita” dinanzi allo sguardo del “santo di pietra nella sua nicchia”, emblema della sacralità della vita violata dai “portatori di morte” consacrati essi, all'opposto, in una figurazione di eco montaliana, al sadico feticcio della “loro divisa”. L'interrogazione che chiude il ritmo strofico di questo passo sulle corde lugubri di una “sardana infernale” prelude al repentino mutamento di tono con cui, protagonisti di un'irruzione liberatoria, i partigiani “strani, vestiti da poveri”, “brutti” anzi “bellissimi”, popolano quella “strada qualunque” trascinando con sé la “brava gente qualunque” in un'inarrestabile insubordinazione al giogo tedesco.

In un momento la strada, la strada seria, modesta e fedele, fu tutta imbandierata, trasfigurata dalla gioia. Una gioia che faceva male, quasi. Qualcosa s'era spezzato, dentro, la dura crosta della costrizione. Si combattè tutto il giorno, si susseguirono le fucilate, gli allarmi, ma la strada era stata subito, liberata. Liberata dall'incubo dell'odio, dell'oppressione della lunga attesa. (Romano 1989: 1666).

Sono queste le pagine dell'intera sezione in cui il volto popolare della Resistenza trova la più vivida, rivissuta rappresentazione mossa, senza eroismi apologetici, ma con una compromissione affettiva più scoperta, sull'impeto insurrezionale dei cittadini comuni. Il “ciclista alto e forte”, il suo “garzone smilzo e pallido”, il “parrucchiere calvo dal nome buffo”, i “camerieri col costume nero, lo sparato bianco e i piedi piatti”, in una coralità simbolica dal respiro vittoriniano, animano una resilienza strenua di cui si erge a vessillo la “grande bandiera” issata al balcone della scuola da una “signora e una signorina” mentre intorno “piovono le pallottole”. “Ognuno riconosce i suoi” recita il verso montaliano di *Piccolo testamento* e, in una significativa assonanza, “il momento più bello fu quando riconobbero i loro”, annota la scrittrice, alludendo proprio al movente condiviso che coagula il sacrificio di quegli “uomini qualunque” intorno ai colori di un'appartenenza:

Un altro ancora fu riconosciuto, un ragazzo siciliano, in tuta azzurra: era uno dei guardiani della prigione negli ultimi tempi. Imprigionato a sua volta e costretto alla vergognosa schiavitù di custodire i fratelli. L'indomani lo trovammo, coi suoi riccioli bruni, disteso sotto la bandiera. (Romano, 1989: 1667).

Un “piccolo testamento” di dignità riconquistata si consuma nel sacrificio quasi espiatorio di questo ragazzo siciliano che sembra scontare con la morte l’onta di essere stato, pur se costretto, il carceriere dei suoi compagni. Una “storia non dura che nella cenere/ e persistenza è solo l’estinzione” ammonisce ancora il poeta ligure e così, nella cenere degli ultimi scontri, il fervore rivoluzionario della piccola comunità si estingue riconsegnando nell’epilogo del racconto, la strada alla sua storia “monotona e comune”. Come, però, nel testo montaliano “il tenue bagliore strofinato non era quello di un fiammifero” altresì quella “strada”, conclude l’autrice nel suo tributo memoriale, “aveva avuto la sua giovinezza, per sempre, la mattina del 29 aprile” (Romano 1989: 1667).

Da questo momento in poi, nelle prose che completano la sezione delle vicende cuneesi, il racconto degli eventi collettivi lascerà sempre più spazio alla dimensione “occasionale”, all’accadimento privato, in un’accezione su cui la Romano torna proprio nell’incipit delle pagine che seguono le vicende di Boves, *Intervista con Jacques*. “Qualche volta l’“occasione” pare senza rapporti col tema, ma poi in fondo non lo è, e il sapore della vita, per chi sa, sta proprio nel trovare i rapporti ‘celati’” chiarisce, infatti, ribadendo la sintassi nascosta che lega il “caso personale” al tema fondante. Qui è la conversazione fortuita intrattenuta con il soldato francese Jacques nelle fasi conclusive del conflitto, l’occorrenza che si intreccia alle riflessioni sui controversi riverberi che ogni guerra riversa sulle relazioni umane.

Privata è anche l’ambientazione in cui si svolge questo eccentrico colloquio tra la scrittrice e il giovane attendente, “soldato di vent’anni, con una bella faccia di bambino” che “seduto su una sedia Correggere con apice verso l’esterno ’900 della stanza da pranzo” si muove come una presenza familiare nella casa dell’autrice, in mezzo alla singolare promiscuità tra “strumenti di guerra” e “saggi di Montaigne in edizione dell’epoca”. Ma ancor di più “celato” nella filigrana dell’atmosfera aneddotica, nell’intonazione ‘leggera’ dell’apologo si intrude, come un severo controcanto, “il rapporto col tema” ovvero la storia e le sue indelebili cicatrici:

Quando si passò a parlare della guerra che lui aveva combattuto, allora diventò grande anche lui, il soldatino. Tanti compagni erano morti intorno a lui. Sulle montagne la guerra era stata molto dura. E la neve tanto alta. Molti compagni aveva perduto. E questo fu detto con semplicità senza un velo di millanteria. (Romano 1989: 1670).

La consapevolezza del patimento condiviso, il sentirsi parte di un’umanità privata degli affetti più cari, sradicata dalle proprie terre d’origine, impreziosiscono di un’inedita intesa il dialogo con il giovane, volutamente avvolto dalla Romano in un clima di misteriosa “fatalità”. Quasi un dono inatteso del destino, l’incontro con Jacques interseca, infatti, in una dimensione di insospettata intimità parabole di vita in sé lontane, arricchendole di rinnovato senso, come viene alluso dalla chiusa dell’episodio che ne costituisce il congedo e al tempo stesso il compendio: “È il disordine della guerra che logora, distrugge le cose, il nomadismo

della guerra che separa, disperde le persone, ma anche qualche volta favorisce gli incontri umani” (Romano, 1989: 1670).

Nel racconto del “suo” dopoguerra la Romano ridisegna figure, azioni, fisionomie, caratteri sempre in una privilegiata dimensione spaziale in cui i luoghi, privati e pubblici, come si verifica in modo pervasivo nell’orchestrazione di *Tetto Murato*, sono essi stessi catalizzatori di imprevedute dinamiche conoscitive. L’interno domestico che ospita l’incontro con Jacques cede il passo, infatti, nella prosa successiva, *Teatro*, al “piccolo teatro della nostra città”, così rievocato nell’incipit della narrazione. In una sala in cui l’“oro delle fasce, dei palchi e delle gallerie” viene neutralizzato dal “colore della folla”, l’autrice si ritrova ad assistere con stupore ad una sorta di drammatizzazione del dopoguerra e non per opera di attori professionisti, travestiti dal velo della finzione scenica, ma di “signori qualsiasi”, un “teatro nuovo” in cui gli spettatori si mostrano interpreti di se stessi. Spiccano tra quei “personaggi veri”, “il partigiano Ciano con la sua faccia di cotto e il farsetto a scacchi” o “l’ex internato Bellebrutti magnificamente oratore” in un surreale eppure concretissimo scambio tra un “pubblico-attore” e un “pubblico spettatore” che rievoca alla mente dell’autrice le atmosfere care all’autore di *Conversazione in Sicilia*: “personaggi cioè anche simboli, proprio perché uomini, come dice anche Vittorini: *Uomini e no*” (Romano 1989: 1672). La peculiare declinazione del titolo del romanzo pubblicato dallo scrittore siracusano proprio nel 1945 intona, sulle corde dell’agonismo vittoriniano del dopoguerra, la chiusa di questo allegorico ritratto d’ambiente polemicamente rivolta a quelle fasce alte della società del tempo trincerate, in guerra come al suo finire, nella zona grigia dell’assenza:

Ma c’erano anche i personaggi “assenti”, e che pure contavano. I borghesi. Le signore eleganti, i professionisti, i ricchi. Indifferenza? Forse dignità. Avrebbero avuto il diritto di esserci? Anche solo a rappresentare la popolazione? Non c’erano. Come non c’erano nella vita “sotterranea” dell’epoca clandestina. (Romano, 1989: 1672).

Vittoriniano è anche, nel passo appena citato, l’incedere per interlocuzioni volte a sollecitare interrogativi coscienziali, a mantenere problematica ogni disamina sociale, a non offrire risposte comode su cui pacificarsi pur non rinunciando a rilevare, senza mistificazioni, l’indifferenza da troppi mantenuta rispetto alla resistenza “sotterranea” di tante vite ordinarie. Tenere desta la memoria di quell’“epoca clandestina” è la chiave che armonizza gli scritti brevi di *Cuneo ’45* con la partitura complessiva di *Un sogno del Nord* in cui “richiami, somiglianze, reminiscenze” accordano testi “databili” ma non “datati”, in grado, come tiene a precisare l’autrice nella breve “notizia” che introduce l’intero volume, di “resistere alla distanza, di non rischiare l’oscurità o l’inedia per mancanza di referenze storiche” (Romano 1989: 1325). A conferma di una scelta poetica elettiva, per tutti i testi accolti in questa silloge eterodossa, è “l’attenzione rivolta a qualche particolare- immagine,

emozione- non deperibile” che testimonia la propria traccia nella storia ufficiale attingendo al tempo stesso ad una memorabilità atemporale.

Non a caso, con un richiamo eloquente a quel “poeta americano della “piccola città” dove i “morti dormono sulla collina” è “la piccola città” dei morti che all’opposto “dorme” ai piedi di Cuneo la protagonista in, un epilogo agrodolce, dell’ultima prosa della sezione dedicata al capoluogo, *La piccola città*. In questa ‘*Spoon river*’ piemontese in quel novembre del ’45 cui risale l’occasione compositiva del testo, una solidarietà cittadina sembra “affratellare tutti” nel giorno della commemorazione. “Una memoria, un senso di lutto, ma anche di festività comune” sembrano accomunare, in una virtuale “contemporaneità”, i “morti antichi con i più recenti” quasi la guerra e la sua conclusione avessero avvolto in unico sentire vittime e sopravvissuti:

È così anche per i nostri ragazzi, i partigiani, i nostri candidi eroi (e quando mai gli eroi non furono candidi?) dei quali ora una piccola fotografia “formato tessera” spunta ingenuamente frammezzo a tanti fiori e bandiere. Quello che significano deve essere ben vivo e presente in noi. Ma loro sono molto lontani ormai dalle nostre lotte. (Romano 1989: 1677).

La Romano torna ad intonare le corde di un’affettività lontana da manierismi nel rivolgersi ai volti “formato tessera” dei partigiani la cui giovane età ancor più motiva il “candore” di un sacrificio di sé sostenuto da un impeto libertario naturale, non asservito a strategie di potere. Da qui il monito a tenerne “vivo e presente” il lascito, nella consapevolezza che la loro “lontananza” dalla vita in qualche modo li protegge dai dubbi, dalle domande, dalle questioni insanabili che la fine delle ostilità belliche impone a chi resta. Forse “soltanto per loro [i morti] la guerra è finita davvero” (Pavese 1948: 602) scriverà Cesare Pavese nel 1948 alludendo quasi profeticamente alle aspre questioni lasciate aperte dal conflitto e troppo spesso dimenticate. In qualche modo anche la Romano nel riconvertire le memorie cuneesi all’interno dell’autoritratto intellettuale del 1989, sente di dover ricordare in anni di desolato deterioramento della dialettica civica, i sussulti di quella “prima frammentaria epopea”: “Si sa quanto breve respiro ebbe se non l’idea, quella prassi politica – annota infatti nella premessa ad *Un sogno del Nord* riferendosi alle ragioni che l’hanno indotta ad inserire quegli scritti nel novero della silloge – Il mio è una specie di omaggio alla mia piccola patria, così viva in quei giorni”. (Romano 1989: 1326). Inventare significa per Lalla Romano “ritrovare” attraverso la scrittura le tracce latenti del misterioso disegno che governa la storia e il suo divenire sottraendoli, nella “fissità” della pagina, alla deperibilità e all’oblio. E se pure ella non dispone, per sua stessa ammissione “della dimensione epica di Fenoglio” la sua Resistenza, il suo dopoguerra appaiono anch’essi “serbati limpidamente nella memoria fedele e con tutti i valori morali” resi dall’intensità e dalla forza del suo non detto “tanto più forti quanto più impliciti” (Calvino 1964: 1202).

## Bibliografia:

- Calvino I. (1991), *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno* [in:] Barengli M., Falcetto B. *Romanzi e racconti* (ed.), Milano: Mondadori, vol. 1, pp. 1185–1204.
- Ferroni G. (1998), *Postfazione a Tetto Murato*, Torino: Einaudi, pp. 159–175.
- Montale E. (1958), *Lecture: Tetto Murato di Lalla Romano* [in:] *Il secondo mestiere, Prose 1920–1979*, Zampa G. (ed.), Milano: Mondadori, vol. 2, p. 2139.
- Montale E. (1984), *Tutte le poesie*, Zampa G. (ed.), Milano: Mondadori.
- Pavese C. (2005), *La casa in collina* [in:] *Cesare Pavese. Romanzi*, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso, pp. 477–602.
- Romano L. (1991), *Nota a Tetto Murato, Opere*, Segre C. (ed.), vol. 1, Milano: Mondadori, pp. 1067–1069.
- Romano L. (1991), *Tetto Murato, Opere*, Segre C. (ed.), vol. 1, Milano: Mondadori.
- Romano L. (1992), *Contemplazione, Un sogno del Nord, Opere*, Segre C., vol. 2, Milano: Mondadori, pp. 1565–1567.
- Romano L. (1992), *Nei mari estremi, Opere*, Segre C., vol. 2, Milano: Mondadori.
- Romano L. (1992), *Nota a Gustave Flaubert, L'educazione sentimentale, Opere*, Segre C. (ed.), vol. 2, Milano: Mondadori, pp. 1697–1706.
- Romano L. (1992), *Perché scrivo, Un sogno del Nord, Opere*, Segre C., vol. 2, Milano: Mondadori, pp. 1568–1569.
- Segre C. (1991), *Introduzione a L. Romano, Opere*, vol. 1, Milano: Mondadori, pp. XI–LVIII.





## CALVINO TRA MITO E SCIENZA. LE RIFLESSIONI COSMOLOGICHE MEDIATE DAI CLASSICI LATINI

**Abstract:** Italo Calvino si dedica a tematiche cosmologiche di natura mitica e scientifica sia attraverso rielaborazioni narrative, come nel caso di molti racconti, sia con riflessioni saggistiche. Desidera divulgare le più recenti scoperte e ipotesi scientifiche relative alla nascita e allo sviluppo del mondo attraverso il mito, seguendo il modello di alcuni autori latini come Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio. La metodologia di questo studio mira a comparare le letture critiche calviniane dei tre autori, evidenziando le affinità, per comprendere il ruolo che essi hanno nelle sue rielaborazioni. Dopo aver individuato alcune costanti tematiche e stilistiche, si pone l'accento sulle diversità tra i tre autori tripartendo il livello di analisi della loro 'cosmicità' in uno studio cosmologico, cosmogonico e cosmografico. Il confronto tra Calvino saggista e Calvino scrittore di racconti è costante: si citano infatti quei racconti in cui esiste una corrispondenza tra gli elementi cosmici analizzati in sede critica e la loro rielaborazione narrativa. Analizzando il racconto cosmomico *La forma dello spazio*, si offre poi un esempio specifico di come Calvino analizzi e rielabori elementi cosmologici della latinità con la finalità di trovare un espediente per affrontare argomenti scientifici attraverso il mezzo letterario. Lo scopo di questa analisi consiste nell'individuare le influenze di questi autori nella produzione saggistica di Calvino degli anni Settanta e Ottanta e nel prendere in esame la riscrittura di alcuni elementi latini nei suoi racconti cosmomici e in *Palomar*. Nell'ottica di capire come l'analisi della ricezione dei classici latini permetta all'antico di rivivere nel contemporaneo, ci si chiede se la proposta di Calvino assuma una nuova luce, certamente svincolata dal canone postmoderno, nel panorama della letteratura del secondo Novecento. Calvino stesso, sulla scia degli autori latini, diventerebbe un classico tra i classici.

**Parole chiave:** mito, scienza, cosmo, cosmologia, cosmogonia, cosmografia, racconto cosmologico

**Abstract:** Italo Calvino describes cosmological issues both through narrative reworkings, as in the case of many stories, and with essay reflections. He divulges the most recent scientific discoveries and hypotheses relating to the world's birth and development through myth, following the model of some Latin authors such as Lucretius, Ovid and Pliny the Elder. The methodology of this study aims to compare the Calvinian critical readings of the three authors, highlighting the affinities, in order to understand the role they play in his reworkings. After having identified some thematic and stylistic constants, the emphasis is placed on the differences between the three authors and on the three level of analysis of their "cosmicity" in a cosmological, cosmogonic and

cosmographic point of view. The cosmicomic story *La forma dello spazio* is a specific example of how Calvino analyzes and re-elaborates cosmological elements of Latinity with the aim of finding an expedient to address scientific topics through the literary medium. The purpose of this analysis is to identify the influences of these authors in Calvino's essay production in the 1970s and 1980s and to examine the rewriting of some Latin elements in his cosmicomic stories and in *Palomar*. In the perspective of understanding how the analysis of Latin classics's reception allows the ancient to relive in the contemporary, the research question is if Calvino's proposal takes on a new light, certainly free from the postmodern canon, in the panorama of literature of the second half of the twentieth century. Calvin himself, in the footsteps of the Latin authors, would become a classic among the classics.

**Keywords:** myth, science, cosmos, cosmology, cosmogony, cosmography, cosmological story

## Un classico che legge i classici

Italo Calvino, lettore che rientra sicuramente nel canone dei classici italiani<sup>1</sup>, è a sua volta un lettore di classici attento e curioso. È lui, in prima persona, a promuovere l'interesse per i classici italiani e stranieri: ci lascia, sia nei saggi che nei suoi racconti e romanzi, un canone di scrittori ed opere da leggere e rileggere. Studia e colleziona libri di autori e autrici di diverse provenienze e, quando possibile, in lingua originale<sup>2</sup>. Come nota Asor Rosa, le *Lezioni americane* (Calvino 1988) sono un campionario di scrittori – qui Calvino ne cita circa novanta (Asor Rosa 2001: 109) – e una biblioteca. La sua ricerca poetica lo porta a leggere i classici e a riflettere tanto sulla propria idea di letteratura quanto su quella degli altri:

Al tempo stesso in quei cinque valori che Calvino individua egli concentra il *senso della propria poetica*, il senso di ciò che egli aveva inteso e intendeva per *l'essenza della ricerca letteraria di tutti i tempi*, esemplata sui classici, ma al tempo stesso sua personale (Asor Rosa 2013: 23–26).

Nelle *Lezioni americane* Calvino, secondo Asor Rosa, analizza il senso dei classici in tre direzioni: nella propria poetica – in relazione alle sue ricerche letterarie personali che confluiscono nei saggi – nella letteratura di tutti i tempi, creando un canone che attraversa i millenni, e infine nel confronto tra il canone e la sua poetica. È nei classici e nei loro valori letterari che Calvino individua il senso

---

<sup>1</sup> Calvino è considerato un classico sia in Italia che all'estero. Lo testimoniano molti progetti tra cui *Copy in Italy* diretto dalla Fondazione Mondadori, *New Italian Books* e *Calvino nel mondo*. A tal proposito si vedano i seguenti studi: Asor Rosa 2013: 23–26, Di Nicola 2013a: 64–88, Di Nicola 2013b: 135–141, Di Nicola 2009: 129–144. D'Intino 2001: 219–230.

<sup>2</sup> Quando le edizioni sono in lingua francese e inglese.

stesso della sua poetica. Molti classici, infatti, influenzano tanto le sue linee estetiche della letteratura per il prossimo millennio quanto le sue scelte narrative. In questa sede si analizzeranno le influenze dei classici latini in Calvino e in particolare la ricezione di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio. Calvino riflette sulle caratteristiche letterarie di questi autori in alcuni saggi e nelle *Lezioni americane* e, in sede narrativa, ne rielabora alcuni aspetti ne *Le cosmicomiche* (Calvino 1965) e in *Palomar* (Calvino 1983).

Il senso di questa ricerca, dunque, coinvolge epoche lontane e letterature di diversa provenienza. Rispetto a quanto detto da Asor Rosa nella precedente citazione, vorrei concentrare l'analisi su un quarto punto: il senso di *classico* si stabilisce anche con il singolo autore e la singola opera. Alle *Lezioni americane*, infatti, si può accostare un altro studio dei classici che bilancia questo senso di complementarità e dialogo tra autori e libri di una biblioteca. *Perché leggere i classici* (Calvino 1991) è un catalogo letterario che raccoglie saggi su singoli autori e singole opere e non predilige, come avviene nelle *Lezioni americane*, il dialogo tra i vari libri. Nell'introduzione a *Perché leggere i classici* Calvino espone quattordici tesi che invitano il lettore a guardare il classico con occhi sempre nuovi. Segue qui un riassunto delle definizioni di classico:

1. I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito: "Sto rileggendo..." e mai "Sto leggendo..."

2. Si dicono classici quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati; ma costituiscono una ricchezza non minore per chi si riserba la fortuna di leggerli per la prima volta nelle condizioni migliori per gustarli.

3. I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando si impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale.

4. D'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima.

5. D'un classico ogni prima lettura è in realtà una rilettura.

6. Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire.

7. I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume).

8. Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.

9. I classici sono libri che quanto più si crede di conoscerli per sentito dire, tanto più quando si leggono davvero si trovano nuovi, inaspettati, inediti.

10. Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani.

11. Il 'tuo' classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui.

12. Un classico è un libro che viene prima degli altri classici; ma chi ha letto prima gli altri e poi legge quello, riconosce subito il suo posto nella genealogia.

13. È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno.

14. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona (Calvino 1981: 1816–1823)<sup>3</sup>.

Un classico è quel libro che si rilegge, ma spesso ogni rilettura sembra la prima lettura. Alcuni passaggi sono indimenticabili, ma altri riservano molte scoperte e significati inattesi. I classici portano “la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra” ma sono anche “nuovi, inaspettati, inediti”. Sono un “equivalente dell'universo”, ma servono anche a “definire te stesso”. A queste quattordici tesi Asor Rosa ne aggiunge una quindicesima che collega ulteriormente l'idea di classico al passato:

Se le cose stanno così, potrei ambiziosamente aggiungere alle quattordici proposizioni calviniane che contraddistinguono il saggio *Perché leggere i classici* una quindicesima proposizione, ispirata anch'essa allo spirito e alla dimensione intellettuale della ricerca calviniana. Questa quindicesima proposizione la potrei dire in questo modo: “Classico è quel libro che ci ricorda che esiste un passato e non soltanto un eterno presente”. Se ricordi il passato puoi anche presentare il futuro e lavorare a costruirlo (Asor Rosa 2013: 26).

Un classico, così come lo intende Calvino, ricorda al lettore anche il suo specifico passato che si discosta dall'idea di un eterno presente. È in quest'ottica che si inquadra la ricezione dei classici latini in Calvino. Essi permettono di capire come l'antico riviva nel contemporaneo e definiscono – come le rielaborazioni che ne conseguono – la proposta letteraria di Calvino come narratore italiano contemporaneo. Inoltre si inseriscono all'interno di un canone più grande di classici passati e presenti in grado di offrire dei valori letterari ancora validi per una letteratura del nuovo millennio.

Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio influenzano Calvino sia da un punto di vista teorico-epistemologico – grazie ai classici latini infatti si pone molte domande sul futuro della letteratura – sia nella riscrittura. Questo doppio interesse infatti si traduce, da un lato, in una riflessione saggistica in cui Calvino cita e commenta i testi latini e dall'altro in una rielaborazione narrativa in cui essi rivivono più celatamente nelle pagine dei suoi racconti. Si cercherà quindi di individuare *in primis* le influenze degli autori latini nella produzione saggistica di Calvino degli anni Settanta e Ottanta e in secondo luogo si prenderà in esame la riscrittura di alcuni elementi latini nei suoi racconti cosmicomici e in *Palomar*.

---

<sup>3</sup> Il testo di questo articolo di Italo Calvino in cui vengono esposte le quattordici tesi sul perché leggere i classici è stato ridotto alle sole tesi escludendo le spiegazioni successive dell'autore.

## L'interesse longevo per il cosmo di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio

Calvino individua un elemento in grado di accomunare questi tre autori latini: il cosmo. Come emerge dai saggi critici di Calvino, essi ne parlano attraverso la letteratura con l'ausilio di nozioni scientifiche e filosofiche. Lucrezio e Plinio hanno una visione scientifica del sapere cosmologico da tramandare; il loro sguardo deve essere il più possibile oggettivo e attento sia al microscopico che alle cose più grandi. Ovidio adotta una prospettiva filosofica nel suo poema – quella di Pitagora – che con la dottrina della metempsicosi è in perfetta sintonia con il ciclico e mutevole sviluppo narrativo delle *Metamorfosi*, legato al succedersi di nascite e distruzioni del mondo. Come Ovidio si accosta a Pitagora, Lucrezio elogia la filosofia epicurea. Infine Ovidio e Plinio nutrono lo stesso gusto filologico nei confronti delle fonti cosmografiche: Ovidio offre una visione più artistica che scientifica del cosmo, quasi da critico letterario, descrivendo un mondo più scritto che reale, un universo costellato di fonti mitiche. Entrambi raccolgono storie per la costruzione di un “mondo scritto”, che si tratti di miti o di citazioni erudite di autori e di mimetismi stilistici, come nel caso di Ovidio, o di notizie di stampo storico, geografico, biologico o antropologico, come in Plinio. Nelle riflessioni calviniane ci sono altri due temi più latenti che vengono sollecitati dai discorsi cosmologici: il mito – inteso come mezzo antico che richiama discipline così distanti come la scienza e la filosofia ma che, anche nella contemporaneità, può veicolare risemantizzandosi in ogni epoca – e l'affinità tra la sostanza pulviscolare della scrittura e l'essenza atomistica del mondo.

L'interesse nei confronti di questi tre autori ha un retroterra già negli anni giovanili di Calvino, sebbene i saggi su Ovidio, Lucrezio e Plinio il Vecchio vengano scritti nell'ultimo periodo della sua vita. Va notato che le riflessioni dell'autore sulle opere latine prendono sempre spunto dalle pagine cosmologiche. Di Ovidio viene esaltato il primo libro, in cui è raccolto l'unico episodio cosmogonico del poema, di Lucrezio l'attenzione rivolta al funzionamento del cosmo che lo porta a descrivere gli atomi e il loro *clinamen* e infine di Plinio la descrizione nitida ed emozionata degli astri.

Verso la fine della sua attività di scrittura, l'interesse di Calvino per questi tre classici latini diventa sempre più manifesto anche se Ovidio e Lucrezio appaiono per la prima volta ne *Il barone rampante* (Calvino 1957). Ne sono esempio i tre interventi composti a partire dal 1979. Il primo è *Gli indistinti confini* (Calvino 1979), nato come articolo su Ovidio per il “Corriere della sera” con il titolo *Miti e dei a perduto* e successivamente riadattato come introduzione nell'edizione Einaudi delle *Metamorfosi* curata da Piero Bernardini Marzolla e infine confluito in *Perché leggere i classici* (Calvino 1991) con il titolo di *Ovidio e la contiguità universale*. Qui Calvino si sofferma sulla cosmologia delle *Metamorfosi* e in particolar



modo sugli episodi di nascita e distruzione del mondo. Dalla descrizione calviniana del principio metamorfico del poema ovidiano legato alla filosofia pitagorica si evince il grande interesse di Calvino: è possibile ipotizzare che ne abbia preso spunto per le descrizioni mitologiche di alcuni racconti de *Le Cosmicomiche* e *Palomar*<sup>4</sup> (cfr. Latini 2020).

*La luce negli occhi* (Calvino 1982a) è un *excursus* sull'uso mitico dello sguardo in cui viene citato Lucrezio per l'attenzione rivolta ai frammenti di materia, gli atomi. Il 17 luglio dello stesso anno era stato pubblicato su "la Repubblica" con il titolo *Il segreto della luce* e successivamente è confluito in *Collezioni di sabbia* (Calvino 1984).

Infine ne *Il cielo, l'uomo e l'elefante* (Calvino 1982b) – saggio introduttivo presente nell'edizione Einaudi della *Storia Naturale* di Plinio, edita nel 1982 e già anticipata parzialmente nello stesso anno nell'articolo di "Repubblica" con il titolo *Il mondo è una cosa meravigliosa* – Calvino consiglia la lettura del secondo libro della *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio (oltre al settimo e all'ottavo) in cui viene illustrata la fisionomia del cielo, dei pianeti e degli elementi.

Riesaminando il saggio *La luce negli occhi* in cui viene citato Lucrezio, emerge subito una considerazione: Calvino si dedica allo studio del poeta latino in modo molto più approfondito in un meno noto scritto del 1969. Si tratta di un'introduzione, che precede la sua traduzione dal latino, ad un passo lucreziano per la raccolta *La lettura. Antologia per le scuole medie* (Calvino 1969) edita da Zanichelli. In esso è descritto il movimento vorticoso degli atomi e del loro rapporto con le leggi cosmiche. Nell'introduzione emergono dei tratti salienti della poetica e dello stile di Lucrezio che si accomunano con quelli che, dieci anni dopo, rintraccerà anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Sono infatti messi in rilievo i pregi dell'evidenza (*Visibilità*) e dell'*Esattezza* della scrittura lucreziana (qualità letterarie che corrispondono a due delle *Lezioni americane* e che sono indicate, spesso con gli stessi termini, anche nel saggio su Ovidio). Già nel 1969, riferendosi a Lucrezio, Calvino anticipa delle riflessioni che si ritroveranno nelle *Lezioni americane*:

“Le piccole cose possono darci un'idea delle grandi”, dice Lucrezio, poeta latino del tempo di Cesare, e descrive qualcosa che capita sotto lo sguardo di tutti (il pulviscolo sospeso in una stanza che un raggio di sole illumina) per spiegare la sua teoria secondo la quale gli atomi sono alla base di tutte le cose esistenti. Misteriosa figura di poeta, Lucrezio può bene, per questa sua teoria atomica, essere considerato un precursore della fisica moderna, sebbene le sue idee sugli atomi siano state, nei particolari, smentite quasi tutte dalla ricerca scientifica, e così questa idea che siano gli atomi a far muovere i granelli di polvere è solo una fantasia. Ma non è questo che ci interessa qui, né è il posto – pur importante – di Lucrezio come filosofo della natura; ciò che ci interessa

<sup>4</sup> Cfr. *La distanza della Luna*, *Senza colori*, *Lo zio acquatico* e *Il cielo di pietra*.

è il modo in cui qui è descritta un'esperienza che pare semplicissima e che invece sfugge a chiunque voglia fissarla sulla pagina. Come si fa a ordinare in un discorso che abbia il pregio dell'*evidenza* immagini così incorporee come uno spiraglio di luce nel buio e un turbine di corpuscoli appena percettibili che si muovono a caso? È qui che possiamo apprezzare come Lucrezio scrive: quanta *esattezza* e *nitidezza* egli riesca a dare a un tema quasi astratto. Questa dote fa del poema di Lucrezio *La Natura* (*De rerum natura*) un'opera unica non solo nella poesia latina ma nella letteratura e nel pensiero di tutti i tempi (Calvino 1969: 177).

La critica calviniana non ha mai evidenziato a sufficienza l'importanza di questo commento critico si è concentrata piuttosto sui saggi introduttivi su Ovidio e Plinio scritti per Einaudi. Il mettere in relazione il commento al testo del *De rerum natura* e la traduzione di Lucrezio con gli altri saggi e interventi sugli altri due autori è un modo nuovo di approcciarsi ad uno studio di ricezione su Calvino e i classici – di tutti i tempi – che permette di valorizzare a pieno questo gioco di rimandi, tipico dello scrittore, tra lettura, traduzione e rielaborazione. Inoltre fa luce in modo più approfondito sul grande interesse che Calvino nutre per Lucrezio e che spesso dichiara nei saggi, anche se in modo sfuggente e approssimativo. La traduzione mette a nudo uno studio da vicino del *De rerum natura* rispetto a quanto si evince dalle riflessioni critiche delle *Lezioni americane* e del saggio *La luce negli occhi*. La traduzione permette di creare un rapporto diretto con il testo latino, di indagare sulla ricezione e la rielaborazione di libri e versi specifici del poema.

Tornando al discorso della ricezione in ottica complementare, il pregio condiviso dagli autori latini nelle loro pagine cosmologiche, secondo Calvino, è senza dubbio quello dell'*evidenza* (intesa come nitidezza o, se si vuole usare il nome di una lezione americana, il pregio della *Visibilità*). Come si è già affermato, nel commento introduttivo alla traduzione di Lucrezio del 1969 Calvino sottolinea l'*evidenza* del discorso lucreziano in grado di rendere esatta un'immagine incorporea come quella del pulviscolo:

Come si fa a ordinare in un discorso che abbia il pregio dell'*evidenza* immagini così incorporee come uno spiraglio di luce nel buio e un turbine di corpuscoli appena percettibili che si muovono a caso? È qui che possiamo apprezzare come Lucrezio scrive: quanta *esattezza* e *nitidezza* egli riesca a dare a un tema quasi astratto (Calvino 1969: 177).

Seguendo questa linea dell'*evidenza* della poesia e della prosa latina, dieci anni dopo si giunge alle pagine critiche su Ovidio. Anche nel commento alle *Metamorfosi* l'*evidenza* ha che fare con scelte stilistiche adottate per descrivere un'immagine:

Le *Metamorfosi* sono il poema della *rapidità*: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare *evidenza*, dileguare (Calvino 1979: 910).

Infine, nel commento alla *Storia naturale* del 1982, Calvino si concentra sull'evidenza del ragionamento pliniano in grado di restituire un senso di armonia anche ai fenomeni più complessi:

È nelle pagine astronomiche del libro II che Plinio dimostra di poter essere qualcosa di più del compilatore dal gusto immaginoso che si dice di solito, e si rivela uno scrittore che possiede quella che sarà la principale dote della grande prosa scientifica: rendere con nitida *evidenza* il ragionamento più complesso traendone un senso d'armonia e di bellezza (Calvino 1982b: 919).

L'evidenza, come si è visto, è una caratteristica che lega i tre autori. Va notato però che in queste poche righe emergono anche altri valori letterari (come l'esattezza e la rapidità) che Calvino celebrerà nelle *Lezioni americane*. Nella riflessione sulle qualità letterarie Aggiungi: che vanno perpetuate nel futuro, i classici latini, per il loro carattere intrinsecamente mitologico, sono il principale modello da imitare per sviluppare una "letteratura cosmica" che si preoccupi di far comunicare lo studio dell'astronomia, come già facevano molti popoli antichi studiati da Giorgio de Santillana, e delle sue più recenti scoperte scientifiche con la capacità, tutta letteraria, di raccontarle attraverso il racconto, il *mythos*.

### **La suddivisione del cosmo: cosmologia, cosmogonia e cosmografia**

Nella rilettura di Calvino il cosmo, elemento che unisce i tre autori latini, viene analizzato da tre punti di vista: cosmologico, cosmogonico e cosmografico. I tre scrittori, secondo Calvino, partono da considerazioni generali sulle leggi e il funzionamento del cosmo, si dedicano alle ipotesi della sua nascita e infine arrivano al punto di vista dell'uomo che tenta di catalogarlo e descriverlo. Lucrezio è il principale referente della cosmologia, Ovidio della cosmogonia e Plinio della cosmografia. Le riflessioni e riscritture cosmologiche di Calvino tengono conto di questa suddivisione. Quando Calvino parla degli atomi lucreziani lo fa attraverso la parola e l'immagine del pulviscolo, analizza il *climamen* in relazione alla forma dello spazio – come si può vedere in una cosmica del 1965<sup>5</sup> – e, infine, tiene a mente la teoria della percezione lucreziana legata ai *simulacra* nella consapevolezza di non poter conoscere il mondo se

---

<sup>5</sup> Mi riferisco al racconto *La forma dello spazio*.

non in modo parziale, con la mente e i sensi. Calvino, dunque, rielabora Lucrezio focalizzandosi sui suoi principali elementi e fenomeni cosmologici: atomi, *clinamen* e *simulacra*<sup>6</sup>.

Le riflessioni cosmogoniche riguardano tanto il mondo quanto la scrittura. Sono presenti in molti racconti cosmicomici della prima raccolta (1965) e in saggi come *Mondo scritto e mondo non scritto* (Calvino 1985). Nel poema di Ovidio Calvino riscontra una costante nascita e morte di mondi in base al principio metamorfico di *contiguità universale*. Le affinità tra le logiche di inizio e fine si proiettano sul mondo e sulla scrittura e, più che nei racconti, Calvino sembra riflettervi in modo più approfondito nei saggi e nelle *Lezioni americane*.

Da un punto di vista cosmografico, Calvino prende in considerazione alcune pagine della *Storia naturale* di Plinio. In una sezione di *Palomar* intitolata *Le meditazioni di Palomar*, Calvino si avvicina ad alcuni tentativi pliniani di guardare il mondo in modo enciclopedico: cerca di osservarlo “da fuori”, lo descrive come se fosse lo specchio dell’uomo e infine cerca di comprendere la morte immaginandosela, proprio come fosse un Plinio contemporaneo, come il momento che precede la nascita. Anche altri racconti, però, hanno un carattere spiccatamente pliniano ed enciclopedico – si pensi alle sezioni *Palomar guarda il cielo*, *Palomar fa la spesa* o *Palomar allo zoo* – nei confronti della descrizione e della classificazione di elementi ed esseri appartenenti tanto al mondo inanimato quanto a quello animato.

Il mito e il rapporto tra scrittura e mondo sono temi che si relazionano con la ricezione dei classici latini e che si muovono in maniera trasversale in tutta l’opera di Calvino, trovandosi quasi sempre in coincidenza con riflessioni cosmologiche. Ad esso si aggiunga anche il fatto che il mito cosmologico di matrice lucreziana si ritrova in alcuni racconti di *Palomar* in cui, come nel *De rerum natura*, sapere scientifico e filosofico si uniscono attraverso il mezzo letterario<sup>7</sup>. Sempre in *Palomar*, Calvino adopera una scrittura mitologica in termini pliniani quando descrive l’osservazione degli astri in modo scientifico e al contempo immaginoso<sup>8</sup>. Il mito ovidiano permea la logica dei racconti cosmicomici: la metamorfosi regola il mondo del poema e permette alle forme umane, animali, vegetali e minerali di fondersi le une con le altre. In questo modo, nell’ottica di Calvino, i classici latini permettono di sviluppare sia una spinta regressiva verso un modo antico di concepire la letteratura come sapere enciclopedico, inscindibile da quello filosofico e scientifico, sia una tensione verso la cosmologia contemporanea.

---

<sup>6</sup> Essi sono alla base delle teorie fisiche e filosofiche che riguardano il funzionamento del mondo lucreziano.

<sup>7</sup> Cfr. *Lettura di un’onda*, *La spada del sole*, *Il prato infinito* e *Il modello dei modelli*.

<sup>8</sup> Cfr. *Luna di pomeriggio*, *L’occhio e i pianeti* e *La contemplazione delle stelle*.

La seconda tematica trasversale riguarda il rapporto tra mondo e scrittura: fino ai suoi ultimi giorni<sup>9</sup> Calvino non comprende se la letteratura debba occuparsi del “mondo scritto” o del “mondo non scritto” (Calvino 1985). Il suo stesso rapporto con autori latini così diversi tra loro – Lucrezio e Ovidio solitamente sono visti come due scrittori diametralmente opposti per contenuti e stile – tradisce un profondo dualismo, un’oscillazione tra il primo e il secondo tipo di letteratura, tra la ricerca della fisicità del “mondo non scritto”, seguendo Lucrezio, e la sua intrinseca e inevitabile letterarietà (“mondo scritto”) che prende spunto dal modello ovidiano.

### Un racconto sul cosmo a cavallo tra scienza e mito

In *La forma dello spazio*, racconto cosmicomico pubblicato nel 1965, Calvino ri-elabora il fenomeno del *clinamen* descritto da Lucrezio nel *De rerum natura*. Il *clinamen* è un fenomeno fisico che permette l’aggregazione e lo scontro tra gli atomi che, al di fuori di questo momento, non possono incontrarsi perché cadono nel vuoto a velocità costante ed hanno come traiettoria delle rette parallele. È una curvatura momentanea che deforma la direzione della caduta permettendo l’incontro tra gli atomi e quindi la nascita delle cose attraverso l’aggregazione delle particelle. Calvino, seppur con alcune modifiche, riscrive le peculiarità di questo fenomeno del poema latino mantenendo un riferimento al suo carattere soggettivo<sup>10</sup> e superando – proprio in termini lucreziani – il determinismo democriteo con l’introduzione del concetto di libero arbitrio:

Forse era questo il segreto: immedesimarsi tanto nel proprio stato di caduta da riuscire a capire che la linea seguita cadendo non era quella che sembrava ma un’altra, ossia riuscire a cambiare quella linea nell’unico modo in cui poteva essere cambiata cioè facendola diventare quale era veramente sempre stata. Ma non fu concentrandomi su me stesso che mi venne quest’idea, bensì osservando con occhio innamorato Ursula H’x quant’era bella anche vista da dietro, e notando, nel momento in cui passavamo in vista d’un lontanissimo sistema di costellazioni, un inarcarsi della schiena e una specie di guizzo del sedere, ma non tanto del sedere in sé quanto uno slittamento esterno che pareva strusciasse contro il sedere e provocasse una reazione non antipatica da parte del sedere stesso. Bastò questa fuggevole impressione a farmi vedere la situazione in modo nuovo: se era vero che *lo spazio con qualcosa dentro è diverso dallo spazio vuoto*

<sup>9</sup> Calvino si spegne il 19 settembre 1985.

<sup>10</sup> Lucrezio descrive il *clinamen* come una “libertà strappata ai fati” (Cfr. Lucrezio, *De rerum natura*, II, vv. 251–276), l’unico momento in cui entra in gioco il libero arbitrio (dell’atomo e per estensione dell’uomo) rompendo le rigide regole meccanicistiche del caso.

*perché la materia vi provoca una curvatura o tensione che obbliga tutte le linee in esso contenute a tendersi o curvarsi, allora la linea che ognuno di noi seguiva era una retta nel solo modo in cui una retta può essere retta cioè deformandosi di quanto la limpida armonia del vuoto generale è deformata dall'ingombro della materia, ossia attorcigliandosi tutto in giro a questo gnocco o porro o escrescenza che è l'universo nel mezzo dello spazio (Calvino 1965: 188–189).*

Il Qfwfq protagonista di questa cosmicomica è un uomo-atomo che cade nel vuoto, presumibilmente in linea retta e con una velocità costante, senza coordinate spaziali e temporali definite. Durante la sua caduta incontra altri uomini-atomi: Ursula H'x, di cui è innamorato, e il Tenente Fenimore. Nel racconto è descritto il tentativo di Qfwfq di raggiungere l'amata Ursula H'x sfruttando il *clinamen*, l'inclinazione della traiettoria lineare in cui stava cadendo nel vuoto. Improvvisamente Qfwfq si accorge della possibilità di cambiare la propria sorte e, spinto dal desiderio di raggiungere l'amata, imprime un cambiamento nella sua caduta generando un *clinamen*. L'origine del *clinamen* di Lucrezio è uno degli aspetti più misteriosi e affascinanti del suo poema: si manifesta in un luogo e in un tempo indeterminato in cui l'atomo, o se vogliamo il singolo individuo, strappa ai fati il potere di determinare il proprio destino. È dagli atomi che per Lucrezio nasce la libertà e Calvino, nella sua rielaborazione, sembra tener fede proprio a questo aspetto filosofico del *De rerum natura* facendo dialogare gli elementi mitologici tratti da un sistema epistemologico antico con le scoperte scientifiche più recenti. Questo racconto, oltre a contenere una rielaborazione di un fenomeno fisico teorizzato duemila anni prima, introduce una nuova ipotesi astrofisica:

Le equazioni del campo gravitazionale che mettono in relazione la curvatura dello spazio con la distribuzione della materia stanno già entrando a far parte del senso comune (Calvino 1965: 182).

Calvino è partito proprio da questa ipotesi scientifica, posta all'inizio del racconto, per svilupparne il contenuto narrativo. Essa, però, convive anche con il riferimento a Lucrezio, come se fosse un modello letterario imprescindibile da imitare per far sì che la letteratura possa parlare del cosmo in termini scientifici e filosofici. Un'altra sfida che Calvino affronta è quella di mettere in relazione il carattere favoloso del mito e del racconto, intrinsecamente finzionali, con la pretesa oggettività di un'ipotesi scientifica. Il principio del *clinamen* per Calvino coincide con il fenomeno astrofisico enunciato all'inizio di questo racconto: lo spazio vuoto, con un corpo dentro, diventa subito uno spazio pieno e il movimento del corpo genera delle tensioni e delle curvature che ne condizionano la forma. L'inclinazione casuale degli atomi, in *La forma dello spazio*, diventa una curvatura entro la quale l'atomo si muove modificando la propria traiettoria. Queste linee rette tracciate dagli atomi di Lucrezio in caduta libera nello spazio, nel finale del racconto,



diventano anche delle linee rette di scrittura. Questo è una delle rielaborazioni più libere che Calvino farà del *clinamen*: le lettere nere su una pagina bianca, così come gli atomi nello spazio, possono essere spostate liberamente da una riga all'altra dalla penna di uno scrittore:

Quelle che potevano essere pure considerate linee rette unidimensionali erano simili in effetti a righe di scrittura corsiva tracciate su una pagina bianca da una penna che sposta parole e pezzi di frase da una riga all'altra con inserimenti e rimandi nella fretta di finire un'esposizione condotta attraverso approssimazioni successive e sempre insoddisfacenti [...]. Mentre naturalmente le stesse righe anziché successioni di lettere e di parole possono benissimo essere srotolate nel loro filo nero e tese in linee rette continue parallele che non significano altro che se stesse nel loro continuo scorrere senza incontrarsi mai così come non ci incontriamo mai nella nostra continua caduta io, Ursula H'x, il Tenente Fenimore, tutti gli altri (Calvino 1965: 191–192).

Con questo riferimento Calvino richiama da un lato il *clinamen* e dall'altro un passo diverso del poema latino in cui Lucrezio descrive la similitudine tra scrittura e fisicità del mondo<sup>11</sup>. Mentre Lucrezio stabilisce una corrispondenza più essenziale tra lettere e atomi, Calvino, nel finale di questo racconto, crea un'associazione più articolata tra le linee rette delle traiettorie degli atomi e le “righe di scrittura corsiva tracciate su una pagina bianca da una penna”. Se prese in sé, queste righe, proprio come i tre atomi-uomini, scorrono lungo il loro spazio seguendo una linea retta e senza incontrarsi mai. È sempre il *clinamen*, qui inteso come attività creativa dello scrittore, a permettere gli spostamenti delle parole da una riga all'altra: egli può spostare con la sua penna “parole e pezzi di frase da una riga all'altra con inserimenti e rimandi”<sup>12</sup>.

Nella posteriore lezione americana *Rapidità*, Calvino torna a soffermarsi su questa corrispondenza tra mondo atomistico e linguistico – seppur in sede sagistica – riferendosi a Lucrezio e, molto probabilmente, proprio al passo appena citato: “Nella mia precedente conferenza sulla leggerezza avevo citato Lucrezio che vedeva nella combinatoria dell'alfabeto il modello dell'impalpabile struttura atomica della materia” (Calvino 1988: 667). In *Leggerezza* descrive in modo ancora più approfondito il rapporto tra lettere e atomi e l'idea che la scrittura e il mondo siano fatti della stessa “sostanza pulviscolare”. Delinea allora un filone di

<sup>11</sup> Lucrezio nota, riguardando i suoi versi, che molte lettere sono uguali per segno e suono ma, combinate con altre lettere, danno origine a parole dal significato molto diverso. Cfr. Lucrezio, *De rerum natura*, I, vv. 830–920.

<sup>12</sup> Il riferimento è sempre a Lucrezio. Questo procedimento combinatorio è paragonato a quello degli atomi: anche i principi delle cose, se disposti e combinati in modo diverso, danno origine ad una varietà di cose. Cfr. Lucrezio, *De rerum natura* I, vv. 823–829.



letteratura atomistica che parte da Lucrezio e finisce con Leibniz e a cui, in altre lezioni ed interventi, aggiunge Borges, Ponge e Queneau (Cfr. Calvino 1988: 652–653).

La libertà dello scrittore, allora, coincide con quella dell'atomo lucreziano che si irradia negli elementi inanimati e negli esseri viventi attraverso queste piccole particelle che costituiscono ogni cosa. Anche nella scrittura – sia antica che contemporanea, sia mitica che scientifica – c'è qualcosa di cosmico. Anche nella scrittura si gode della stessa libertà e capacità creativa del *clinamen*.

## Bibliografia:

- Asor Rosa A. (2001), *Stile Calvino*, Torino: Einaudi.
- Asor Rosa A. (2013), *Leggere i classici dopo Calvino* [in:] Di Nicola L., Schwartz C. (ed.), *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*, "Acta Universitatis Stockholmiensis", 31, pp. 23–26.
- Calvino I. (1957), *Il barone rampante* [in:] Barengni M., Falcetto B. (ed.), *Romanzi e racconti*, Milano: Mondadori, vol. I.
- Calvino I. (1965), *Le cosmicomiche* [in:] Barengni M., Falcetto B. (ed.), *Romanzi e racconti*, Milano: Mondadori, vol. II.
- Calvino I. (1969), *Lucrezio. I granelli di polvere* [in:] Calvino I., Salinari G. (ed.), *La lettura. Antologia per la scuola media*, Bologna: Zanichelli, vol. III, pp. 177–178.
- Calvino I. (1979), *Gli indistinti confini* [in:] Barengni M. (ed.), *Saggi (1945–1985)*, Milano: Mondadori, vol. I.
- Calvino I. (1981), *Italiani, vi esorto ai classici* [in:] "L'Espresso", 28 giugno.
- Calvino I. (1982a), *La luce negli occhi* [in:] Barengni M. (ed.), *Saggi (1945–1985)*, Milano: Mondadori, vol. II.
- Calvino I. (1982b), *Il cielo, l'uomo, l'elefante* [in:] Barengni M. (ed.), *Saggi (1945–1985)*, Milano: Mondadori, vol. I.
- Calvino I. (1983), *Palomar* [in:] Barengni M., Falcetto B. (ed.), *Romanzi e racconti*, Milano: Mondadori, vol. II.
- Calvino I. (1984), *Collezione di sabbia* [in:] Barengni M. (ed.), *Saggi (1945–1985)*, Milano: Mondadori, vol. I.
- Calvino I. (1985), *Mondo scritto e mondo non scritto* [in:] Barengni M. (ed.), *Saggi (1945–1985)*, Milano: Mondadori, vol. II.
- Calvino I. (1988), *Lezioni americane* [in:] Barengni M. (ed.), *Saggi (1945–1985)*, Milano: Mondadori, vol. I.
- Calvino I. (1991), *Perché leggere i classici* [in:] Barengni M. (ed.), *Saggi (1945–1985)*, Milano: Mondadori, vol. I.
- D'Intino (2001), *Il "genio" italiano all'estero* [in:] Id. *Il Novecento italiano oltrefrontiera*, Milano: Garzanti, pp. 919–995.
- Di Nicola L. (2009), *Italo Calvino negli alfabeti del mondo. Un firmamento sterminato di caratteri sovrasta i continenti* [in:] Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (ed.), *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, Pavia: Effigie, pp. 129–144.
- Di Nicola L. (2013a), *Il canone inverso. I classici italiani del Novecento all'estero* [in:] Di Nicola L., Schwartz C. (ed.), *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia* "Acta Universitatis Stockholmiensis", 31, pp. 64–88.
- Di Nicola L. (2013b), *Un classico italiano all'estero* [in:] "Bollettino di Italianistica", I.
- Latini G. (2020), *Metamorfosi e riflessioni cosmologiche: Italo Calvino e i classici latini* [in:] "L'Ulisse", 23.
- Rubini F. (2019), *"Il barone rampante" nel mondo. Lingue, traduzioni, diffusione internazionale* [in:] "Bollettino di Italianistica", I.

## L'ITALIANO L2 PER LO STUDIO: UN PERCORSO DIDATTICO PER STUDENTI UNIVERSITARI

**Abstract:** I corsi per studenti stranieri che integrano l'apprendimento linguistico e disciplinare rappresentano una risorsa per le università italiane, in quanto garantiscono una formazione efficace in italiano L2 e specifica nella materia di studio. Nel presente contributo si illustra, si analizza e si commenta la proposta offerta da un corso di italiano per fini di studio specifici – le *Esercitazioni di Linguistica generale per studenti cinesi* – attivo presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, al fine di costruire e condividere delle buone pratiche didattiche.

**Parole chiave:** Italiano L2, studenti universitari stranieri, italiano per scopi comunicativi generali, italiano per lo studio generale, italiano per lo studio specifico

**Abstract:** Courses for foreign students that integrate linguistic and subject-specific learning represent a resource for Italian universities, as they guarantee effective learning in Italian L2 and in the subject studied. In this paper we illustrate, analyse and comment on the proposal offered by an Italian course for specific study purposes – the *Esercitazioni di Linguistica generale per studenti cinesi* – active at the Università Cattolica del Sacro Cuore, in order to design and share good teaching practices.

**Keywords:** Italian L2, foreign university students, Italian for general communicative purposes, Italian for general study, Italian for specific study

### Introduzione

Dato l'incremento dei programmi universitari di scambio da e per l'estero e la scelta di internazionalizzare il sistema universitario, ogni anno migliaia di studenti provenienti da Paesi europei ed extra europei frequentano, per brevi o lunghi periodi, corsi di laurea e *post lauream* presso gli atenei italiani. Questi programmi di scambio non riguardano solo lo studio e l'approfondimento delle discipline universitarie, ma includono anche la formazione linguistica degli studenti stranieri. I corsi di lingua pensati per questa tipologia di apprendente prevedono l'applicazione dell'italiano in contesti generici e nella comunicazione quotidiana

e non sempre garantiscono una preparazione per lo studio accademico. Sorge, di conseguenza, la necessità di insegnamenti mirati non solo allo studio della lingua italiana, ma anche alla padronanza delle abilità di studio e alla competenza linguistica nelle discipline universitarie.

Il presente contributo si inserisce in tale contesto e ha l'obiettivo di illustrare il caso di un corso universitario di lingua e contenuto disciplinare per studenti cinesi in scambio presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Dopo un inquadramento teorico sul profilo dello studente universitario straniero in Italia, al quale lo studio fa riferimento, si prosegue con la presentazione della proposta dell'elaborazione di tre ambiti di sviluppo della competenza linguistica in italiano L2: italiano per gli scopi comunicativi generali, italiano per lo studio generale e italiano per lo studio specifico (Mezzadri: 2016). Si illustra quindi l'esperienza del corso di Esercitazioni di Linguistica generale per studenti cinesi, che ogni anno coinvolge circa 20 studenti provenienti dalla Cina e che ha l'obiettivo di formare linguisticamente e dal punto di vista del contenuto disciplinare gli apprendenti stranieri. In conclusione, si analizzano e si commentano i risultati di un'indagine condotta per raccogliere i dati sulla percezione degli studenti cinesi in merito alle Esercitazioni, con l'intenzione di verificare le potenzialità applicative di tale corso per la formazione degli studenti stranieri in Italia.

## **1. L'apprendente universitario di italiano L2: una premessa**

Nell'ultimo decennio l'intensificarsi del numero di corsi di lingua italiana per gli studenti universitari in mobilità in entrata ha permesso di approfondire le caratteristiche dei discenti stranieri e di evidenziare le problematiche relative all'insegnamento/apprendimento della lingua italiana per questa tipologia di apprendente. Per quanto riguarda le caratteristiche, Semplici, Monami e Tronconi (2022), in un recente studio, hanno tracciato il profilo dello studente universitario straniero in Italia, includendo al suo interno i seguenti elementi distintivi: la forte spinta motivazionale, l'allenamento allo studio, la capacità di padroneggiare le tecnologie e sostenere ritmi di studio intensi, l'età media, il livello di istruzione e le abilità cognitive già acquisite negli anni di studio. L'unica variante che è possibile riscontrare nell'uniformità del profilo è la competenza in lingua italiana, sebbene sia possibile affermare che molti studenti internazionali giungono in Italia avendo frequentato nel loro Paese di origine un corso di lingua che gli permette di raggiungere almeno un livello B1, utile per poter sopravvivere nel Paese ospitante.

Riguardo invece alle problematiche relative all'insegnamento/apprendimento della lingua italiana per questa tipologia di apprendente si riscontra la necessità di acquisire da parte degli studenti alcune competenze che vanno oltre la

conoscenza della lingua. Fragai, Fratter e Jafrancesco (2011) hanno infatti identificato i principali bisogni linguistici comuni agli apprendenti internazionali in Italia:

Si tratta di studenti adulti altamente scolarizzati che sono in Italia per frequentare i Corsi di Laurea e pertanto necessitano di specifiche competenze che riguardano le dimensioni sociale e linguistica, intese non solo come conoscenza della lingua italiana, ma anche come possesso di competenze sociali – quali, per esempio, sapersi muovere all'interno della vita accademica, saper gestire le relazioni sociali tipiche del mondo universitario e gli eventi complessi a esso connessi – e di competenze accademiche – quali, per esempio, la conoscenza delle norme per la gestione di testi di ambito scientifico: esami orali, relazioni, tesine (Fragai, Fratter, Jafrancesco 2011: 6).

Le competenze necessarie riguardano i processi di socializzazione e gestione della vita accademica e le abilità di comprensione, rielaborazione e produzione di testi di ambito specialistico: i corsi di lingua italiana per questa tipologia di apprendente dovrebbero includere, di conseguenza, l'acquisizione di tali competenze e lo sviluppo di tali abilità. Nella maggioranza degli atenei italiani, però, l'insegnamento nei corsi di italiano L2 – suddivisi per livelli – è limitato alla lingua utile alla comunicazione quotidiana; i corsi, solitamente affidati alla gestione e organizzazione dei centri linguistici d'ateneo, possono avere durata annuale, semestrale o, in alcuni casi, può trattarsi di corsi intensivi di un mese (Semplici, Monami, Tronconi 2022). Questi corsi, pur restando comunque una risorsa di grande supporto allo studente straniero, potrebbero essere affiancati da ulteriori corsi che tengano in considerazione le necessità e i bisogni linguistico-comunicativi degli apprendenti universitari.

## **2. L'italiano per scopi comunicativi generali, l'italiano per lo studio generale e italiano per lo studio specifico**

I corsi di italiano L2 per gli studenti universitari in mobilità in entrata rappresentano un valido strumento per l'apprendimento linguistico e per l'approfondimento delle tematiche socioculturali che caratterizzano la penisola: nella stesura dei sillabi è tenuta in considerazione sia la proposta di percorsi didattici efficaci a soddisfare le esigenze linguistico-comunicative degli apprendenti sia lo studio dei principali aspetti legati alla cultura italiana. Questi corsi si rivelano utili per gli studenti stranieri in quanto garantiscono l'accesso ad una competenza di base in L2: Mezzadri, infatti, sostiene che “se l'apprendente non arriva a possedere un certo livello di competenze linguistiche nella lingua straniera, rischia di compromettere anche in modo rilevante la possibilità di accedere ai contenuti disciplinari e di impossessarsene” (Mezzadri 2020: 12).

L'origine della ricerca sull'insegnamento della L2 in contesto accademico è da individuare nel contesto anglosassone. L'Università di Birmingham per prima si è interessata delle esigenze degli studenti universitari stranieri: nel 1962 ha iniziato a fornire consulenze linguistiche agli studenti in mobilità in entrata e ha avviato corsi di introduzione alla lingua inglese, che hanno a loro volta portato all'analisi delle principali problematiche relative a questa tipologia di apprendente e alla conseguente creazione di materiale didattico ad hoc (Hamp-Lyons 2011). Sempre in contesto anglosassone, negli anni '70 è emersa una prima distinzione tra la lingua inglese per la comunicazione e la lingua inglese per scopi accademici (*English for academic Purposes* – EAP)<sup>1</sup>. Dudley-Evans e St John (1998) individuano alcuni ambiti per l'insegnamento della L2 per fini di studio accademici: i due studiosi si concentrano principalmente sull'analisi dei registri, della retorica e del discorso, delle abilità di studio e dei bisogni educativi. Anche Hamp-Lyons elenca i contesti linguistici ed educativi inclusi nello studio dell'EAP:

These include classroom language, teaching methodology, teacher education, assessment of language, needs analysis, materials development and evaluation, discourse analysis, acquisition studies in EAP contexts, research writing and speaking at all academic levels, the sociopolitics of English in academic uses and language planning – and this list is sure to be incomplete (Hamp-Lyons 2011: 89).

L'EAP risulta essere per la studiosa una disciplina “pragmatica ed eclettica” (Hamp-Lyons 2011: 89) per i numerosi settori di studio coinvolti<sup>2</sup>.

Coerentemente con il presente lavoro di ricerca è bene citare un'ulteriore distinzione operata da Blue (1988) tra *English for General Academic Purposes* (EGAP) e *English for Specific Academic Purposes* (ESAP), per rilevare le differenze tra la lingua per lo studio accademico generale e la lingua per lo studio accademico specifico delle discipline. Nel contesto italiano tale distinzione è stata ripresa da Mezzadri (2016) che elabora tre ambiti di sviluppo della competenza linguistica in italiano L2:

---

<sup>1</sup> Quest'ultimo è emerso dal campo più ampio dell'inglese per scopi specifici (ESP). L'EAP si differenzia dall'ESP per un maggiore focus sui contesti accademici. Per maggiori dettagli si consiglia la lettura di Hamp-Lyons (2011).

<sup>2</sup> Gli studi citati hanno aperto la strada in Italia ad una riflessione avviata nei primi anni del 2000 sulla competenza linguistica degli studenti stranieri nella scuola italiana. Vengono così distinti due ambiti di competenza: l'Italbase e l'Italstudio (Ministero della Pubblica Istruzione 2007: 13). Il primo è l'italiano della comunicazione quotidiana, mentre il secondo riguarda la competenza che permette di comprendere e apprendere discipline di studio e di riconoscere e conoscere i generi testuali e i testi specialistici. Per approfondimenti si rimanda a Balboni (2012).

- italiano per scopi comunicativi generali: la lingua della comunicazione quotidiana;
- italiano per lo studio generale (ItalstudioG): la lingua delle abilità di studio generali;
- italiano per lo studio specifico (ItalstudioS): la lingua per lo studio dei contesti disciplinari specifici.

L'italstudioG riguarda le abilità di studio trasversali:

Si tratta delle tecniche e delle abilità che accomunano il lavoro accademico indipendentemente dalla disciplina. A prescindere dalla materia di studio, ad esempio, occorre sviluppare l'abilità d'ascolto per poter seguire una lezione frontale, assieme alle tecniche per poter prendere appunti e rielaborarli o per gestire il paratesto. Scrivere saggi e relazioni, fare riassunti e creare mappe concettuali, oppure gestire una presentazione orale o un'interrogazione sono altre attività con connotati fortemente trasversali e non limitabili a una specificità disciplinare (Mezzadri 2020: 12).

Le attività descritte dall'autore non riguardano una specifica disciplina, ma le abilità di studio richieste, in generale, in un contesto universitario. I corsi di ItalstudioG sono da ritenersi più vantaggiosi dal punto di vista economico e di formazione degli insegnanti in quanto un solo corso può soddisfare le esigenze degli studenti stranieri iscritti a prescindere dalle discipline studiate (Mezzadri 2016: 22). Per questa ragione in alcuni atenei e centri linguistici universitari stanno nascendo corsi di italiano L2 per affrontare lo studio delle discipline universitarie e presso l'Università di Parma è attivo l'esame di certificazione *Italstudio Università*, per certificare il possesso delle capacità comunicative specifiche di determinati contesti accademici e la padronanza delle fondamentali abilità di studio in italiano L2.

Oltre alle competenze in ItalstudioG esistono le competenze specifiche delle differenti discipline che comprendono sia le microlingue sia le relative tipologie testuali proprie di ogni ambito disciplinare, come sottolinea Mezzadri:

I generi testuali che gli studenti sono chiamati a produrre dimostrano questa tesi; sia da un punto di vista delle specificità disciplinari, sia riguardo al livello del corso di laurea, le differenze sono considerevoli: un lavoro di analisi e sintesi è più consono per gli ambiti umanistici o delle scienze sociali, mentre in ambito tecnico-scientifico sono più consuete le attività che portano a descrivere oggetti, grafici o tabelle o a definire procedure, o ancora a scrivere relazioni su attività di laboratorio (Mezzadri 2016: 21).

Mentre l'italstudioG nasce per un pubblico eterogeneo, l'italstudioS rappresenta una proposta vantaggiosa per gli studenti stranieri che possono così godere di una formazione linguistica e specialistica per i differenti ambiti disciplinari. Sebbene esista una differenza fra i tre settori, essi non vanno distinti, ma devono



essere sovrapposti continuamente nella formazione linguistica degli apprendenti stranieri, in quanto tutti e tre concorrono alla costruzione della competenza linguistico-comunicativa necessaria ad affrontare lo studio universitario (Mezzadri 2016: 12). Uno studio approfondito dei tre ambiti risulta essere oggi fondamentale nella progettazione di corsi per gli studenti stranieri in Italia.

### 3. Il contesto della ricerca e la metodologia

Alla luce della riflessione sui corsi di italiano per scopi comunicativi generali, *italstudioG* e *italstudioS*, si presenta di seguito uno studio di caso avvenuto presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, nella quale è attivo un corso di Esercitazioni di Linguistica generale per studenti cinesi, incentrato sui bisogni linguistico-comunicativi degli studenti sinofoni in mobilità in entrata<sup>3</sup>.

Il corso di Esercitazioni di Linguistica generale per studenti cinesi, pensato per una precisa tipologia di utente con un livello di competenza linguistica tra il B2 e il C1, coniuga lo studio della lingua italiana all'incremento della padronanza delle abilità di studio e, al contempo, al potenziamento della competenza nell'ambito della linguistica generale. Le Esercitazioni comprendono un ciclo di 30 ore di lezione su argomenti di linguistica di particolare interesse per gli apprendenti cinesi: i processi di formazione lessicale (derivazione, alterazione, composizione e combinazione), i processi fraseologici (i sintemi e le funzioni lessicali) e la morfologia dell'italiano (morfologia e tipologia delle lingue, le strategie di manifestazione dei morfemi, il morfo zero, l'amalgama morfematico, il sincretismo, il morfo discontinuo, il suppletivismo morfologico, l'allomorfia). Durante il corso, oltre alla semplificazione dei testi del manuale di studio della disciplina<sup>4</sup>, viene chiesta agli studenti una rielaborazione degli stessi, per esercitare le abilità di manipolazione testuale: gli apprendenti cinesi sono così chiamati a riassumere, prendere appunti e parafrasare. Attraverso l'analisi del testo viene appresa la terminologia specialistica, con il supporto di attività ed esercizi sulle parti del discorso, sulla formazione del lessico e sulla morfologia dei verbi in italiano. Inoltre, viene favorita la riflessione sulla lingua con attività di comprensione e l'applicazione pratica di quanto appreso nella parte teorica del corso. A conclusione delle Esercitazioni non è previsto un esame, ma una presentazione orale senza valutazione su un argomento scelto dagli studenti con dibattiti in plenaria, al fine di sviluppare l'abilità di produzione orale<sup>5</sup>. Le Esercitazioni di Linguistica generale per studenti cinesi rappresentano un'opportunità di formazione non solo dal punto di vista

---

<sup>3</sup> Il corso è destinato esclusivamente agli studenti cinesi iscritti al corso di Linguistica generale tenuto dalla prof.ssa Maria Cristina Gatti.

<sup>4</sup> *La comunicazione verbale* di Eddo Rigotti e Sara Cigada, Apogeo Education, 2004.

<sup>5</sup> Gli studenti sono tenuti a sostenere l'esame orale di Linguistica generale.

linguistico ma anche sociale, in quanto, attraverso lo studio *della* lingua italiana *in* lingua italiana, viene favorita una maggiore inclusione degli apprendenti stranieri nelle attività universitarie per le quali è richiesta una competenza linguistica altamente specializzata (es. seminari di approfondimento, conferenze, laboratori ecc.).

Al fine di verificare l'efficacia delle Esercitazioni per la formazione degli studenti cinesi, nel mese di maggio 2022, è stata condotta un'indagine per constatare la percezione degli apprendenti in merito allo svolgimento del corso e in riferimento all'utilità delle esercitazioni per la formazione in lingua italiana e nella disciplina di studio. Gli studenti sono stati sottoposti a un questionario, somministrato tramite Google Moduli, costituito da domande chiuse e aperte. Il questionario era composto da 12 domande così suddivise:

- la prima parte comprendeva le considerazioni sul gradimento e l'utilità delle Esercitazioni (con i relativi ambiti di miglioramento nella competenza linguistica, nello sviluppo delle abilità di studio e nella conoscenza dei contenuti del corso);
- la seconda parte era relativa alle difficoltà riscontrate durante il corso;
- la terza parte comprendeva domande sull'organizzazione del corso e suggerimenti degli studenti.

Il questionario, consultabile in appendice, è stato inviato via e-mail ai 22 studenti frequentanti e le risposte raccolte sono state 10.

#### 4. Analisi e commento dei dati raccolti

Le risposte ricevute dagli apprendenti hanno permesso una valutazione relativa all'efficacia del corso di Esercitazioni di linguistica generale per studenti cinesi. Nella prima parte del questionario, rispetto al gradimento delle Esercitazioni, il risultato ottenuto mostra che il 100% degli informanti ha gradito "moltissimo" le lezioni<sup>6</sup>. Esse sono state utili perché, secondo l'opinione degli studenti, hanno favorito: la riflessione sui contenuti del corso di Linguistica generale (9 risposte); lo studio dei contenuti del corso di Linguistica generale (8 risposte); l'apprendimento della terminologia specialistica (6 risposte); lo studio della lingua italiana (5 risposte). Per quanto gli ambiti di miglioramento degli studenti (si tratta di un'autovalutazione), il 70% degli apprendenti ha rilevato un progresso sia in lingua italiana sia nell'approfondimento dei temi di Linguistica generale; il 20% ritiene di essere migliorato solo nei temi di Linguistica generale e il 10% solo in lingua italiana. L'abilità maggiormente sviluppata grazie alle esercitazioni risulta essere stata l'interazione orale, seguono la produzione orale, la ricezione orale

<sup>6</sup> Era possibile scegliere tra "moltissimo", "molto", "abbastanza", "poco", "per niente".

e la ricezione scritta. Questi dati conducono ad una prima riflessione: molto probabilmente, lo sviluppo dell'interazione orale è avvenuto perché durante le Esercitazioni si interagisce molto attraverso il lavoro sulla manipolazione dei testi e sulle attività di comprensione scritta e orale. Queste attività, infatti, hanno anche l'obiettivo di favorire lo scambio interazionale tra pari in vista dell'esame orale di Linguistica generale<sup>7</sup>.

Dalla seconda parte del questionario, sulle problematiche riscontrate durante il corso, è emerso che la difficoltà maggiore degli studenti ha riguardato l'apprendimento del lessico specialistico. Nessuno studente ha riscontrato problematiche relative al contenuto delle Esercitazioni o alla trasmissione dei contenuti da parte dell'insegnante.

Relativamente, infine, all'ultima parte del questionario – organizzazione del corso, suggerimenti e commenti degli studenti – è emersa la volontà da parte di tutti gli informanti di frequentare ulteriori esercitazioni relative ad altre discipline (storia contemporanea, letteratura italiana, economia, discipline con contenuti astratti, storia dell'arte contemporanea) per favorire un approfondimento linguistico e contenutistico. Le proposte, i commenti e i suggerimenti degli studenti hanno riguardato, infine, l'approfondimento di ulteriori contenuti di Linguistica generale attraverso il confronto tra più lingue e la richiesta di un maggiore lavoro sullo sviluppo della produzione orale ai fini dello svolgimento dell'esame finale.

## 5. Riflessioni conclusive e prospettive future

Il questionario proposto agli studenti cinesi ha avuto l'obiettivo di avviare una riflessione sulla rilevanza che può avere, in una prospettiva di insegnamento universitario, un corso di lingua italiana che, al contempo, è italiano per lo studio generale e italiano per lo studio specialistico. Gli studenti coinvolti hanno dimostrato con le loro risposte l'efficacia delle Esercitazioni, evidenziando l'utilità che questa tipologia di corso può avere nell'apprendimento della lingua, nello sviluppo delle abilità di studio e nella trasmissione dei contenuti disciplinari. Nella prospettiva di formazione per i docenti e di ricerca futura, è possibile soffermarsi su alcune considerazioni. La prima riguarda le discipline che possono essere incluse in tale tipologia di corso: certamente, almeno in fase sperimentale, si tratterebbe di coinvolgere degli insegnamenti relativi all'approfondimento di materie umanistiche, in quanto queste ultime si adattano maggiormente alla trasmissione di contenuti linguistici e, allo stesso tempo, disciplinari e permettono una riflessione sui testi, sulla lingua e sull'uso della stessa.

---

<sup>7</sup> Gli studenti cinesi trovano spesso difficoltà nell'affrontare gli esami orali in quanto nel loro sistema di istruzione questi ultimi non sono frequenti.

La seconda considerazione è relativa alla fase di progettazione del corso e al personale universitario coinvolto: i docenti di lingua adibiti alla trasmissione dei contenuti disciplinari, oltre ad avere dimestichezza nell'insegnamento della lingua per fini di studio, dovranno anche essere formati nella materia di specializzazione del corso. La scelta di intraprendere tale percorso di formazione per docenti dipenderà dalle risorse (umane, economiche e relative al tempo) che ogni ateneo potrà mettere a disposizione degli studenti stranieri.

L'ultima considerazione è emersa dall'analisi dei questionari e ha riguardato la difficoltà degli apprendenti nella memorizzazione del lessico specialistico. In risposta alla problematica evidenziata, è già stato pensato, per l'anno accademico corrente, un percorso ludico per favorire l'apprendimento della terminologia specialistica attraverso il gioco didattico. Si tratta di una proposta in fase sperimentale che porterà a dei risultati solo alla fine dell'anno accademico in corso.

## Bibliografia:

- Balboni P. E. (2012), *Le sfide di Babele*, Torino: UTET.
- Blue G. (1988), *Individualising academic writing tuition* [in:] Robinson P. C. (ed.), *Academic writing: Process and product*, London: Modern English Publications, pp. 95–99.
- Dudley-Evans T. e St John M. J. (1998), *Developments in English for Specific Purposes: A Multi-Disciplinary Approach*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fragai E., Fratter I., Jafrancesco E. (2011), *Studenti stranieri nell'Università italiana: profilo, domini, strategie di apprendimento* [in:] "ILSA-Italiano L2 in classe" 2(3), Firenze: Mondadori Education, pp. 18–25.
- Hamp-Lyons L. (2011), *English for Academic Purposes* [in:] Hinkel E. (ed.), *Handbook of Research in Second Language Teaching and Learning*, New York: Routledge, pp. 89–106.
- Mezzadri M. (2016), *Studiare in italiano all'università*, Torino: Loescher Editore.
- Mezzadri M. (2020), *Insegnare e valutare l'italiano per fini di studio in L1 e L2: percorsi convergenti* [in:] "Italiano LinguaDue" 1, pp. 11–25.
- Semplici S., Monami E., Tronconi E. (2022), *Italiano L2: profilo «studenti universitari»* [in:] Diadori P. (ed.), *Insegnare italiano L2*. Milano: Mondadori Education, pp. 235–248.

## Sitografia:

- Ministero della Pubblica Istruzione (2007), *La via italiana per la scuola interculturale e l'integrazione degli alunni stranieri. Osservatorio nazionale per l'integrazione degli alunni stranieri e per l'educazione interculturale*, [https://archivio.pubblica.istruzione.it/news/2007/allegati/pubblicazione\\_intercultura.pdf](https://archivio.pubblica.istruzione.it/news/2007/allegati/pubblicazione_intercultura.pdf) (ultimo accesso: 29/10/22).

## **Appendice. Questionario somministrato agli apprendenti cinesi**

- 1) Quanto hai gradito le Esercitazioni di Linguistica generale?  
“moltissimo”, “molto”, “abbastanza”, “poco”, “per niente”.
- 2) Quanto sono state utili le Esercitazioni di Linguistica generale?  
“moltissimo”, “molto”, “abbastanza”, “poco”, “per niente”.
- 3) Motiva la tua risposta. Le esercitazioni:
  - sono state utili in quanto ho imparato a riflettere sui contenuti del corso di Linguistica generale;
  - sono state utili in quanto ho sviluppato una maggiore consapevolezza relativa ai contenuti del corso di linguistica generale;
  - sono state utili in quanto ho appreso la terminologia specialistica in italiano;
  - sono state utili in quanto ho approfondito la mia conoscenza della lingua italiana;
  - non sono state utili;
  - altro...
- 4) In seguito alle esercitazioni hai riscontrato miglioramenti:
  - sì, in lingua italiana;
  - sì, in linguistica generale;
  - sì, in lingua italiana e in linguistica generale;
  - no.
- 5) Quali sono state le difficoltà e/o criticità riscontrate?
  - i contenuti erano troppo difficili;
  - il lessico specialistico era troppo difficile;
  - non riuscivo a capire l’insegnante;
  - non riuscivo a prendere appunti;
  - non ho riscontrato criticità e/o difficoltà;
  - altro...
- 6) I materiali forniti e messi a disposizione sono stati:
  - molto utili;
  - utili;
  - abbastanza utili;
  - poco utili;
  - per niente utili.

- 7) Per l'organizzazione dei corsi futuri, consiglieresti di inserire le Esercitazioni:
- solo per il primo semestre (da ottobre a dicembre);
  - solo per il secondo semestre (da febbraio a maggio);
  - per l'intero anno accademico (da ottobre a maggio);
  - non consiglieresti questo corso.
- 8) Hai frequentato altri corsi di esercitazioni per studenti cinesi in Università Cattolica?
- Sì;  
No.
- 9) Ti sarebbe piaciuto poter frequentare altre Esercitazioni per studenti cinesi di altre discipline durante la tua permanenza in Italia?
- Sì;  
No.
- 10) Se la precedente risposta è sì, per quali discipline sarebbero stati utili le Esercitazioni?
- .....
- 11) Durante le Esercitazioni hai esercitato l'abilità di:
- interazione orale;
  - produzione orale;
  - ricezione orale;
  - produzione scritta;
  - ricezione scritta;
  - non ho esercitato alcuna abilità.
- 12) Commenti e suggerimenti personali per migliorare le esercitazioni (materiali, insegnante, metodo, ciò che hai imparato, miglioramento in lingua italiana, ciò che vorresti si approfondisse ulteriormente). Grazie!



## IL FASCISMO E L'ITALIANIZZAZIONE FORZATA DI NOMI E TOPONIMI AL “CONFINO ORIENTALE”

**Abstract:** Il saggio tratta del violento processo di snazionalizzazione delle minoranze slave presenti nei territori della Venezia Giulia annessi all'Italia dopo la prima guerra mondiale. Già l'Italia liberale adotta politiche che tendono ad assimilare le popolazioni slave; ma il fascismo vi aggiunge una forte carica di violenza nutrita da un evidente senso di superiorità etnica. L'incendio del *Narodni Dom* è l'annuncio della politica di snazionalizzazione forzata attuata dal cosiddetto fascismo di confine e ripresa poi dallo stato fascista, che si attua anche attraverso l'italianizzazione forzata di nomi e toponimi e l'imposizione dell'italiano in ogni aspetto della vita pubblica: dalle aule dei tribunali, alle scuole, alle chiese. Attraverso la saggistica, la letteratura, testimonianze e testi di legge il saggio si propone di analizzare il ruolo che il cambiamento autoritario di nomi, cognomi e toponimi ha avuto nel processo di assimilazione forzata allo stato italiano a cui sono stati sottoposti i territori orientali acquisiti dopo la prima guerra mondiale.

**Parole chiave:** fascismo di confine, snazionalizzazione, annessione, italianizzazione, lingua

**Abstract:** The essay deals with the violent denationalization process of the Slavic minorities in the territories of Venezia Giulia annexed to Italy after the First World War. Liberal Italy already adopted policy that tend to assimilate the Slavic populations; but fascism adds a strong charge of violence feeling and an evident sense of ethnic superiority. The fire of the *Narodni Dom* is the announcement of the forced denationalization policy implemented by the so-called border fascism. The fascist state implemented the forced Italianization of names and toponyms and imposed the Italian language in every aspect of public life: courts, schools, churches. The essay aims to analyze the role that the authoritarian change of names, surnames and toponyms had in the process of forced assimilation into the Italian state of the eastern territories acquired after World War I. We use information from essays, literature, testimonies and legal texts.

**Keywords:** border fascism, denationalization, annexation, italianization, language

### Introduzione

Questo saggio tratta del violento processo di snazionalizzazione delle minoranze slave presenti nei territori della Venezia Giulia annessi all'Italia dopo la prima guerra mondiale.

Nell'impero Austro-Ungarico le molteplici nazionalità che lo componevano avevano conservato qualche autonomia: c'era libertà di associazione e si potevano frequentare scuole dove le lezioni erano tenute nella propria lingua, sebbene non si trovavano collocate geograficamente nella stessa misura, a differenza di quelle di lingua tedesca che erano presenti dappertutto. Del resto, come ricordano Angelo Ara e Claudio Magris (Ara, Magris 1982: 197–235) quella austriaca non era tanto un'azione germanizzatrice e snazionalizzatrice, quanto un tentativo di utilizzare le potenzialità unificatrici del germanesimo come forza statale.

### Al tempo del Regno sabauda

Già l'Italia liberale aveva adottato politiche tese ad assimilare le popolazioni slave, ma la vittoria sabauda nella prima guerra mondiale non può non comportare per la Venezia Giulia “redenta” l'incrinarsi del precedente equilibrio fra le varie nazionalità. Innanzi tutto è necessario precisare che la dizione Venezia Giulia è stata coniata nel 1863 dal linguista di Gorizia, Graziadio Isaia Ascoli<sup>1</sup>, che la usa riferendosi ad un ampio territorio dai confini labili esteso dal Golfo di Fiume alle Alpi Giulie e comprendente Trieste con il suo entroterra, una parte della Carniola, tutta l'Istria fino alla Dalmazia; praticamente la Venezia Giulia si spinge a sud-est in tutti quei territori dove si parla la lingua italiana o dialetti derivanti da essa, sebbene si trovino accerchiati da gente alloglotta. Nell'impero asburgico tale zona viene in maniera più prosaica chiamata *Küstenland*, cioè litorale.

Dopo la vittoria nel primo conflitto mondiale, l'Italia si prende Trieste e gran parte della *Küstenland* comprese aree popolate quasi esclusivamente da popolazione slovena cioè vasta parte del Carso, la regione di Idria e l'alta valle dell'Isonzo. Conseguentemente, l'annessione all'Italia nel 1918, secondo la Relazione della Commissione mista storico-culturale italo-slovena “separa dal suo ceppo nazionale un quarto del popolo sloveno”<sup>2</sup>; si tratta di oltre 300.000 persone. Il Regno di Italia le definisce “alloglotte”, cioè che parlano altre lingue, anche se, in gran parte delle zone appena conquistate, l'altra lingua è quella italiana.

### Promesse disattese

Nel dibattito sul Trattato di Rapallo che si tiene in Parlamento dal 24 al 27 novembre 1920, il Regno di Italia promette di tutelare la minoranza slava ed il conte Carlo Sforza, allora ministro degli Esteri, la conferma, ponendola come una “questione d'onore e di ragionevolezza politica” (Peteani 1990: 361–368).

---

<sup>1</sup> [www.istitutladinfurlan.it/daf/venezia%20giulia/135](http://www.istitutladinfurlan.it/daf/venezia%20giulia/135) (ultimo accesso: 3/03/2023).

<sup>2</sup> [www.isgrec.it/confine\\_orientale\\_2018/materiali/relazione%20commissione%20mista.pdf](http://www.isgrec.it/confine_orientale_2018/materiali/relazione%20commissione%20mista.pdf) (ultimo accesso: 3/03/2023).

Nei fatti, tuttavia, non viene preso alcun impegno concreto verso le minoranze nazionali e, pure per tale motivo, tanti Sloveni, soprattutto intellettuali, dirigenti politici e sindacali (Schiffner 1953: 453–470), decidono di trasferirsi nel neonato regno dei Serbi, dei Croati e degli Sloveni (futuro Regno di Jugoslavia), creato al di là della frontiera nei Balcani (Wördsölfer 2004: 150–151). D'altro canto gli Italiani della Venezia Giulia, chiamavano spregiativamente Croati e Sloveni *i s' ciavi*, cioè gli schiavi.

C'è da dire che una parte della comunità slovena intorno agli anni '20 si è già "italianizzata": privati di istituzioni scolastiche nella loro lingua, perché il consiglio comunale ne ostacolava la creazione, e del ceto intellettuale – ad esclusione dei preti – che era in gran parte emigrato, e costretti ad esprimersi in lingua italiana nei rapporti con lo Stato e nei commerci, tanti Sloveni si lasciano assimilare. Negli anni immediatamente successivi, però, cambia qualcosa: cresce un senso nazionalista sloveno, nascono pubblicazioni ed associazioni, si intensifica la vendita di giornali sloveni come *l'Edinost* (l'Unità). E soprattutto nuovi Sloveni arrivano dai territori, dove erano da secoli maggioranza schiacciante.

## Il fascismo di confine

In questa condizione di precarietà generale

vanno inseriti anche gli scoppi di violenza politica che si manifestano nel dopoguerra. A prima vista appare trattarsi di violenza dal basso, che nasce dal corpo sociale e non dalle istituzioni. Per tenere in scacco la pure vivace opposizione politica degli esponenti sloveni e croati è sufficiente largheggiare con gli arresti, le espulsioni o gli invii al confino degli elementi considerati sovversivi (Pupo 2009: 511–523).

A Trieste, le squadracce nazionaliste iniziano ad agire un anno prima nell'azione di violenza antisocialista e antislava di quelle fasciste.

Quanto ai fasci di combattimento, al momento sono solo una sigla minore nella galassia dei gruppi diciannovisti, i cui membri appaiono interscambiabili. Ma le giornate d'agosto 1919 segnano un salto di qualità nella dimensione e soprattutto nell'organizzazione della violenta politica [...] e ciò che è *in nuce* nella primavera-estate del 1919 esploderà con fragore in settembre, avendo per catalizzatore: [...] D'Annunzio (Pupo 2021: 30–33).

La violenza squadrista può contare sulla bonaria tolleranza, quando non sulla connivenza, delle forze dell'ordine. Già nel 1920 Trieste era fra le sedi più importanti dei Fasci di combattimento, seconda solo a Milano nel numero degli iscritti. Si tratta di un "fascismo di confine" quello di Trieste ossessionato dalla

presenza slava. Non occorrono molte persone: nel 1920 gli squadristi sono poco più di 150, ma è gente violenta e che in molti casi non ha nulla da perdere, in bilico fra criminalità e politica comune (Vinci 2011: 2–3).

L'avvento del fascismo sul confine orientale segna un'ulteriore riduzione dei diritti delle nazionalità croate e slovene. Viene attuata una "italianizzazione forzata", unita ad umiliazioni e persecuzioni, in funzione dell'assimilazione.

### **L'italianizzazione nel Friuli-Venezia Giulia verso gli Austriaci e la massiccia occupazione militare**

Il territorio di Trieste e paraggi patisce una forte occupazione militare. In Venezia Giulia arrivano 47.000 militari, quasi il doppio rispetto al tempo del dominio dell'impero austroungarico; molti di essi provengono dal Sud Italia. Tale arrivo di forze armate cambia il volto a Trieste e punta diritto all'italianizzazione. Le persone germanofone sono le prime ad essere forzatamente indotte ad andarsene:

le loro scuole vengono chiuse e in quelle italiane si smette di insegnare il tedesco; le associazioni culturali tedesche vengono sciolte, la *Triester Zeitung* scompare dalle edicole; i dirigenti austriaci della Camera di Commercio vengono rimossi e sostituiti con Italiani, il mobbing raggiunge una tale intensità da far schizzare verso l'alto il numero dei suicidi: nel solo 1920 ben 118 persone si tolgono la vita di cui 57 sono donne. All'inizio degli anni '20 due terzi dei triestini di lingua tedesca avranno lasciato la città; nel 1936 ne saranno rimasti circa 1.000, un decimo rispetto al censimento del 1910 (Wu Ming, Santachiara 2010: 84).

### **L'incendio del *Narodni Dom* e lo squadristo di confine**

L'orgoglio sloveno di Trieste aveva trovato una sede ufficiale del 1904, quando la comunità aveva inaugurato il *Narodni Dom* (casa del popolo), progettata dal famoso architetto Max Fabiani<sup>3</sup>.

Era l'edificio simbolo della comunità slava di Trieste: un centro polivalente dotato di una biblioteca con sala di lettura, una scuola di musica, un teatro da 430 posti, una tipografia e conteneva anche una banca e alcuni uffici ed era sede di varie associazioni culturali, politiche e sindacali. Accoglieva al suo interno anche appartamenti, un ristorante, un caffè e perfino un albergo, l'*Hotel Balkan*.

L'incendio del *Narodni Dom* 13 luglio 1920 è di fatto l'annuncio della politica di snazionalizzazione forzata attuata dal cosiddetto fascismo di confine e ripresa

---

<sup>3</sup> <https://pointlenana.tumblr.com/post/49686876086/spdt-slovensko-planinsko-dru%C5%A1tvo-trst> (ultimo accesso: 3/06/2023).

poi dallo stato fascista. L'incendio, dunque, è un evento periodizzante la storia novecentesca della frontiera adriatica: "il fascismo è uscito dall'ombra" (Pupo 2021: 56). Mentre il palazzo va a fuoco, un cospicuo gruppo di dimostranti si allontana per devastare banche, sedi di uffici e organizzazioni slave, negozi della comunità slovena, abitazioni private – inclusa quella del console jugoslavo –, studi legali, e la tipografia dell'*Edinost* e nemmeno in questo caso le forze dell'ordine, sebbene presenti, fanno nulla per bloccare la violenza squadrista.

I feroci atti vandalici continuano per tutto il giorno successivo: vengono devastati

gli studi di numerosi professionisti sloveni, le sedi della Banca Adriatica, della Banca di Credito di Lubiana, della Cooperativa per il Commercio e l'Industria e della Cassa di Risparmio Croata<sup>4</sup>.

Nei mesi successivi le persecuzioni e le violenze fasciste ai danni della popolazione slovena e croata si intensificano e si estendono ad altre città: dopo l'incendio del *Narodni Dom* di Trieste, viene incendiato quello di Pola mentre a Pisino "a bruciare è la tipografia del *Pučki Prijatelj*, Giornale cattolico croato, punta di lancia del locale nazionalismo slavo" (Pupo 2021: 57).

La Venezia Giulia è una delle regioni in cui i fascisti colpiscono più duro: vengono incendiati almeno 134 edifici, tra cui 100 circoli di cultura, due case del popolo, 21 camere del lavoro, tre cooperative (Tasca 1950: 174). Le vittime superano il centinaio.

Le spedizioni e le aggressioni degli squadristi ricominciano dopo le elezioni del 1921, che vedono in Istria ed a Trieste la vittoria del Blocco Nazionale con a capo i fascisti.

### **L'italianizzazione forzata**

Queste violenze sono l'incipit di una accanita politica di oppressione etnica perseguita dai nazionalisti giuliani e triestini e dai fascisti che prosegue durante l'intero ventennio ai danni della minoranza slava. Viene attuata "un'opera di snazionalizzazione violenta e capillare, di italianizzazione e fascistizzazione" (De Sanctis 2003: 1–3), attraverso una serie di provvedimenti che uno dei maggiori storici giuliani del '900, Elio Apih, ha interpretato come tentato "genocidio culturale".

---

<sup>4</sup> [storiadimenticate.wordpress.com/2013/02/05/il-fascismo-nella-venezgia-giulia-e-la-persecuzione-antislava/](https://storiadimenticate.wordpress.com/2013/02/05/il-fascismo-nella-venezgia-giulia-e-la-persecuzione-antislava/) (ultimo accesso: 21/08/2023).

Elio Apih e Milica Kacin Wohinz hanno fatto impiego di questo termine anche nel corso delle discussioni della Commissione storico-culturale italo-slovena; nel rapporto finale della Commissione, invece, il termine utilizzato è *bonifica etnica* (Schiffner 1953: 453–490).

Diari, memorie, letteratura autobiografica e fonti d'archivio costituiscono tuttora una significativa testimonianza al riguardo.

### **L'italiano unica lingua ufficiale**

In pochi anni la lingua italiana diviene l'unica ufficiale dell'intera Venezia Giulia.

Il divieto di parlare in croato e sloveno si estende dagli uffici pubblici ad altri luoghi di lavoro come ditte private e fabbriche. Le pene sono dapprima l'ammonimento, poi il licenziamento o il ritiro dell'autorizzazione all'esercizio. Anche parlare slavo per la strada nelle città italiane è vivamente sconsigliato: sono da mettere in conto insulti e botte, la revoca della licenza alle venditrici di frutta e verdura che tengono le loro bancarelle in piazza, l'ammonizione da parte dei vigili urbani. In treno o in tram, se si è sorpresi, bisogna scendere; al cinema si viene cacciati fuori.

Parlare in croato e in sloveno è vietato anche in tutti i locali pubblici, nei negozi e nei ristoranti. Addirittura è proibito cantare in lingua slava. Le autorità fasciste cercano di vietare perfino scritte in croato e sloveno sulle lapidi funerarie e sui nastri delle corone di fiori poste sulle bare.

Le testimonianze raccontano di punizioni morali e corporali inflitte per aver proferito qualche parola di sloveno o croato a scuola, nei circoli ricreativi, sul tram, nelle vie cittadine, nelle pubbliche piazze.

Marta Verginella ricorda quella di Ciril Zlobec, poeta e traduttore di testi letterari italiani in sloveno, scomparso nel 2018. Era un giorno molto speciale quando il padre decise di portare Ciril a Trieste: nessuno dei suoi compagni di Avber, paese del Carso oggi in Slovenia, vi era ancora stato. Padre e figlio raggiungono via Carducci, una delle vie centrali della città e, di fronte all'imponenza dei palazzi, il bambino non può contenersi nelle domande. Sono ancora in via Carducci, appunto, quando qualcuno si mette davanti a loro e li costringe a fermarsi. Ciril si spaventa vedendo un uomo alto, di mezza età e di bella statura, che indossa l'uniforme fascista. Costui gli sputa in faccia e dice qualcosa che il bambino non capisce, ma comprende che si tratta di una minaccia. Più tardi, quando sono nuovamente soli, il padre traduce ciò che l'uomo aveva detto: "Se sento ancora una volta questa lingua porca, ti rompo il muso". Allora Ciril aveva sette anni e capisce di essere diverso perché parla una lingua abietta e vietata. Ma si rende conto presto che quella subita era una grande ingiustizia.

I periodici e i giornali sloveni, per essere indotti a chiudere, devono pubblicare, a fianco di ciascuno articolo, la traduzione in italiano con il risultato che lo

spazio per le notizie è ridotto alla metà e il giornale diventa illeggibile. Tanti numeri, poi, sono sequestrati con vari pretesti, fino a che, una dopo l'altra, le testate chiudono, inclusa la già citata *Edinost*, chiusa con ordinanza prefettizia nel 1928.

Le istituzioni culturali ed economiche croate e slovene dal giugno del '27 sono soppresse e i loro beni vengono confiscati. Infatti, *in primis* il fascismo intende annientare il ceto intellettuale slavo, chiudendo scuole e circoli culturali, sopprimendo le testate giornalistiche, e vietando perfino il catechismo in lingua slovena.

Dalla fine degli anni Venti in poi ogni espressione pubblica della nazionalità minoritaria, slovena o croata che fosse, viene interpretata dalle autorità italiane come un atto criminoso.

### L'italianizzazione dei toponimi

Con il Regio Decreto n. 800 del 29 marzo 1923<sup>5</sup> viene compiuta

opera di italianizzazione dei toponimi iniziata dalle autorità militari italiane immediatamente dopo la fine della prima guerra: i nomi di città, paesi, località geografiche vengono italianizzati arbitrariamente, senza alcun criterio scientifico<sup>6</sup>.

La proibizione dei toponimi alloglotti impone agli uffici postali di non inoltrare la corrispondenza qualora toponimi vengano scritti in croato o sloveno.

In molti casi i cambiamenti sono drastici e inopinati.

*Srednjpolje*, cioè *campo di mezzo*, diventa per somiglianza fonetica *Redipuglia*, inatteso cortocircuito tra la realtà di un paesino del Carso abitato da sloveni e l'evocazione di un sovrano del tacco d'Italia<sup>7</sup>.

*Dolina*, che vuol dire 'valle' in sloveno, diviene San Dorligo della Valle; sembra che il nome derivi da San Durlich, storpiatura di Sankt Ulrich, antico patrono di quel paese. *Boljunec*, che vuol dire 'miglior sorgente' in sloveno, viene tradotto Bagnoli. *Medjavas*, in lingua originale 'villaggio di miele', diviene Medeazza.

*Opatje Selo* 'villaggio dell'Abbazia', diventa Opacchiasella. *Opčine* diventa Opicina ma è una italianizzazione troppo blanda così il paese viene ribattezzato Poggioreale del Carso. *Hrušica* diventa Grusizza Piro, *mélange* di trascrizione

<sup>5</sup> [www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1923-03-29;800](http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1923-03-29;800) (ultimo accesso: 22/08/2023).

<sup>6</sup> Nencioni C., *Rampelli e il richiamo del foresterismo* [in:] Popoff, 3 aprile 2023, [www.popoffquotidiano.it/2023/04/03/rampelli-e-il-richiamo-del-forestierismo/](http://www.popoffquotidiano.it/2023/04/03/rampelli-e-il-richiamo-del-forestierismo/) (ultimo accesso: 4/04/2023).

<sup>7</sup> Ibidem.



fonetica e riferimento storico: in loco si trovava, infatti, un'antica fortificazione romana chiamata *Ad pirum*, cioè 'presso il pero' ma lo sloveno conteneva già il riferimento dato che *hruška* vuol dire proprio 'pero'. In pratica il paese è stato ribattezzato *Pero Pero* (Wu Ming, Santachiara 2010: 98).

### L'italianizzazione della scuola

Per quanto riguarda la scuola, la Riforma Gentile (Legge n. 2185 del 1/10/1923) prevede che l'insegnamento di ogni materia possa venire impartito solo in italiano anche per gli studenti allogliotti e che sia obbligatorio in tutte le scuole del Regno (artt. 4 e 17).

Di conseguenza viene gradualmente imposta la chiusura coatta delle scuole di ogni ordine e grado con insegnamento in lingua croata o slovena. Formalmente, il croato e lo sloveno possono essere insegnati in corsi integrativi qualora i genitori lo richiedano, ma questo piccolo diritto permane solo due anni, poiché l'insegnamento di tali lingue viene definitivamente abolito dal Regio Decreto del 22 novembre 1925<sup>8</sup>.

La scuola, dunque, diventa chiusa, selettiva, razzista da ambiente multiculturale come era stata sotto l'impero asburgico.

Una testimonianza significativa si trova nel racconto di Boris Pahor (scomparso il 30 maggio 2022, a 108 anni) *La farfalla sull'attaccapanni*, in cui un'alunna di madrelingua slovena, Julka, non rispondendo al maestro che la chiama secondo il suo nome italianizzato – Giulia –, viene da lui barbaramente punita appendendola per le trecce all'attaccapanni. Da qui il titolo (Pahor 2008: 99–103).

I primi ad essere colpiti dalla Riforma Gentile sono i docenti elementari sloveni e croati che devono superare un esame entro l'aprile del 1924 per proseguire ad insegnare nelle scuole italianizzate, tuttavia tanti sono rimossi prima, visto che già dall'ottobre del 1923 erano iniziati i licenziamenti in massa. Anche per chi aveva superato l'esame, poi, viene messo un ulteriore ostacolo, con l'applicazione della legge n. 2300 del 24 dicembre 1925 "Dispensa dal servizio dei funzionari dello Stato" che prevedeva il licenziamento "di chiunque non desse garanzia in ufficio o fuori di esso, di leale adempimento dei doveri e non agisse in conformità alla linea politica del governo"<sup>9</sup>.

In questo modo, ottemperando alla Riforma Gentile, si stabilisce che le scuole elementari delle minoranze linguistiche chiudano entro l'anno scolastico 1928–1929, i licenziamenti continuano e gli sparuti docenti ancora in servizio

<sup>8</sup> <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1925-11-22;2028~art1> (ultimo accesso: 21/08/2023).

<sup>9</sup> <https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1926-01-04&atto.codiceRedazionale=025U2300&tipoDettaglio=originario&qId=> (ultimo accesso: 21/08/2023).

vengono trasferiti nel resto di Italia: di circa mille docenti slavi rimangono nella penisola soltanto circa cinquanta e di essi solo cinque in Venezia Giulia. Analoga sorte alle scuole medie e agli istituti professionali. Al contrario, i docenti che dal resto d'Italia accettano il nuovo collocamento nella Venezia Giulia ricevono numerosi vantaggi economici e spesso anche un'abitazione a condizioni di favore.

### **L'italianizzazione forzata nell'ambito dell'amministrazione della giustizia**

L'italianizzazione linguistica si impone anche nei tribunali. Il Regio Decreto legge n. 1796 del 15 ottobre 1925 dal titolo "Obbligo dell'uso della lingua italiana in tutti gli uffici giudiziari del regno, salve le eccezioni stabilite nei trattati internazionali per la città di Fiume"<sup>10</sup> ed il Regio Decreto-Legge del 29 luglio 1934 n. 1404 dal titolo "Istituzione e funzionamento del tribunale per i minorenni"<sup>11</sup> vietano l'uso di lingue altre da quella italiana nelle aule dei tribunali: se un giudice oppure chiunque altro ufficiale giudiziario consentirà a chicchessia di parlare in lingua croata o slovena sarà punito con la sospensione dal servizio. Qualora ripeterà la violazione, sarà punito con l'esonero.

### **L'italianizzazione forzata dei cognomi**

Il divieto dell'utilizzo delle lingue "locali" è affiancato dall'italianizzazione forzata dei nomi. Il Regio Decreto n. 494 del 7 aprile 1927, che estende alla Venezia Giulia il Decreto del 10 gennaio 1926 per l'Alto Adige<sup>12</sup>, impone la "restituzione in forma italiana dei cognomi originariamente italiani snazionalizzati"<sup>13</sup>. Tale "restituzione" dà avvio ad un ulteriore provvedimento, cioè la "riduzione", vale a dire l'italianizzazione dei cognomi di origine linguistica tedesca o slava. Sulla carta essa avviene su richiesta, ma di fatto diviene forzata, perché coloro che hanno un cognome straniero subiscono pesanti pressioni; addirittura per gli impiegati di grandi aziende e statali cambiare nome è nei fatti obbligatorio, se non si vuole passare per "antinazionali" e rischiare il licenziamento.

---

<sup>10</sup> [www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1925-10-15;1796](http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1925-10-15;1796) (ultimo accesso: 21/08/2023).

<sup>11</sup> [www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto.legge:1934;1404~com6](http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto.legge:1934;1404~com6) (ultimo accesso: 21/08/2023).

<sup>12</sup> [www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto.legge:1926-01-10;17~art2](http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto.legge:1926-01-10;17~art2) (ultimo accesso: 21/08/2023).

<sup>13</sup> [www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1927-04-07;494](http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1927-04-07;494) (ultimo accesso: 21/08/2023).

I prefetti nominano commissioni *ad hoc* incaricate di redigere gli elenchi dei nomi da italianizzare. Dapprima le autorità fasciste cercano di persuadere a chiedere in maniera volontaria la “restituzione in forma italiana” dei cognomi di lingua slava, poi, sulla base del Regio Decreto del 17 dell’aprile di quello stesso anno, cioè il ‘27<sup>14</sup>, procedono coattivamente.

L’elenco dei cognomi da italianizzare viene ultimato tra il 1928 e il 1931.

Un esempio, riportato da Marta Verginella, è quello di Sava Rupel, per le autorità italiane Savina Rupelli. Italianizzata, ma pur sempre slava. Era una venditrice di fiori nel quartiere operaio di San Giacomo, a Trieste. La prima domenica di marzo del 1943 un gruppo di camicie nere le rovescia il banco e le calpesta tutti i fiori: il finimondo era stato scatenato dalla risposta in sloveno a una cliente che, anch’ella in sloveno, le aveva chiesto il prezzo dei garofani. Sava ha comunque il coraggio di reagire: incomincia a inveire, dicendo che erano vent’anni che loro sloveni dovevano stare zitti, che dovevano sopportare. A questo episodio intimidatorio ne erano preceduti altri a scuola, dove era risaputo che la famiglia di Sava non aderiva al fascismo e che i suoi fratelli non erano dei piccoli balilla. Si sapeva che il padre non aveva mai digerito la trasformazione del suo cognome da Rupel in Rupelli e non aveva mai voluto saperne di iscriversi al fascio. Per questo aveva perso il posto di guardaboschi e le condizioni di vita di tutta la famiglia ne avevano pesantemente risentito.

Un altro esempio è riportato da Raoul Pupo, quello del patriota avvocato Tanascovich, che non è slavo, come sembrerebbe indicare il suo cognome, ma italiano. Ma poiché il cognome di uno stimato professionista non poteva suonare slavo, diventa l’avvocato Tanasco. Anche Fran Gaberšček fa l’avvocato ed è un patriota di italiano di Gorizia, però di origine slovena. Perciò vorrebbe dare al figlio un nome sloveno, cioè Boris. Al rifiuto dell’impiegato di stato civile, l’avvocato oppone che Boris è anche il nome di re di Bulgaria, genero del re d’Italia, ma l’impiegato registra d’ufficio il neonato come Vittorio. Il padre non demorde e fa ricorso e il tribunale di Gorizia gli dà ragione. Ma la procura e la corte di appello di Trieste annullano la sentenza di Gorizia, ritenendo evidente che con la sua insistenza Gaberšček abbia voluto dimostrare i propri sentimenti nazionali slavi. La commissione provinciale di confino pronuncia nei suoi confronti una ammonizione che di fatto gli preclude l’esercizio dell’attività professionale; per di più, il presidente dell’ordine degli avvocati lo fa radiare. A quel punto, gettato sul lastrico, a Gaberšček non resta che immigrare in Jugoslavia.

Agli uffici anagrafici viene imposto non solo di scrivere tutti i nuovi nati con nomi italiani, ma anche di cambiare con effetto retroattivo i nomi slavi già presenti. Lo stesso sono autorizzati a fare gli insegnanti con i registri scolastici.

---

<sup>14</sup> [www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1927-04-07;494](http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1927-04-07;494) (ultimo accesso: 21/08/2023).

A Trieste il “cervello” della italianizzazione dei cognomi è Aldo Pizzagalli, funzionario prefettizio di origine marchigiana, che viene messo a presiedere una commissione governativa appositamente nominata, la quale tuttavia si riunisce raramente, perché nei fatti è lui a prendere quasi tutte le decisioni da solo. Il problema è che Pizzagalli, che tra l'altro si spaccia per drammaturgo e poeta dilettante, non è esperto di linguistica, non possiede competenze né di onomastica né di etimologia, non conosce né la lingua croata né quella slovena; dunque compie l'italianizzazione secondo il suo... estro poetico.

Alcuni esempi:

I Mamilovič, che in croato sarebbe ‘Carbonai’ vengono patriotticamente ribattezzati Mameli. Tutti i cognomi bisillabi che iniziano con Mil-, ad esempio Milos, Milic, Miloch, vengono cambiati in Millo, che è tra l'altro un cognome piemontese; il cognome Vodopives è tradotto letteralmente in Bevilacqua. Jogovaz, letteralmente ‘del Sud’, diventa Meriggioli (Wu Ming, Santachiara 2010: 102).

Caso curioso è quello dei quattro fratelli Covacich, che si trovano ben quattro cognomi diversi:

Covacci, Covelli, Fabbri e Fabbroni, e dei tre fratelli Sirk, residenti a Trieste, a Gorizia ed in Istria che diventano rispettivamente Sirca, Sirtori e Serchi. Ovviamente i cugini residenti oltre confine rimangono Sirk (Pupo 2021: 66–67).

Lo scrittore Miro Tasso definisce questa campagna di italianizzazione forzata di nomi “un onomasticidio” (Tasso 2010) di Stato.

## **L'italianizzazione forzata nella Chiesa**

Sin da gli anni Venti sacerdoti sloveni e croati sono stati fra i bersagli preferiti degli squadristi e, una volta arrivato al potere, il fascismo si è dato da fare per impedire predicazione e catechismo in sloveno e croato. A tal fine viene imposto l'uso esclusivo del latino nella liturgia. Horst Venturi, commissario fascista al congresso dei fascisti istriani del 23 maggio 1925 afferma:

Il fascismo poggia su tre cardini: Dio, Patria, Famiglia. Il fascismo è dunque religioso e difende la fede [ ... ] ci sono in questa regione sacerdoti che non sono italiani e non comprendono cosa significhi essere italiano e cocciutamente insistono nel celebrare le funzioni religiose in lingua slovena. Noi invece affermiamo che in Italia si può pregare solo in italiano<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> storiedimenticate.wordpress.com/2013/02/05/il-fascismo-nella-venezgia-giulia-e-la-persecuzione-antislava/ (ultimo accesso: 12/11/2022).

Al Congresso cattolico tenuto a Vienna nell'ottobre del 1933 il clero sloveno e croato della Venezia Giulia (nonché quello tedesco dell'Alto Adige) presentano un memoriale contro l'opera di repressione delle minoranze nazionali subita anche a livello religioso e chiedono ai vertici della gerarchia ecclesiastica un'esplicita condanna morale della politica di snazionalizzazione praticata nei territori annessi dall'Italia. Le conseguenze sono che molti preti sloveni e croati sono costretti a lasciare l'Italia fascista, in quanto colpevoli di non aver richiesto o ottenuto per tempo la cittadinanza italiana. Alcuni si danno alla clandestinità.

## Conclusioni

Con questo saggio spero di aver dato uno spaccato di un periodo tetro dell'Italia in cui il nostro bello idioma è stato strumento di violenza. Il fascismo ha commesso ben altri crimini, è vero. Attraverso l'italianizzazione forzata scompare una parte dell'identità di moltissime persone slave che vivevano lungo il nostro confine orientale, si eliminano le loro radici personali e anche culturali. Ciò va inserito in "un disegno di uniformità nazionale imposto dall'alto, quello di occultare le tracce della diversità rappresentata da comunità e da culture potenzialmente non omologabili"<sup>16</sup>.

L'Italia repubblicana ha ignorato a lungo questa forma di violenza fascista. Difatti, le leggi che garantiscono il diritto al ripristino del cognome nella forma originaria sono state emanate soltanto a partire dagli anni Novanta<sup>17</sup>. L'alterazione della struttura onomastica e toponomastica della Venezia Giulia ha lasciato, dunque, dei segni ancora tangibili.

---

<sup>16</sup> Tasso M., *Un onomasticidio di stato*, Trieste, Mladika, 2010 <https://www.balcanicaucas.org/Libreria/Copertine/Un-onomasticidio-di-Stato> (ultimo accesso: 13/08/2023).

<sup>17</sup> Legge 28 marzo 1991, n. 114 (Norme per il ripristino dei nomi e dei cognomi modificati durante il regime fascista nei territori annessi all'Italia con le leggi 26 settembre 1920, n. 1322, e 19 dicembre 1920, n. 1778); Legge 15 dicembre 1999, n. 482 (Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche), in particolare art. 11; Legge 23 febbraio 2001, n. 38 (Norme a tutela della minoranza linguistica slovena nella regione Friuli-Venezia Giulia), in particolare art. 7.

## Bibliografia:

- Algotino A., Bertuzzi G. C., Cecotti F., Collotti E., D'Alessio V., Miletto E., Pupo R., Todero F., Troha N., Verginella M., Vinci A. M. (2009), *Dall'Impero austro-ungarico alle foibe. Conflitti nell'area alto-adriatica*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Apollonio A. (2001), *Dagli Asburgo a Mussolini. Venezia Giulia 1918–1922*, Gorizia: Libreria Editrice Goriziana.
- Apollonio A. (2004), *Venezia Giulia e fascismo 1922–1935. Una società post-asburgica negli anni di consolidamento della dittatura mussoliniana*, Gorizia: Libreria Editrice Goriziana.
- Ara A., Magris C. (1982), *Trieste, un'identità di frontiera*, Torino: Einaudi.
- Bonifacio M. (1997), *Cognomi dell'Istria. Storia e dialetti, con speciale riguardo a Rovigno e Pirano*, Trieste: Edizioni Italo Svevo.
- Cattaruzza M. (2007), *L'Italia e il confine orientale 1866–2006*, Bologna: Il Mulino.
- Čermelj L. (1974), *Sloveni e Croati in Italia tra le due guerre*, Trieste: Editoriale Stampa Triestina.
- De Felice E. (1978), *Dizionario dei cognomi italiani*, Milano: Mondadori.
- De Felice E. (1980), *I cognomi italiani*, Bologna: Il Mulino.
- De Felice E. (1982), *I nomi degli Italiani*, Venezia: Sarin-Marsilio.
- De Sanctis P. (2003), *La nera e vera storia delle foibe* [in:] "Gramsci", 8, pp. 1–3.
- Mattiussi D., *Il Partito Nazionale Fascista*, in Valdevit G. (1997), *Friuli e Venezia Giulia. Storia del '900*, Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, pp. 259–272.
- Mermolja A. (1997), *L'identità slovena. Una memoria travagliata* [in:] Valdevit G., *Friuli e Venezia Giulia. Storia del '900*, Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, pp. 491–502.
- Pahor B. (2008), *Il rogo nel porto*, Rovereto: Zandonai.
- Pahor B. (2009), *Qui è proibito parlare*, Roma: Fazi Editore.
- Parovel P. (1985), *L'identità cancellata. L'italianizzazione forzata dei cognomi, nomi e toponimi nella "Venezia Giulia" dal 1919 al 1945, con gli elenchi delle province di Trieste, Gorizia, Istria ed i dati dei primi 5.300 decreti*, Trieste: Eugenio Parovel Editore.
- Pellegrini G. B. (1986), *Minoranze e culture regionali*, Padova: Clesp.
- Peteani L. (1990), *Lettere di Renato Granella a Carlo Sforza* [in:] "Il Politico", 55, pp. 361–368.
- Pirjevec J. (1995), *Serbi, Croati, Sloveni. Storia di tre nazioni*, Bologna: Il Mulino.
- Pizzagalli A. (1929), *Per l'italianità dei cognomi nella provincia di Trieste*, Trieste: Treves-Zanichelli.
- Pupo R. (2009), *Destreggiarsi. Una lettura dell'amministrazione militare della Dalmazia 1918–1920* [in:] "Italia contemporanea" 25, pp. 511–523.
- Pupo R. (2021), *Adriatico amarissimo*, Roma-Bari: Laterza.
- Purini P. (2008), *Censimenti e composizione etnica della popolazione della Venezia Giulia tra le due guerre* [in:] Michieli R., Zelco G., *Venezia Giulia. La regione inventata*, Udine: Kappa Vu, pp. 86–95.
- Salvi S. (1975), *Le lingue tagliate. Storia delle minoranze linguistiche in Italia*, Milano: Rizzoli.
- Schiffner C. (1953), *I centri slavi degli altopiani carsici triestini e la loro evoluzione ad opera degli italiani*, [in:] "Bollettino della società geografica italiana", 6, pp. 453–470.



- Schiffner C. (1963), *Fascisti e militari nell'incendio del Balkan* [in:] "Trieste", 55, pp. 3–12.
- Tasca A. (1950), *Nascita e avvento del fascismo. L'Italia dal 1918 al 1922*, Firenze, La nuova Italia.
- Tasso M., Lucchetti E., Pizzetti P., Caravello G. U. (2004), *Distribution of surnames and linguistic-cultural identities of the Slovenian and German minorities of northeastern Italy* [in:] "Anthropologischer Anzeiger", 62, pp. 1–18.
- Tasso M., Lucchetti E., Pizzetti P., Vidovič M., Caravello G. U. (2005), *Distribution of surnames and linguistic-cultural identities in Western Slovenia*, in "Collegium Anthropologicum", 29, pp. 287–296.
- Tasso M. (2010), *Un onomasticidio di stato*, Trieste: Mladika.
- Toso F. (1996), *Frammenti d'Europa. Guida alle minoranze etnico-linguistiche e ai fermenti autonomisti*, Milano: Baldini & Castoldi.
- Toso F. (2008), *Le minoranze linguistiche in Italia*, Bologna: Il Mulino.
- Vinci A. M. (1997), *Il fascismo e la società locale* [in:] Valdevit G., *Friuli e Venezia Giulia. Storia del '900*, Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, pp. 221–258.
- Vinci A. (2011), *Sentinelle della patria. Il fascismo al confine orientale: 1918–1941*, Roma-Bari: Laterza.
- Visintin A. (2000), *L'Italia a Trieste. L'operato del governo militare italiano nella Venezia Giulia 1918–1919*, Gorizia: Libreria Editrice Goriziana.
- Volk A. (1997), *Sloveni e Croati in Italia tra le due guerre*, in Valdevit G., *Friuli e Venezia Giulia. Storia del '900*, Gorizia: Libreria Editrice Goriziana, pp. 297–308.
- Wörstdölfer R. (2004), *Il confine orientale. Italia e Jugoslavia dal 1915 al 1955*, Bologna: Il Mulino.
- Wu Ming 1, Santachiara R. (2010), *Point Lenana*, Torino: Einaudi.

### Sitografia:

- <http://www.istitutladinfurlan.it/daf/venezia%20giulia/135>
- <https://pointlenana.tumblr.com/post/49686876086/spdt-slovensko-planinsko-dru%C5%A1tvo-trst>
- <https://storiedimenticate.wordpress.com/2013/02/05/il-fascismo-nella-venezia-giulia-e-la-persecuzione-antislava/>
- <https://storiedimenticate.wordpress.com/2013/02/05/il-fascismo-nella-venezia-giulia-e-la-persecuzione-antislava/>
- <https://www.balcanicaucaso.org/Libreria/Copertine/Un-onomasticidio-di-Stato>
- [https://www.isgrec.it/confine\\_orientale\\_2018/materiali/relazione%20commissione%20mista.pdf](https://www.isgrec.it/confine_orientale_2018/materiali/relazione%20commissione%20mista.pdf)
- <https://www.normattiva.it/atto/caricaDettaglioAtto?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1926-01-04&atto.codiceRedazionale=025U2300&tipoDettaglio=originario&qId=>
- <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1923-03-29;800>
- <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1925-11-22;2028~art1>
- <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1925-10-15;1796>
- <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto.legge:1934;1404~com6>



<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto.legge:1926-01-10;17~art2>

<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1927-04-07;494>

<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1927-04-07;494>

<https://www.popoffquotidiano.it/2023/04/03/rampelli-e-il-richiamo-del-fores-tierismo/>



## DANTE ATTRAVERSO GLI OCCHI DEI SUOI CONTEMPORANEI: UNA COLLEZIONE DI TESTI POETICI TRECENTESCHI MINORI POLITICI E CIVILI TOSCANI SU DANTE

**Abstract:** Questo contributo analizza alcuni testi poetici, afferenti al genere della poesia politica e civile trecentesca minore di area toscana, che traggono spunto dalla vicenda biografica e letteraria di Dante Alighieri per fini politici e civili. Attraverso uno spoglio biografico e informatico si sono selezionati una serie di testi afferenti al genere e all'argomento selezionato. Si è potuto così, poi, verificare analogie e differenze tra autori, testi e contesti diversi. Ne emerge uno spaccato eterogeneo ma che allo stesso tempo evidenzia la concordanza su alcune tematiche anche in testi diversi.

**Parole chiave:** Dante, Trecento, poesia politica e civile, Toscana, poesia minore

**Abstract:** This paper analyses a selection of political and civil 14th-century minor Tuscan lyrical texts, where authors use Dante's biography and literature to compose political and civil verses. Through biographical and informatics research I selected a corpus of texts regarding the selected topic and genre. The purpose was to find similarities and differences between different texts, authors, and contexts. What emerges is a heterogeneous landscape that demonstrates some recurring themes in different texts.

**Keywords:** Dante, 14<sup>th</sup> century, politic and civil poetry, Tuscan, minor poetry

### Premessa

Tra le tematiche prese in esame nel mio lavoro di tesi dottorale, dedicato alla poesia politica e civile trecentesca minore di area toscana, è stato possibile selezionare e raccogliere alcuni testi, scritti da autori toscani trecenteschi, che fanno riferimento tematicamente a Dante come personaggio e alla sua letteratura per fini politici e civili. In questa sede, ci si è soffermati sul ricostruire il quadro che emerge, dell'immagine di Dante e della sua opera, attraverso gli occhi dei contemporanei e conterranei, per risalire a quella che poteva essere la considerazione e l'immagine che si aveva dell'autore e anche dell'uomo Dante Alighieri. Per

la contestualizzazione di tipo storico e culturale dei testi si rimanda al mio studio di prossima pubblicazione svolto presso la Hesburgh Library grazie al finanziamento della *Devers Foundation in Dante Studies*. Tale studio si focalizza sull'identificazione di tematiche comuni e ricorrenti nei testi, presi in esame, andando a ricercare le radici di tali argomentazioni nell'alveo della cultura dove sono stati composti.

## I testi

### ***O fiorentina terra, se prudenza di Franco Sacchetti (sonetto)***

Il primo testo che si prende in esame è di Franco Sacchetti: *O fiorentina terra, se prudenza*, (edd. Ageno 1989: 175–176; Puccini 2007: 232). Il sonetto che Sacchetti “scrive all’indomani della morte di Petrarca” (Mastandrea 2020: 199) è incentrato su quest’ultimo. Solo nella quartina conclusiva, *dulcis in fundo*, l’autore scaglia un’aspra frecciata alla città che ha destinato Dante a morire a Ravenna. Si invita Firenze a ricordare e a chiedere perdono umilmente (“Volgi la mente e porrigli la mano” v. 12) al poeta che, per una vicenda simile a quella di Petrarca, giace esule fuori patria (“che in Ravenna giace per tal verso” v. 14). Il v. 13 punta il dito contro la città toscana in un’accusa che non ammette scuse: “vergogna di colui sai che t’avenne”. Le vicende di Petrarca e di Dante vengono accostate. Così come Dante viene esiliato, anche Petrarca vive indirettamente l’esilio, nasce ad Arezzo, figlio di un esule.

### ***Su per la costa, Amor, de l’alto monte di Cino da Pistoia (canzone)***

Così come Sacchetti, anche Cino da Pistoia compone una canzone dove accusa Firenze per la sorte riservata a Dante. *Su per la costa, Amor, de l’alto monte* (edd. Contini 1960: 689–690, Marti 1969: 861–864) è un compianto scritto in morte del poeta per omaggarlo anche attraverso una ricca serie di riferimenti tratti dalla *Commedia*, che i due curatori delle due diverse edizioni commentate segnalano puntualmente. Incrociando i dati delle edizioni la serie di rimandi si arricchisce e si integra, e ne risulta una mappatura davvero articolata, che, secondo Contini e Marti, attraversa tutte le cantiche, compresi gli ultimi canti del *Paradiso*: il che testimonia, secondo quanto afferma Indizio (cfr. Indizio, 2020: 89–90) una sua precoce diffusione prima dell’effettiva pubblicazione postuma. Dall’altro lato Marrani ridimensiona l’importanza per questo testo della *Commedia* e in particolare modo della terza cantica a tutto vantaggio di un’esaltazione del Dante rimatore d’amore (cfr. Marrani 2004: 18–23). Nella prima stanza, attraverso una metafora che pare rimandare direttamente a *Par. XI, 45* (cfr. Contini 1960: 689; Marti

1969: 861), Cino si chiede quale possa essere ora il destino della poesia, dato che oramai ogni intelletto ha le ali spezzate. Si fa riferimento “a lo stil del nostro ragionare” v. 2, che potrebbe rimandare a *Purg.* XXIV, 57; 62 (cfr. Marti 1969: 861); anche “ingegno” al v. 4 potrebbe rimandare al celebre *incipit* della seconda cantica, e ad ogni modo il termine ricorre ben 18 volte nella *Commedia* equamente distribuito in tutte e tre le cantiche<sup>1</sup>. La stessa fonte della poesia, nella quale ogni poeta “si potea specchiare” (v. 6), individuando i propri errori dal confronto con essa, adesso è secca, ora che ha perso colui che la alimentava: con un possibile rimando, dunque, stavolta rispettivamente a *Inf.* I, 79 e a *Par.* XI, 119–120 (cfr. Marti 1969: 861–862). Nella seconda parte della prima stanza si chiede a Dio che il poeta possa adesso trovare riparo nel “grembo di Beatrice” v. 13; Dante viene definito come anima “bivolca” (v. 11) e “d’amor coltivatrice” v. 12, che potrebbe ricongiungersi all’accezione che assume anche in *Par.* XXIII, 132 dove designa le anime che seminano buone virtù sulla terra (cfr. Contini 1960: 689, Marti 1969: 862), in proposito Marrani riconduce, invece, il rimando alla letteratura classica (cfr. Marrani 2004: 20–22). Il ponte dove “passava i peregrini” (v. 17) è caduto e Cino si chiede quale possa essere l’appiglio sicuro per tutti coloro che si ritrovano ad avere “amorosi dubi” (v. 14), passo in cui si potrebbe scorgere un rimando a *Par.* XXVIII, 97 ma anche a *Inf.* V, 120 (cfr. Contini 1960: 689; Marti 1969: 862). Non essendo più vivo Dante sulla terra, ogni “basso” (v. 19), cioè forse ogni persona umile, si trova senza un modello di virtù ed è costretta a essere ricoperta dalla propria viltà terrestre, proprio come un sasso viene ricoperto da erba e spine. Il paragone tra l’umiltà umana, “il basso” del v. 19, e l’elemento concreto della terra si collega al significato etimologico del termine latino *humilis*, che nella classicità ha anche accezione di vicinanza concreta con il suolo: *humus*, accezione che nel termine *umile*<sup>2</sup> è andata col tempo affievolendosi ma che qui riscopre la sua intensità per contrapposizione con l’altezza d’ispirazione dell’Alighieri. Cino, allo stesso modo, accosta la bassezza interiore umana alla vicinanza di un sasso con la terra, come a raccogliere ed esemplificare entrambe le accezioni classiche del termine *humilis*. Questi versi denotano infatti un contrasto tra il luogo beato dove si trova il defunto “[le] nubi” v. 18 e i vivi che sulla terra sono destinati a ricadere nella loro condizione infima. Si nota una retorica simile nella canzone ciniana in morte di Enrico VII *Da poi che la natura ha fine posto* vv. 33–35 (edd. Contini 1960: 678–679; Marti 1969: 857–860). Riferimenti analoghi si trovano anche nella canzone attribuita a Cino *L’alta virtù che si ritrasse al cielo* vv. 10–12 (ed. Marti 1969: 877). Tornando alla canzone *Su per la costa*, Cino prosegue con l’elogio della poesia dantesca “dolce lingua, che con t[u]oi latini facéi contento

<sup>1</sup> Ricerca fatta su <https://www.danteonline.it/opere/index.php#2> (ultimo accesso: 9/4/2022).

<sup>2</sup> S.v. *umile* in *GDLI*.

ciascun che t'udia" vv. 22–23. Tale definizione pare trarre spunto dagli stessi versi danteschi di *Inf.*, XV, 87; *Purg.*, XI, 98; *Par.*, XII, 144; *Par.*, XVII, 35 (cfr. Marti, 1969: 862–863). Viene descritto poi il dolore di “ciascun che verso Amor la mente ha volta” (v. 25), che si collega ai vv. 14–17 e identifica i poeti che si dedicano alla poesia amorosa. La colpa della morte dell'Alighieri viene attribuita a “Fortuna” v. 26, anche se, nel congedo, Cino, accusa “la nuda Fiorenza” (v. 27), spoglia di ogni speranza, dato che ormai ha perso ogni occasione di riappacificarsi con il suo autore. Cino avvisa la città: si trova in una misera situazione (“ben po' trar guai” v. 29), e oramai non riuscirà più ad avere il poeta “ch'omai ha ben lungi al becco l'erba” v. 30, verso che insieme alla “profezia” del v. 31 rimanda alle parole di Brunetto Latini di *Inf.*, XV, 71–72, parole che annunciano i contrasti politici che Dante dovrà affrontare e che lo porteranno poi all'esilio. Questi versi danteschi si inseriscono, proprio come il congedo ciniano, nel contesto di un'invettiva a Firenze che da v. 61 si estende fino a v. 78 di *Inf.*, XV. A Firenze non resta che piangere ora che la profezia di Brunetto si è compiuta. Ci si rivolge quindi alla “savia Ravenna” v. 35 che serba il tesoro che Firenze ha disdegnato: anche questa conclusione si infittisce di rimandi alla *Commedia*; Marti individua, infatti, collegamenti lessicali con *Par.* XXIII, 133 e a *Purg.*, XX, 36 per quanto riguarda i vv. 35–16 “serba / il tuo tesoro, allegra se ne goda”, e con *Inf.*, XIV, 16; *Purg.*, XXXIII, 36; *Purg.*, X, 83 per quanto riguarda la “vendetta” del v. 38 (cfr. Marti 1969: 864). Gli ultimi due versi rimandano alla distruzione del governo di Firenze per vendetta divina (cfr. Contini 1960: 690): augurio che ricorre di frequente nella poesia politica, rivolto anche ad altre città. Nella prima parte della canzone, attraverso metafore concrete, Cino esprime dunque il concetto di smarrimento e perdita di punti saldi e fissi nella cerchia dei letterati. Dante rappresenta per loro un'estensione delle possibilità intellettive (“l'ale d'ogni ingegno” v. 4), una fonte di ispirazione (“quella fonte” v. 5), un *exemplum* con il quale confrontarsi e correggersi (“si potea specchiare / ciascun del suo errare” vv. 6–7), un ponte sicuro capace di orientare le poetiche amorose (“l ponte ov'e' passava i peregrini” v. 17), oltre che uno scrittore capace di allietare gli animi con i suoi versi (“con t[u]oi latini / facéi contento ciascun che t'udia” vv. 22–23). Per quanto riguarda gli elogi, che Cino indirizza alla letteratura dantesca, si nota l'insistenza sulla poesia amorosa (“amorosi dubî” v. 14; “ciascun che verso Amor la mente ha volta” v. 25): non si fa cioè riferimento ad altri generi. Ciò dimostra che in quel periodo il modello del Dante amoroso è molto forte e frequentato (cfr. Marrani, 2020: 18–22). Essendo Cino da Pistoia un poeta legato alla cerchia dei poeti stilnovisti, alla quale si avvicina anche Dante, i poeti che volgono la mente verso Amore e che si pongono dubbi amorosi sembrano essere gli stessi stilnovisti. Considerando anche lo stile e il corpus di Cino da Pistoia appare normale che l'autore si riferisca, nei suoi versi, a ciò che per lui Dante rappresenta maggiormente: un modello per la poesia amorosa. Le numerose citazioni alla *Commedia* dimostrano comunque la

conoscenza da parte di Cino anche di un Dante diverso e più tardo, che già esercita la sua influenza e la sua forza modellizzante. Un altro aspetto importante da considerare è la vicinanza del congedo della canzone con quanto scrive Franco Sacchetti nel suo sonetto *O fiorentina terra*: entrambi convergono nell'accusa nei confronti di Firenze e nello stabilire che oramai la città ha perso ogni opportunità di riscattare la sua colpa: non le resta che vergognarsi, piangere e invidiare Ravenna che accoglie ciò che essa ha rifiutato.

### **Sonetto pien di doglia, iscapigliato di Pieraccio Tedaldi (sonetto)**

Risale probabilmente al periodo di poco consecutivo alla morte di Dante Alighieri anche il sonetto di Pieraccio Tedaldi *Sonetto pien di doglia, iscapigliato* (edd. Marti 1956: 733; Treccani 2016: 159–162). Il manoscritto R1118, testimone unico, lo colloca appunto in quel periodo (cfr. Treccani 2016: 52; Mirabile). Anche in questo caso si può notare una copiosa ripresa dantesca; i riferimenti vanno infatti dalla *Commedia* alla *Vita Nova* (cfr. per tutti i dettagli Treccani 2016: 159). A partire dal solo *incipit* si intrecciano le corrispondenze lessicali tra le celebri opere dantesche citate: Tedaldi definisce infatti il suo sonetto “iscapigliato” (v. 1), costruendo un rimando sia a *Inf.* XVIII, 130 che a *Vita Nova*, XIV, 4; 5 (cfr. Marti 1956: 733; Treccani 2016: 160). Il fatto di rivolgersi ai soli “dicitor” (v. 2), ai quali il sonetto con estrema afflizione (“grameza”, v. 3) andrà comunicando la spiacevole notizia della morte, rimanda ai versi di *Vita Nova* XVI, 3; 7: “dicitori d’amore”; “dicitori per rima” e al tempo stesso “sembra un richiamo alla prima quartina del dantesco *A ciascun'alma presa*, per l’invito rivolto appunto a tutti i “dicitori” (cfr. Gorni 1996, pp. 23–25) (Treccani 2016: 160). L’artefice della dipartita dantesca viene individuato nella spietata morte, “l’ultimo periglio” del v. 5, a differenza di quanto avviene nel testo di Cino<sup>3</sup>, ed è detta colpevole di essersi portata via “il nostro dolce Mastro” (v. 8). Anche in questo caso, come in Cino<sup>4</sup>, il dolore dei vivi viene descritto con riferimento al cuore “per darne al cor tormento e pene assai” (v. 7), organo che tradizionalmente viene citato come sede del dolore di tipo amoroso, ma anche di diverso tipo<sup>5</sup>. Per l’identificazione di Dante come “dolce Mastro” (v. 8) Treccani segnala le analogie con la *Commedia*: *Inf.*, XIII, 16 e *Purg.*, IV, 44 (cfr. Treccani 2016: 160–161). Nella prima terzina, Tedaldi, rende inoltre noto il nome dell’autore prima solo menzionato per epiteti, “sommo autor Dante

<sup>3</sup> S.v. p. 4 di questo studio Cino indica infatti Fortuna come responsabile della morte di Dante.

<sup>4</sup> “Ogni alegrezza del cor ci ha tagliata” v. 23 di *Su per la costa*.

<sup>5</sup> S.v. ad esempio, i testi di Cino da Pistoia *Si m’ ha conquiso*; di Sennuccio del Bene *Da ppoi ch’i’ ho perduta*; di Brusaccaccio da Rovizzano *Cari compagni* e di Pieraccio Tedaldi *Bartolo e Berto*.



Alighieri” (v. 9), e fa riferimento a Dante in modo molto diverso da Cino da Pistoia, che rende nota esplicitamente la sola identità del Dante amoroso, riferendosi a lui come “autore” (v. 9) “più copioso in iscienza” (v. 10) che Catone, Donato o Gualtieri. Vengono infatti citati tre autori che coprono tre diverse aree del sapere medievale: moralistica, grammaticale e amorosa (cfr. Treccani 2016: 161; Marti 1956: 733) – e che così evidenziano la grande eterogeneità del sapere dantesco<sup>6</sup>. La terzina conclusiva è un invito rivolto a tutte le persone dotate di “senno di vera conoscenza”, espressione che rimanda alla “isciienza” del v. 10 della quale Dante, coprendo i diversi ambiti del sapere medievale, espressi in v. 11, è il rappresentante esemplare. Ciò che Tedaldi raccomanda di fare è di “portar affanno ne’ pensieri / recandosi a memoria sua clemenza” (vv. 13–14). Il tema dell’importanza del ricordo del defunto e del dovere dei vivi di *recarlo a memoria* è un tema centrale – vorrei notare – anche in altri compianti poetici trecenteschi come *Da poi che la natura* e *L’alta virtù che si ritrasse* attribuiti a Cino da Pistoia in morte di Enrico VII. Tedaldi, inoltre, si raccomanda solo a una cerchia di persone ristrette dotate di “senno di vera conoscenza” (v. 12), al v. 2 identificate anche come “dicitor” d’Amore, i soli capaci di comprendere appieno il valore del defunto. Al v. 13 torna il riferimento allo struggimento che i soli in grado di capire la grandezza del poeta sentono: si parla infatti qui di “affanno” che si collega al v. 7 “per darne al cor tormento e pene assai”. Analogamente anche nella canzone *Su per la costa* (2.1) la maggior parte dei patimenti e dei dolori per la morte di Dante sono riservati alla cerchia dei letterati che hanno perso il loro punto di riferimento, così come i soli fedeli di Enrico VII hanno perso, in *Da poi che la natura*, colui nel quale riponevano la loro intera fiducia<sup>7</sup>.

### *La grolia della lingua universale* (sonetto)

Il quarto testo esaminato è *La grolia della lingua universale* (ed. Ruini 2006: 29–32). Il sonetto anonimo ci arriva tramandato dai codici BNC II III 40 e PXXI 34 come parte di una corona di sei sonetti, simili sia per tematiche, che per assetto e organizzazione interna. Ruini per questo ciclo di sonetti arriva a “ipotizzare, se non proprio una medesima paternità, almeno il medesimo intento ed una medesima connotazione poetico-politica” (Ruini 2006: 22). Per la datazione e la paternità dei testi ci si può basare solo sui riferimenti tematici, che suggeriscono un autore legato a Firenze e una collocazione intorno all’ultimo quarto del XIV secolo (cfr. Ruini 2006: 8; 11–12). Il testo in questione ci appare di

<sup>6</sup> S. v. Catone, Dionisio e Donato, Elio in ETr.

<sup>7</sup> Treccani sottolinea un’analogia del testo con *Piangete, amanti, poi che piange amore* così come Dante fa riferimento ai soli amanti, così Tedaldi fa riferimento ai soli dicitori ma anche ai soli dotati di vero senno e vera conoscenza. (cfr. Treccani 2016: 161).

interesse per l'accusa di ipocrisia di chi in vita esilia ed emargina il poeta, salvo poi lodarlo in morte, accusa che non emerge negli altri testi finora citati. Fitti sono anche i riferimenti alla *Commedia*, come nel testo di Cino. Nelle prime due quartine Dante stesso si presenta come "grolia della lingua universale" (v. 1) e "poeta" (v. 3). In particolare, qui i riferimenti (cfr. Ruini, 2006: 30) vanno a *Purg.* XI, 98<sup>8</sup> e a *Par.* XII, 94 e XX, 67 per l'espressione "mondo errante" riferita al mondo terreno in contrapposizione a "Giove" (v. 2), che concede a Dante la sua capacità letteraria. La seconda quartina descrive la trama della *Commedia* e le vicissitudini politiche del poeta: c'è il riferimento all'"abisso" (v. 6), che lo stesso Dante utilizza per riferirsi all'inferno<sup>9</sup>. Più interessanti ai fini politici appaiono invece i vv. 7–8 "Per setta fui di mia terra vagante. / Per l'altrui terre montai l'altru' scale": l'anonimo autore attribuisce la colpa dell'esilio dantesco a una "setta" (v. 7) sottintendendo così, utilizzando lo stesso frasario dantesco, la fazione politica dei guelfi Neri. Il v. 8 pare inoltre un calco della celebre profezia che Cacciaguida pronuncia di fronte a Dante (s.v. Ruini, 2006: 31). Nella prima e nella seconda terzina emerge l'accusa verso i persecutori di Dante. Forse, vista l'evidente partigianeria fiorentina dell'autore, chiunque questi fosse<sup>10</sup>, non si accusa Firenze in toto, l'unica menzione diretta alla città è al v. 4 con l'intento di specificare con orgoglio l'origine fiorentina di Dante; l'invettiva viene circoscritta dunque prima alla "setta" (v. 7), poi agli "ipocriti" (v. 11) che perseguitano Dante. Chi siano costoro viene precisato al v. 12 "Sì li mattai, mostrando loro errori": sono quelli che lo stesso Dante 'massacra' dal punto di vista morale rendendo palesi i loro errori nella sua opera<sup>11</sup>. Il v. 12 sembra suggerire che Dante si vendichi di chi lo aveva perseguitato punendolo nella *Commedia*, rendendo evidenti gli errori dei suoi nemici, attraverso la collocazione in un preciso luogo dell'Inferno o specifiche invettive. Si può citare il celebre esempio di Bonifacio VIII, complice nell'esilio dantesco, che la *Commedia* ci preannuncia finirà tra i simoniaci; ricorrenti sono anche le invettive che Dante pronuncia verso Firenze denunciando, tra le tante questioni, anche le situazioni di lotte intestine alla città, che gli sono state la causa dell'esilio<sup>12</sup>. Il v. 13 rimanda alla morte come "fine" ultimo (v. 13) che seda tutte le liti che Dante aveva avuto in vita; "pacificato" v. 13 rimanda inoltre a *Purg.*, V, 56 (cfr. Ruini 2006: 31), dove, come

<sup>8</sup> Al quale forse si ispirano i vv. 22–23 di *Su per la costa*, s.v. p. 4.

<sup>9</sup> *Inf.*, IV, v. 7; l'espressione ricorre anche in *Inf.*, IV, 24; *Inf.*, XXXIV, v. 100; in *Purg.* I, v. 46; s.v. *Abisso* in *VD*.

<sup>10</sup> La corona dei sei sonetti ha l'intento politico di esaltare Firenze e di eleggerla nuova Roma (cfr. Ruini 2006: 21).

<sup>11</sup> S.v. *Mattare* in *TLIO*; cfr. anche Ruini 2006: 31.

<sup>12</sup> S.v. *Inf.*, VI, 73–75; *Inf.*, XV, 61–69; *Inf.*, XVI, 73–75; *Par.*, XV, 97–130; *Purg.*, XIV, 49–51; *Inf.*, XXVI, 1–3.

nel caso del riferimento alla profezia di Cacciaguida, il contesto nel quale tale passo ripreso dall'autore anonimo è inserito nella *Commedia* aiuta a comprendere meglio anche il senso che assume nel sonetto in questione. Nella *Commedia* sono infatti le anime morte per cause violente a dichiarare di essere riuscite a perire in pace e quindi a poter avere accesso al Purgatorio, anche nel caso del sonetto la morte, infatti, assume il senso di essere la pace finale che quietava ogni controversia dall'animo di Dante. Dall'altro lato però le discordie non cessano sulla terra, dove i fiorentini pur avendo bandito Dante in vita insistono per avere le sue spoglie<sup>13</sup>. La coda del sonetto rimanda proprio a questa questione "Tal m'odiò vivo, che mmorto m'amica" (vv. 15–17). Ruini segnala inoltre numerosi altri rimandi alla *Commedia*<sup>14</sup> e alla biografia dantesca; segnalò fra questi l'espressione "Mio corpo giace alli Frati Minori" v. 14, che rinvia al luogo di sepoltura dantesco a Ravenna<sup>15</sup>.

### ***Natura, ingegno, studio, sperienza (canzone)***

Guglielmo Volpi pubblicò a suo tempo in sequenza due testi tra le rime di autori incerti o sconosciuti: il primo è un breve sonetto di scarso interesse dal punto di vista politico e di scarsa originalità anche dal punto di vista tematico *Fu 'l nostro Dante di mezza statura* (ed. Volpi 1907: 255). Dopo questo sonetto, viene edita però la canzone *Natura, ingegno, studio, sperienza* (ed. Volpi 1907: 256–258), tramandata dai manoscritti R 184<sup>16</sup>, CS 122<sup>17</sup> e dal codice BR 330 in un foglio di guardia acefala Volpi fa riferimento per l'edizione soprattutto a R, e non a CS, solo per qualche passo corregge con BR. L'autore è ignoto, R segnala solo che si tratta di un "frate dell'ordine di santo Agostino". In apparente coerenza con l'intitolazione del manoscritto tutto il testo pone la *Commedia* sotto un'ottica moralistico-religiosa, arricchendo la canzone di ammonimenti. Sono "Natura, ingegno, studio, sperienza" che permettono a Dante di raggiungere il Paradiso e di conservarne i frutti. L'espressione giardino, metafora di Paradiso, ricorre anche nella *Commedia*<sup>18</sup>, ed è la divina potenza, poi – secondo il testo della canzone – che fornisce al "pellegrino" dei regni ultraterreni (v. 6) la facoltà di raccontare "a noi" le "ntrate streme" (v. 8), riferito ai tre ingressi dei tre

<sup>13</sup> s. v. Dante Alighieri, in ETr.

<sup>14</sup> *Purg.*, XV, 133–135; *Par.*, X, 127–129; *Purg.*, V, 124–126 Cfr. Ruini 2006: 31.

<sup>15</sup> Si veda Ruini 2006: 31 e <https://www.turismo.ra.it/cultura-e-storia/luoghi-della-memoria/tomba-dante-alighieri> (ultimo accesso: 11/4/2022)

<sup>16</sup> 584. f. 122va-b (fasc. 12).

<sup>17</sup> 433. ff. 259v-260v (fasc. 19).

<sup>18</sup> Il *bel giardino* di *Par.*, XXIII, 70–73; *eccelso giardino* di *Par.*, XXVI, 109–11; *Par.*, XXXI, 97–99; *Par.*, XXXII, 37–39.

luoghi ultramondani. Il ragionare di Dante viene poi ricondotto alla volontà divina, “alto pensier” (v. 9). Così come questo “preme” (v. 9) allo stesso modo Dante “Premette il sugo del suo intelletto” (v. 10) producendo la sua opera “con rime copiose” (v. 13). L’autore, dopo aver introdotto anche il personaggio di Virgilio, presenta poi l’Inferno, e la sua logica punitiva con una dettagliata, ma rapida e piuttosto caotica, enumerazione degli eventi atmosferici infernali, delle creature che compongono questa cantica e delle varie pene che affliggono i dannati. Dopo lo spaccato rappresentativo dell’Inferno avvisa i lettori che “Così in più modi la maestà iusta / Chi muor senza pentersi o perdonare / Punisce il lor peccatore” (vv. 30–32). C’è poi Dite, la città infernale “ch’è di ferro” (v. 33), esattamente come in *Inf.*, VIII, 78<sup>19</sup>, ed è similmente città dove regna Lucifero. Questi punisce (“Fa tramortiti” v. 35, con espressione che nonostante il diverso contesto aggancia il lessico della *Commedia*, *Purg.*, XXXIII, 130), coloro che indugiano nei vizi e nei piaceri mondani (“stanno volti al mondo” v. 38). In merito alle punizioni infernali, l’autore invita i lettori a trarne insegnamento “E poi che l’alma torna a’ sagrifizi, / Convien che poi ch’ell’ è di là passata, / Si rappresenti a Dio purificata” vv. 39–41. Con questa dichiarazione si introduce il Purgatorio “monte tondo” v. 42, dove Dante pone il “buon Catone” v. 43. La *Commedia* si intreccia poi nella canzone con i dettami della fede cristiana e con le sue pratiche sacramentali, laddove si ricorda, in tono di raccomandazione ai fedeli, che, se attraverso il Purgatorio l’uomo ha la possibilità di raggiungere la “vera libertate” (v. 47), questo può avvenire solo a specifiche condizioni: “Doppo l’assulzion del sacerdote” (vv. 49–50). Viene quindi descritto il *Purgatorio*, enumerando in ordine i vari peccati, associati alle corrispettive pene. Si arriva così al *Paradiso*, e l’opera dantesca assume qui il valore di prova in favore degli argomenti della fede: “Cogli argomenti della fede nostra, / Come ‘l testo ne mostra...” (vv. 64–65). Le armi in difesa dal male sono il “contemplare e [...] mente attiva” v. 67. Dante, infatti, attraverso la sua opera “mostra come l’uomo è esaltato / Di bene in meglio fino al sommo cielo” (vv. 70–71). L’espressione *sommo cielo* può ricordare al nostro orecchio il frequente *sommo bene* di *Purg.*, XXVIII, 91; *Par.*, III, 90; *Par.*, VII, 80; *Par.*, XIV, 47; *Par.*, XIX, 87e *Par.*, XXVI, 134 o anche il *sommo grado* di *Par.*, IX, 117. L’espressione ricorre tuttavia letteralmente nella *Vita Nova* in X, 20 o anche *alto cielo* in *Vita Nova*, XX, 10<sup>20</sup> e il riscontro potrebbe farci pensare a una più ampia attenzione dell’anonimo autore della canzone per testi e temi danteschi. Da questo luogo, cioè dal sommo cielo, che altro non è che il Paradiso, “l’escelsa corte tutto vede” (v. 72), con riferimento alla schiera di beati che sono vicini a Dio, così come si può riscontrare in Dante in *Par.*, III, 45; *Par.*, X, 70;

<sup>19</sup> s. v. *Dite* in *ED*.

<sup>20</sup> S.v. *Cielo* in *TLIO*, sign. 4.5.2.

*Par.*, XXI, 74; *Par.*, XXIII; *Par.*, XXIV, 112; *Par.*, XXV, 43; *Par.*, XXVI, 16; *Par.*, XXXII, 98. L'uomo che riesce ad arrivare al Paradiso qui sarà accompagnato "dell'angelica turba" (v. 73), espressione che torna in *Par.* XXII, 131; *Par.*, XV, 60; e che si contrappone alla "turba presente" ovvero quella terrestre di *Par.*, IX, 43. Il buon cristiano è così premiato della luce eterna ("eterno candelo" v. 75), con uso di un'immagine metaforica che è chiarita da *Par.*, XXX, 52–54 e solo raggiungendo il Paradiso l'uomo devoto potrà essere al cospetto di Dio e della Trinità ("Vedesi li scoperto senza velo" v. 76), esattamente come precisa Dante nella *Commedia* in *Par.*, XIX, 28–30<sup>21</sup>. Il congedo, infine si configura come un degno sunto di tutti i precetti disseminati in tutto il testo: Dante e la sua opera vengono esaltati per il loro essere "piombo e vetro d'ogni coscienza" (v. 86), e anche in questo caso la spiegazione del passo ci arriva direttamente dalla *Commedia* in *Par.*, II, 88–90. La funzione che si loda cioè della *Commedia* è quella di essere uno specchio capace di mostrare i vizi degli uomini: "Esalta le virtù e' vizii infonda" (v. 88). Gli ultimi versi del congedo sono infine un vero e proprio messaggio di un cristiano militante e fedele all'istituzione della Chiesa. Questa canzone, sebbene non si allinei con le altre e non mostri particolari evoluzioni del tema dantesco in senso strettamente politico, è interessante perché mostra un diverso utilizzo della *Commedia* rispetto agli autori presi in esame in precedenza. Si potrebbe affermare che, anche questo testo, fa un uso "politico militante" di Dante e della *Commedia* cercando di portare sulla via dottrinale canonica i fedeli, utilizzando l'opera come *exemplum*, che dimostra quanto è già prefissato dalla dottrina cristiana. Il Dante amoroso e tutte le altre sue opere e studi vengono tralasciati del tutto, ne emerge solo un Dante autore morale e religioso.

### **Questi che veste di color sanguigno di Antonio Pucci (sonetto)**

Antonio Pucci, fiorentino noto per l'interesse negli eventi storici della sua epoca, non manca di comporre un sonetto in onore di Dante. L'occasione gli arriva quando Giotto dipinge un ritratto di Dante nella Cappella del Bargello di Firenze. Il ritratto dipinto da Giotto e dalla sua bottega tra il 1321 e il 1337 ha generato una discussione tutt'ora in atto sull'identificazione di Dante nella persona ritratta<sup>22</sup>. Il sonetto *Questi che veste di color sanguigno* (ed. Corsi 1969: 822) è una fedele *ekphrasis* del ritratto di Giotto. La seconda quartina paragona l'aspetto esteriore del poeta a quanto è invece la sua virtù morale: "E come par ne

<sup>21</sup> S.v. *velame* in VD.

<sup>22</sup> Rimando per la questione a un mio studio di prossima pubblicazione. Si veda intanto per informazioni generali il sito web ufficiale del Museo del Bargello di Firenze [www.bargellomusei.beniculturali.it/eventi/0/313/chiamata-alle-arti\\_il-pi%C3%B9-antico-ritratto-di-dante-alighieri/](http://www.bargellomusei.beniculturali.it/eventi/0/313/chiamata-alle-arti_il-pi%C3%B9-antico-ritratto-di-dante-alighieri/) (ultima consultazione: 12/04/2022)

l'abito benigno, / così nel mondo fu con tutte quante / quelle virtù ch' onoran chi davante / le porta con effetto ne lo scrigno" (vv. 5–8); la metafora dello scrigno, oltre ad alludere alla rarità e alla preziosità delle virtù in esso contenute, allude all'interiorità di queste rispetto alla visibilità esterna. Il caso di Dante, come precisano però i vv. 5–6, è diverso: le virtù contenute nello scrigno del suo animo sono visibili anche all'esterno nel suo *apparire*. Quel *par* al v. 5 e l'insistenza di Pucci sulla concordanza tra aspetto esterno e interiorità, rimandano al celebre sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta*, che ruota tutto attorno al *par* e alla tematica dell'apparenza esterna, che nel caso di Beatrice è speculare alla sua interiorità. Segno dunque di un compenetrarsi nel Pucci delle caratteristiche stilistiche e tematiche salienti del Dante della *Vita nova* con quelle dell'autore della *Commedia*. La prima terzina di *Questi che veste* fa riferimento al ritratto giottesco, chiarendone l'iconografia: nella raffigurazione Dante impugna con la mano sinistra il frutto del suo sapere "la Scrittura" (v. 10) che l'editore rende con la maiuscola a rappresentare quasi una entità sacra, che Dante "avvinghia" (v. 10) "perché signoreggiò molte scienze" (v. 11): tratto che evidenzia il giudizio elogiativo di Pucci sulla produzione dantesca, che gli appariva come frutto di un sapere superiore e completo (tale del resto è il giudizio di vari altri contemporanei). Il parlare di Dante, infatti, per Pucci "fu con tanta misura, / che 'ncoronò la città di Firenze / di pregio ond'ancor fama le dura" (vv. 12–14). Questi versi di Pucci evidenziano senz'altro un dato di fatto (la città di Firenze e tutta la Toscana assumono fama proprio in virtù di Dante, seguito poi da Petrarca e da Boccaccio), ma possono sembrare a prima vista incongrui se si considerano le numerose invettive che Dante scaglia proprio contro la città di Firenze. Pucci si discosta infatti del tutto dai versi rabbiosi di Sacchetti e di Cino da Pistoia e in parte anche da quelli di *La grolia*, che sebbene non accusi Firenze direttamente accusa chi perseguita Dante. *Questi che veste*, omette ogni possibile vena polemica e utilizza la figura di Dante solo per sottolineare il pregio fiorentino, intento che traspare anche nel sonetto *La grolia della lingua universale*, che però, pur volendo sottolineare con orgoglio la fiorentinità dantesca, non manca – come si è visto – di inserire una critica rivolta agli ipocriti persecutori dell'Alighieri, che amano solo da morto chi odiarono da vivo. Siamo di fronte quindi ad un atteggiamento diverso da parte fiorentina di fronte al mito dell'Alighieri: al tentativo cioè di recuperare a sé il merito dell'opera e del personaggio dell'Alighieri. Gli ultimi versi di Pucci, poi, riassumono il tema e l'occasione del sonetto, ricollegandosi al v. 3 ("Questi... dipinse Giotto in figura di Dante") e riconoscono la verosimiglianza del ritratto. Il giudizio che Pucci fa del ritratto ai vv. 15–16, nella coda del sonetto, "Perfetto di fattezze è qui dipinto / com'a sua vita fu di carne cinto", dà ulteriore valore di testimonianza al ritratto di Giotto, appare come un'importante fonte di informazione per aver contezza di quale si credeva fosse l'aspetto di Dante.



## Il caso della tenzone dello Pseudo Cino

Si prende in esame anche il caso di una serie di sonetti che si inseriscono all'interno di una tenzone tra uno forse Pseudo Cino da Pistoia, Bosone da Gubbio e Giovanni di Meo Vitali. La questione sull'attribuzione a Cino da Pistoia di questi testi rimane infatti ancora molto discussa e controversa sia dal punto di vista filologico che storico-biografico<sup>23</sup>. Si presentano comunque in questa sede perché come chiarisce anche Mastandrea “la progressiva divaricazione, ravvisabile prima nel silenzio su Cino nella *Commedia* e poi più esplicitamente nel gruppato di sonetti di cui si discorre, poteva essere stata motivata dall'avvicinamento di Cino alle teorie guelfe e alle dottrine dei canonisti” (Mastandrea 2020: 297). Il primo sonetto è *In verità questo libel di Dante* (ed. Mastandrea 2020: 298–300), che accusa e critica l'opera dantesca (il “libel” v. 1). *In primis* si accusa la *Commedia* di essersi appropriata di contenuti altrui (vv. 2–4), poi di fornire una visione falsata (vv. 8–9) attraverso esempi “falsi e bugiardi” (v. 9). Si paragonano gli esempi proposti da Dante nella *Commedia* a dei “cardi” v. 11 vuoti e privi di frutto, quindi inutili (cfr. Mastandrea 2020: 300). Si rimanda infine a una vendetta che meriterebbe il “temerario testimonio”, cioè Dante stesso, da parte dei Franchi e dei Lombardi: Mastandrea ipotizza che si tratti di un rimando alle considerazioni poco lusinghiere che Dante fa nella *Commedia* sui personaggi provenienti da queste aree geografiche<sup>24</sup>. Con un atteggiamento piuttosto incoerente rispetto a quanto afferma (oppure all'inverso con l'audacia di chi sa rivolgere contro l'autore del poema i suoi stessi stilemi accusatori), l'autore del sonetto non manca di ispirarsi alla *Commedia* stessa per la composizione del testo: il v. 9 riprende infatti *Inf.*, I, 72 che, come nel sonetto in questione, rima con *lombardi* anche in *Inf.*, I, 72 (cfr. Mastandrea 2020: 300).

Replica il bolognese Giovanni di Meo Vitali con *Contien sua Comedia parole sante* (ed. Mastandrea: 301–303) dove ribalta tutte le accuse dello Pseudo Cino a Dante difendendo l'ortodossia religiosa della *Commedia*.

Lo Pseudo Cino risponde a propria volta con *Infra gli altri difetti del libello* (ed. Mastandrea 2020: 303–308). Il sonetto, forse il più noto del gruppo, elenca i “difetti” (v. 1) ovvero gli aspetti e le questioni importanti che Dante, a suo dire, tralascia di inserire nella *Commedia*. Anche in questo caso, come per il caso della ripresa di alcuni passi danteschi per il sonetto precedente, l'autore non sembra negare del tutto la sua stima per “Dante signor d'ogni rima” (v. 2, ma il dettato potrebbe essere antifrastico). Uno dei due difetti che l'autore individua è *in primis*

<sup>23</sup> s.v. Mastandrea 2020: 297–298.

<sup>24</sup> Per una esaustiva enumerazione dei passi della *Commedia* s.v. Mastandrea 2020: 300.



la mancata menzione di Onesto da Bologna, che avrebbe dovuto essere “con Sordello / e con molti altri de la detta lima” (vv. 5–6). Onesto avrebbe dovuto trovarsi, secondo lo Pseudo Cino, nel Purgatorio, dove oltre a Sordello da Goito, che in *Purg.* VI si trova nell’antipurgatorio, si trovano anche Bonagiunta da Lucca, tra i golosi (canto XXIV), Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel entrambi tra i lussuriosi (canto XXVI)<sup>25</sup>, come conferma anche lo stesso sonetto: “ch’era presso [Guinizzelli] ad Arnaldo Daniello” (v. 8). Le terzine passano invece a menzionare l’altra assente dall’opera dantesca: Selvaggia, che non si trova dove dovrebbe, cioè “nel bel coro divino, / là ove vide la sua Beatrice” (vv. 10–11). Come evidenzia Mastandrea, Cino sembrerebbe utilizzare Selvaggia come tramite per riferirsi a sé stesso, senza peccare troppo in superbia (cfr. Mastandrea 2020: 304).

Si unisce alla tenzone anche Bosone da Gubbio che scrive *Io pur m’accordo che ’l vostro coltello* (ed. Mastandrea 2020: 309–311) dove difende Dante ben più arditamente di quanto fa Meo Vitali, che si limita a negare quanto afferma Cino. Bosone, oltre a sottolineare il valore di Dante, sottolinea invece il livello di bassezza che avrebbe raggiunto il poeta pistoiese “biasimando lui che fu divin uccello” (v. 4).

Cino replica nuovamente con *Messer Boson, lo vostro Manoello* (ed. Mastandrea 2020: 312–315), sonetto col quale attacca Bosone criticandone l’amico “lo vostro Manoello” (v. 1), che colloca insieme a Dante nell’Inferno, come per ripicca verso le accuse mossegli da Bosone stesso. Nella prima quartina viene annunciata la collocazione infernale di Immanuel Romano, in virtù della sua fede ebraica “seguitando l’error de la sua legge” v. 2 (cfr. Mastandrea 2020: 313). Nella seconda quartina ecco che si passa a Dante, che sta immerso sotto lo stesso “capello” (v. 6) che “vide coperto... Alessi Interminello” (vv. 7–8), ossia coperto di sterco tra gli adulatori di *Inf.*, XVIII. L’ultima terzina mette in scena direttamente Dante che agisce come personaggio (“E Dante dice...” v. 12), e sostiene che l’Interminelli irato “mostrò Manoello” (v. 13), che si trovava con lui. C’è poi il riferimento alla rabbia di Alesso Interminelli, che sembra essere una citazione tematica di quanto avviene effettivamente in *Inf.*, XVIII, 124, dove il dannato si arrabbia per la curiosità di Dante e per esser stato identificato (cfr. Mastandrea 2020: 315).

Interessante è infine *Manoel, che mettete ‘n quell’avello* (ed. Mastandrea 2020: 316–319), attribuito alla mano di un anonimo, che fa le veci di Bosone da Gubbio prendendo le difese di Immanuel Romano e di Dante, collocandoli in altra posizione rispetto alla fossa putrida degli adulatori e alludendo metaforicamente alla sporcizia delle accuse dalla quale si trovano ricoperti.

<sup>25</sup> s.v. Guido Guinizzelli, Bonagiunta da Lucca e Arnaldo Daniello in ED.

## Conclusioni

Alla luce dell'analisi fatta si cerca ora di tracciare un quadro generale, ponendo a sistema i testi raccolti, evidenziandone discordanze e analogie. In primo luogo, si evidenziano il ricorso all'invettiva nei confronti di Firenze e la conseguente esaltazione di Ravenna (Sacchetti, Cino); altri testi però, al contrario, come si è visto, fanno riferimento a Dante per lodare la città del giglio (Pucci); un caso particolare è invece *La grolia*, che presenta Dante come orgoglio della città di Firenze, ma allo stesso tempo inveisce contro coloro i quali lo hanno perseguitato, circoscrivendo le accuse a una "setta" (v. 7). Quanto ai riferimenti alle opere dantesche, oltre alle numerose riprese testuali, che si sono segnalate, e che vanno dalla *Commedia* alla *Vita Nova*, Cino in particolare sembra far riferimento principalmente al Dante amoroso, mentre Tedaldi e Pucci hanno una considerazione alta del sapere dantesco nella sua intrezza, mentre infine *Natura, ingegno, La grolia* e lo Pseudo Cino, fanno riferimento alla sola *Commedia*. Per quanto riguarda invece i rimandi alla biografia dantesca, emergono soprattutto i temi della sua morte e sepoltura (Sacchetti, Cino, Tedaldi, Pucci, *La grolia*), e i temi dell'esilio e delle persecuzioni politiche (Sacchetti, Cino, *La grolia*). In alcuni testi emerge il riferimento a Dante come modello letterario (Cino, Pucci, Tedaldi); nel caso di *Natura, ingegno* si parla invece della *Commedia* come modello per i fedeli. Un caso a sé è quello della tenzone dello Pseudo Cino, che suscita tanti dubbi anche in forza della sua controversa attribuzione. Un aspetto però che emerge in questa tenzone, e che viene discusso tra i vari protagonisti di questo scambio, è quello della collocazione purgatoriale o infernale di Dante, aspetto che diverge dalla canzone *Su per la costa*, che colloca Dante in Paradiso tra le braccia di Beatrice. Una caratteristica, che invece accomuna tutti i testi e che si può identificare come quella più significativa, è che tutti gli autori fanno riferimento a una conoscenza comune condivisa con il lettore. Tra i casi più rappresentativi c'è Cino da Pistoia che cita senza necessità di chiarire di cosa stia parlando "la profezia" (v. 31), intendendo quella di Brunetto Latini e dando per scontato che il lettore conosca il passo di *Inferno* in questione; allo stesso modo Sacchetti fa riferimento a Dante senza neanche pronunciare il suo nome, menziona la sua morte da esule a Ravenna dando per scontato che tutti i lettori sappiano perfettamente di chi si sta parlando. Altre spie di questa tendenza si ritrovano, ad esempio, nel riferimento ai *dicator* di Tedaldi, che rimanda a *Vita Nova*, alle citazioni che presuppongono la conoscenza della *Commedia* di *La grolia* "Per setta fui di mia terra vagante. / Per l'altrui terre montai l'altru' scale" (vv. 7-8), e di *Natura, ingegno* "E chi di dietro a Cristo ha navicato / è premiato d' eterno candelo: / vedesi lì scoperto senza velo" (vv. 74-75), ma anche i riferimenti a *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Pucci. Sono proprio questi aspetti che ci danno un'idea della precocissima fama letteraria di Dante (che è cosa che non sorprende), e che allo stesso tempo forniscono

spunti per mappare la portata dell'eco che hanno avuto anche le vicende dell'esilio e della morte dell'autore e della forte impressione che queste hanno generato nei rimatori toscani. Indagare a fondo questi aspetti e vedere in dettaglio come testi e notizie biografiche di e su Dante vengano utilizzati presso i rimatori trecenteschi a sua stessa lode o infamia o per lodare o contestare altri, restituisce aspetti interessantissimi della fortuna e sfortuna di Dante entro il secolo della sua morte, aspetti che, per quanto sparsamente già noti o segnalati, ancora attendono di essere studiati appieno nel loro complesso.

## Bibliografia:

- Brambilla Ageno F. (ed.) (1989), *Franco Sacchetti, Il libro delle rime*, Firenze-Melbourne: Olschki-University of Australia Press.
- Contini G. (ed.) (1960), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli: Ricciardi, vol. II.
- Corsi G. (ed.) (1969), *Rimatori del Trecento*, Torino: UTET.
- De Robertis D. (ed.) (2005), *Dante Alighieri, Rime*, Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Gorni G. (ed.) (1996), *Dante Alighieri, Vita Nova*, Torino: Einaudi.
- Indizio G. (ed.) (2020), *Dino, Cino, Senuccio e gli altri. Note sulla prima diffusione della "Commedia" avanti la sua pubblicazione, con una premesa metodologica e un'appendice sulla cronologia del "Paradiso"* [in:] Riccobono M. G. (ed.), *La "Commedia" Filologia e interpretazione*, Atti del Convegno Milano, 20–21 maggio 2019, Milano: LED.
- Marrani G. (2004), *Con Dante dopo Dante*, Firenze: Le Lettere.
- Marti M. (ed.) (1956), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano: Rizzoli.
- Marti M. (ed.) (1969), *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze: Le Monnier.
- Mastandrea P. (ed.) (2020), *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi; Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*, Vol. VII, Tomo 2, Roma: Salerno Editrice.
- Puccini D. (ed.) (2007), *Franco Sacchetti, Il libro delle rime con le lettere; La battaglia delle belle donne*, Torino: UTET.
- Ruini R. (2006), *Tra epitaffio ed epigrafe: una corona di sonetti di fiorentini illustri del tardo Trecento* [in:] "Interpres", 25 (2006), pp. 7–52.
- Treccani E. (ed.) (2016), *Pieraccio Tedaldi, Rime. Saggio di edizione critica e commento*, tesi di Dottorato, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Scuola di Dottorato in Studi Umanistici, Dottorato di Ricerca in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura, Verona.
- Volpi E. (ed.) (1907), *Rime di trecentisti minori*, Firenze: Sansoni.

## Sitografia:

- Petrocchi G. (ed.) (1966–1967; 1975–1977; 1978–1998), *Dante Alighieri, La Divina Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano: BUR-Rizzoli, [www.danteonline.it/index.html](http://www.danteonline.it/index.html) (ultimo accesso: 15/03/2023).

## Strumenti di consultazione:

- ED* = *Enciclopedia Dantesca*, diretta da U. Bosco, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970–1978.
- ETr* = *Enciclopedia Treccani*, 10 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017.
- GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, Battaglia S., Barberi Squarotti G. (ed.), 21 voll., Torino, UTET, 1961–2002, e supplementi del 2004.
- TLIO* = Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, fondato da Pietro G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti presso CNR-Opera del Vocabolario Italiano, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>
- VD* = *Vocabolario Dantesco*, Accademia della Crusca, Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, Firenze.

**Manoscritti:**

BR330 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco rari 330 (ex. Pal 314).

CS122 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi Soppressi 122.

BNC II II 40 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II II 40.

PXLI34 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI 34.

R1118 = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1118.

R184 = Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184.



**APENDYKS**

**APPENDICE**





## CASA COGOLLO W VICENZY ZWANA „DOMEM ANDREA PALLADIA”

Skoro Vicenę nazywa się „miastem Andrea Palladia” (*Città di Andrea Palladio*), a imieniem architekta i teoretyka architektury, autora wydanych w 1570 r. w Wenecji *Czterech Ksiąg o Architekturze* (*Quattro Libri dell'Architettura*)<sup>1</sup> nazwano jedną z głównych ulic miasta oraz postawiono mu pomnik na Piazza dei Signori, to kwestią nurtującą może być, gdzie znajdował się dom architekta. W części literatury, zwłaszcza wydawanej około dwóch wieków po śmierci Andrea Palladia (1508–1580) pojawiła się, pozbawiona dowodów źródłowych opinia, że miejscem jego zamieszkania był pałacyk o wąskiej, trójosiowej fasadzie przy arterii Corso Palladio (dziś pod numerem 165, il. 1). Czy jednak tytułowa Casa Cogollo rzeczywiście była domem Andrea Palladia? Czy też nie było to nigdy miejsce jego zamieszkania, lecz Andrea Palladio opracował jedynie projekt budynku?

Na pierwsze pytanie należy udzielić odpowiedzi zdecydowanie przeczącej, bowiem Andrea Palladio i jego rodzina nigdy nie mieszkali w pałacyku zwanym Casa Cogollo. W świetle dostępnych danych źródłowych architekt nie miał w Vicenzy żadnego domu na własność, a jedynie dzierżawił kilkakrotnie zmieniane miejsca zamieszkania, na przykład przy Contrada del Castello (1523), Contrada Pedemuro (1530 i 1532) czy w rejonie bramy miejskiej Porta Castello (1564), nie licząc nieruchomości poza Vicenzą, dzierżawionych lub nabywanych na krótko w związku ze zmianami zleceniodawców<sup>2</sup>. Nazwa Casa del Palladio w odniesieniu do omawianego pałacyku przy Corso Palladio pojawiła się w XVIII w.,

---

<sup>1</sup> Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'architettura. Ne' quali dopo vn breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare, si tratta delle case priuate, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti & de tempij, con PRIVILEGI, Appresso Dominico de' Franceschini, Venetia 1570.*

<sup>2</sup> Rozmaite dane ze źródeł archiwalnych, także te dotyczące domów i innych nieruchomości dzierżawionych bądź nabywanych przez Andrea Palladia wydobyto na światło dzienne dzięki publikacji Guido Beltraminiego i Edoardo Demo (2008), zob. Guido Beltramini, Edoardo Demo, *Nuovi documenti e notizie riguardanti Andrea Palladio, la sua famiglia e il suo lavoro*, „Annali di architettura. Rivista del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza”, 20 (2008), s. 125–140, zwł. 131–133.

zapewne dla wzmocnienia kultu lokalnej jednostki w oczach przybywających do Vicenzy podróżników, dla których wydawano wówczas pierwsze przewodniki i biografie<sup>3</sup>. W nazwie Casa Cogollo upamiętniono zaś całkiem inną postać związaną z Vicenzą, mianowicie przybyłego z Padwy notariusza Pietra Cogollo, w Vicenzy pełniącego rolę osobistego prawnika braci Teodora i Odoarda Thienne<sup>4</sup>. 31 maja 1559 r. rządząca miastem Rada Pięciuset (*Consiglio dei 500*) zobowiązała Pietra Cogollo do przebudowy budynku, który otrzymał przy ówczesnej Contrada di Santa Corona, ze szczególnym uwzględnieniem przekształcenia jego fasady (*faciem sive fazatam eius domus... contracta sancte Corone*), co miało stanowić wkład w „ozdobę renesansową” miasta za cenę uzyskania przez prawnika statusu mieszczanina Vicenzy<sup>5</sup>. Z budżetu miejskiego przyznano notariuszowi padewskiemu apanaże w wysokości 250 dukatów na okres trzech lat (*in termino annorum trium*), w ciągu których należało zakończyć przebudowę budynku<sup>6</sup>. W dostępnych przekazach źródłowych jest mowa o uwikłaniu się Pietra Cogollo w spór z kamieniarzami Amadeo i Giovannim 30 maja 1564 r., oraz o „niewielkim przekształceniu” według koncepcji samego notariusza (*disegno di esso domino*

<sup>3</sup> Na przykład XVIII-wieczny przewodnik Ottavio Bertotti Scamozziego w jednym miejscu nieśmiało sugeruje, jakoby pałacyk, o którym mowa był domem Andrea Palladia, jednak kolejny akapit jako dawnego właściciela budowli wymienia notariusza Pietro Cogollo, a od 1690 r. jego dalekich krewnych, hrabiów Vincenzo i Scipione Ferramosca (por. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza 1761, s. 80–83). We współcześnie lub parę dekad później powstałych przewodnikach i biografiach, po części będących przedrukami starszych XVII-wiecznych oryginałów, budynek nazwano, całkiem głośno „domem Andrea Palladia” lub przemilczano kwestię dawnego właściciela, por. Tommaso Temanza, *Vita di Andrea Palladio vicentino egregio architetto scritta da Tommaso Temanza architetto, ed ingegnere della Serenissima Repubblica di Venezia ... aggiuntevi in fine due scritture dello stesso Palladio finora inedite*, Venezia 1762, s. XXXI–XXXII; Marco Boschini, *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza: cioè l'endice di tutte le pitture pubbliche della stessa città*, Vicenza 1776, s. 73–74; Francesco Vendramini Mosca, *Descrizione delle architetture, pitture, e sculture di Vicenza, con alcune osservazioni*, Vicenza 1779, t. II, s. 123–124; Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1781, t. II, s. 46.

<sup>4</sup> Zob. Antonio Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza il 19 agosto 1845*, Padova 1845, s. 90–92; Lionello Puppi, *Andrea Palladio. Opera completa*, Milano 1986, s. 170; Guido Beltramini, Filippo Romano, *Palladio. La Guida*, Vicenza 2020, s. 21.

<sup>5</sup> Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1973, t. II, s. 331; L. Puppi, *Andrea Palladio. Opera completa... op. cit.*, s. 171; Lionello Puppi, Donata Battilotti, *Andrea Palladio*, Milano 2006, s. 331.

<sup>6</sup> L. Puppi, *Andrea Palladio... op. cit.*, s. 331; L. Puppi, *Andrea Palladio. Opera completa...*, loc. cit.

Pietro Cogollo), zakończonym 6 lipca 1567 r.<sup>7</sup> Jednakowoż zasadnicze prace budowlane umożliwiające zamieszkanie w pałacyku musiały się zakończyć nie później niż w maju 1562 r.

O ile kwestia dawnego właściciela budynku nie podlega dyskusji, o tyle autorstwo Andrea Palladia w odniesieniu do projektu Casa Cogollo w Vicenzy nie jest sprawą oczywistą. Bez cienia wątpliwości za jego autorstwem opowiedział się XVIII-wieczny architekt i uczoney Ottavio Bertotti Scamozzi (1719–1790)<sup>8</sup>. O autorstwie Andrea Palladia może świadczyć ugruntowany prestiż architekta, dzięki systematycznie wzrastającej liczbie zrealizowanych projektów budowlanych w Vicenzy, jej okolicach i nie tylko. Wyrobiona renoma mogła skłonić notariusza Pietra Cogollo do wybrania na projektanta Andrea Palladia, z którym mógł być zaprzyjaźniony<sup>9</sup>, a wysoka wydajność jego warsztatu umożliwiłaby realizację przebudowy pałacyku w ciągu wyznaczonych przez Radę Pięciuset trzech lat. Projekt Casa Cogollo nie został opublikowany na kartach Palladiańskich *Czterech Ksiąg o Architekturze* (*Quattro Libri dell'Architettura*), a cechy stylistyczne budowli również nie świadczą jednoznacznie o autorstwie Andrea Palladia, wobec czego nie wszystkich uczonych przekonała ta atrybucja<sup>10</sup>. Skromne rozmiary

---

<sup>7</sup> L. Puppi, D. Battilotti, *op. cit.*, s. 331.

<sup>8</sup> *La nobiltà e eleganza che regnano in questa Fabbrica, comechè ella sia picciola e ristretta, provano evidentemente che il Palladio n'è stato l'Architetto. Sopra questo punto non fu mosso mai dubbio alcuno*, zob. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza 1776–1783, t. I, s. 78.

<sup>9</sup> Howard Burns, *Le opere minori del Palladio*, „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 21 (1979), s. 12.

<sup>10</sup> Zdecydowanie lub „raczej” za autorstwem Andrea Palladia w odniesieniu do Casa Cogollo w Vicenzy opowiedzieli się m. in. Franco Barbieri, Renato Cevese, Licisco Magagnato, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1956, s. 158–159; Gian Giorgio Zorzi, *Le opere pubbliche e palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965, s. 232–239; Adriano Ghisetti Giavarina, *Palladio “minore”? La casa del notaio Cogollo a Vicenza*, „Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro dell'Università di Chieti”, 2 (1990), s. 73–76; L. Puppi, *Andrea Palladio... op. cit.*, s. 331–332; L. Puppi, D. Battilotti, *op. cit.*, s. 331–332; Paolo Portoghesi, Lorenzo Capellini, *The hand of Palladio*, Turin–London–Venice–New York 2008, s. 12; Howard Burns, Ugo Bazzotti, 4. *Giulio Romano and the Palazzo Thiene, Vicenza*, (w:) *Palladio 500 Anni. Catalogue of the Exhibition, Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 20 September 2008–6 January 2009*, ed. Guido Beltramini, Howard Burns, London 2009, s. 44; G. Beltramini, F. Romano, *op. cit.*, s. 21; Przeciwno tej atrybucji opowiedzieli się np. Roberto Pane, *Andrea Palladio*, Torino 1961, s. 354; Renato Cevese, *“Le opere pubbliche e palazzi privati di Andrea Palladio” di Gian Giorgio Zorzi*, „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 6 (1964), s. 351–352; Guglielmo de Angelis d'Ossat, *Palladio rivisitato*, „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”,

działki budowlanej, a zwłaszcza wąskość fasady budowli i niemożność wkomponowania dekoracyjnego okna na poziomie *piano nobile*, ze względu na obecność kominka w pomieszczeniu na tym piętrze, skłoniły architekta do poszukiwania alternatywnych rozwiązań dla podkreślenia osi środkowej (il. 2)<sup>11</sup>. W dolnej strefie odpowiadającej parterowi dominuje potężna, półkolista arkada, ujęta w dwie półkolumny jońskie o gładkich trzonach. Wąskie osie boczne dolnej strefy fasady Casa Cogollo zawierają symetrycznie względem arkady rozmieszczone, prostokątne wykroje, ponad którymi umieszczono kwadratowe ślepe okna. Arkada w osi środkowej, wraz z ujmującymi ją prostokątnymi, wertykalnymi wykrojami tworzy serlianę, nieco podobną do tej, którą zastosowano w loggiach „kostiumu” renesansowego częściowo zakrywającego bryłę średniowiecznego pałacu na Piazza dei Signori, po przebudowie nazwanego Basilica Palladiana (il. 3). Podstawową różnicą wobec serliany zastosowanej w Basilica Palladiana i innych budowlach powstałych według projektów Andrea Palladia jest nieobecność dwu kolistych wykrojów flankujących centralną arkadę i zastąpienie ich kwadratowymi ślepymi oknami, zatem nie jest to Palladiański typ seriany. Dominantę strefy fasady Casa Cogollo, odpowiadającej *piano nobile* stanowi potężna, ujęta kanelowanymi pilastrami dźwigającymi belkowanie płycina, którą dawniej wypełniał fresk pędzla Giovanniego Antonio Fasolo (1530–1572)<sup>12</sup>. Tego rodzaju rozwiązań nie spotykamy na fasadach budowli powstałych według projektów Andrea Palladia, co może być kontrargumentem wobec jego autorstwa w przypadku Casa Cogollo. Fasada budynku ma charakter wysoce monumentalny, osiągnięty jednak możliwie najprostszymi środkami, co może wynikać z inspiracji fasadami starszych pałacików miejskich w Vicenzy, na przykład powstałej około lat 1440–1481 Casa Pigafetta przy Contrà Pigafetta czy Casa dal Toso (ok. 1530–1540) przy Contrà Piancoli<sup>13</sup>. Znamienne w przypadku Casa Cogollo jest także wyróżnienie

---

22 (1980), s. 18, il. 5. Obiekt całkiem pominęli: Martin Kubelik, *Andrea Palladio. Katalog der Ausstellung, Kunstgewerbemuseum Zürich, 8. November 1975 bis 11. Januar 1976, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“ in Vicenza und dem Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich*, Zürich 1976; Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London 1991; Manfred Wundram, Thomas Pape, *Andrea Palladio 1508–1580. Architect between the Renaissance and Baroque*, Köln 2004; *Andrea Palladio nel V Centenario della nascita (1508). Itinerari palladiani tra ville e palazzi*, ed. Lionello Puppi et al., Padova 2008.

<sup>11</sup> A. Ghisetti Giavarina, *op. cit.*, s. 71.

<sup>12</sup> Wspominał nim malarz i pisarz epoki Seicenta (XVII w.), Carlo Ridolfi (1594–1658), nie podając jednak co malowidło przedstawiało, zob. Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello stato*, Venetia 1648, t. II, s. 234.

<sup>13</sup> Zestawili: H. Burns, *Le opere minori... op. cit.*, s. 13; A. Ghisetti Giavarina, *op. cit.*, s. 71–72.

środkami przysparzającymi monumentalizmu środkowej osi fasady, co występuje na fasadach pałaców miejskich wybudowanych według projektów Andrea Palladia wspólnie lub nieco później. Wymienić tu można przykładowo Palazzo Antonini w Udine (po 1556), Palazzo Capra al Corso (1545–1563?) czy Palazzo Valmarana (ok. 1565–1580) w Vicenzy<sup>14</sup>. Architekt umiejętnie wkomponował bryłę budynku w stosunkowo niewielką przestrzeń działki, jaką miał do dyspozycji. Plan pałacyku, według szkicu sporządzonego przez Ottavia Bertottiego Scamozziego<sup>15</sup>, zbliżony jest do litery L (il. 4). Część budynku bezpośrednio za fasadą tworzą trzy kondygnacje, z parterem zawierającym przedsionek i pomieszczenie na planie prostokąta, z niszami w ścianach na krótszych bokach zawierającymi całopostaciowe posągi (il. 5). Prostokątny plan ma również sala z kominkiem na *piano nobile*, a powyżej niej mieści się prostokątne w rzucie poziomym półpiętro. Drugą część mieszkalną Casa Cogollo poprzedza niewielki dziedziniec na planie prostokąta, którego jeden dłuższy bok wyznacza mur obwodowy, a drugi klatki schodowe umożliwiające przemieszczanie się między piętrami (il. 4, 5). Część pałacyku za dziedzińcem podzielona jest na pięć kondygnacji, z wywyższonym podpiwniczeniem i czterema piętrami zawierającymi po dwa pomieszczenia na planach prostokątów. Trzy kondygnacje zawiera znacznie węższą część budynku na planie krótszej laski litery L rzutu poziomego, a komunikację pomiędzy nimi umożliwia kolistą klatka schodowa (il. 4).

W podsumowaniu należy jeszcze raz podkreślić, że omawiany pałacyk Casa Cogollo nigdy nie był domem Andrea Palladia, lecz jego dawnym właścicielem był osiadły w Vicenzy notariusz padewski Pietro Cogollo. Można przyjąć, że autorem projektu renesansowej przebudowy budynku był Andrea Palladio, jakkolwiek hipotetycznie. Założywszy słuszność tej hipotezy, należałoby jednak na etapie realizacji projektu uwzględnić ograniczenia z powodu niewielkich rozmiarów działki budowlanej i brak możliwości rozbudowy fasady, co przypuszczalnie musiało upraszczać czy odstępstwa od stylu Palladiańskiego z lat 50. i 60. XVI w.

---

<sup>14</sup> Zestawił H. Burns, *Le opere minori... op. cit.*, s. 13.

<sup>15</sup> O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni... op. cit.*, tabl. L.



## Bibliografia:

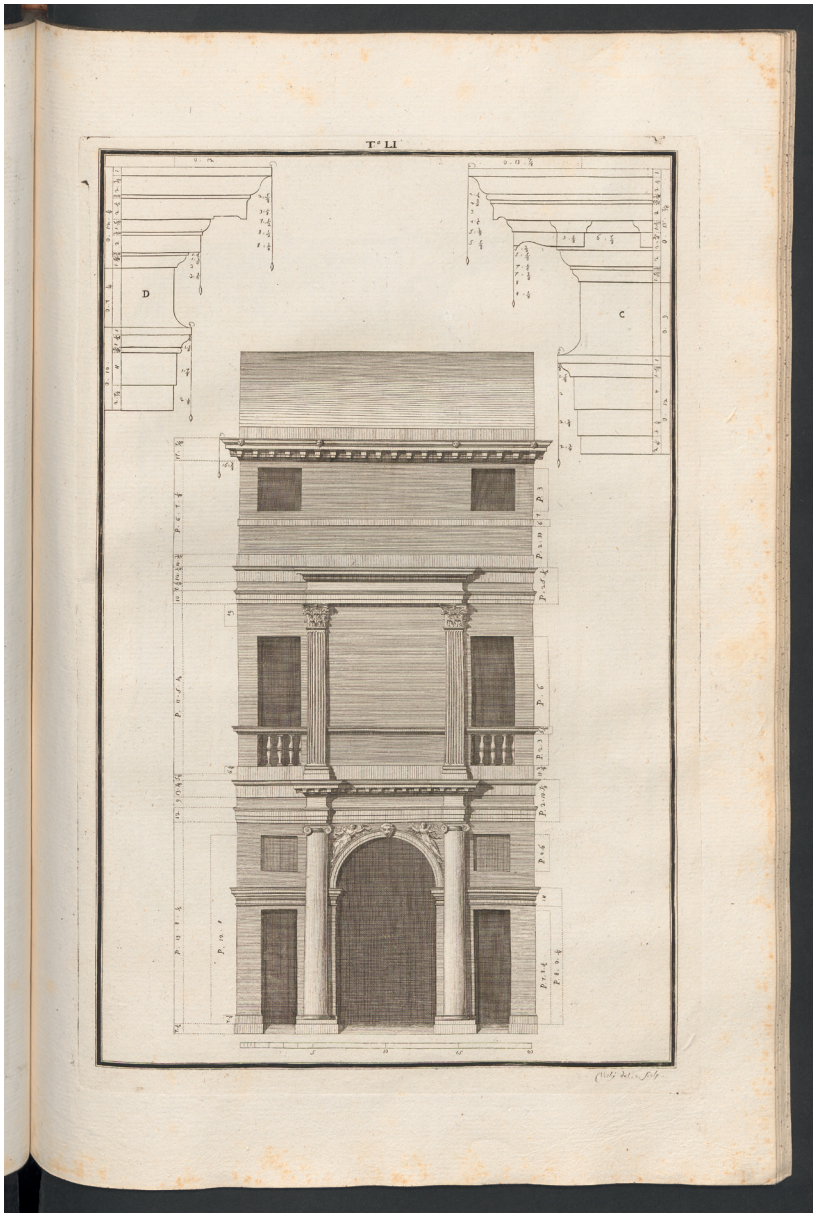
- Andrea Palladio nel V Centenario della nascita (1508). Itinerari palladiani tra ville e palazzi*, ed. Lionello Puppi et al., Padova.
- Barbieri F., Cevese R., Magagnato L. (1956), *Guida di Vicenza*, Vicenza.
- Beltramini G., Demo E. (2008), *Nuovi documenti e notizie riguardanti Andrea Palladio, la sua famiglia e il suo lavoro* [w:] „Annali di architettura. Rivista del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza”, 20, s. 125–140.
- Beltramini G., Romano F. (2020), *Palladio. La Guida*, Vicenza.
- Bertotti Scamozzi O. (1761), *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza.
- Bertotti Scamozzi O. (1776–1783), *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza, t. I–IV.
- Boschini M. (1776), *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza : cioè l'endice di tutte le pitture pubbliche della stessa città*, Vicenza.
- Burns H. (1979), *Le opere minori del Palladio* [w:] „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 21, s. 9–34.
- Burns H., Bazzotti U. (2009), *4. Giulio Romano and the Palazzo Thiene, Vicenza* [w:] *Palladio 500 Anni. Catalogue of the Exhibition, Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 20 September 2008–6 January 2009*, Beltramini G., Burns H. (ed.), London, s. 40–54.
- Cevese R. (1964), *“Le opere pubbliche e palazzi privati di Andrea Palladio” di Gian Giorgio Zorzi*, „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 6, s. 334–359.
- de Angelis d'Ossat G. (1980), *Palladio rivisitato*, „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 22, s. 9–32.
- Ghisetti Giavarina A. (1990), *Palladio “minore”? La casa del notaio Cogollo a Vicenza*, „Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro dell'Università di Chieti”, 2, s. 71–76.
- Kubelik M. (1976), *Andrea Palladio. Katalog der Ausstellung, Kunstgewerbemuseum Zürich, 8. November 1975 bis 11. Januar 1976, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“ in Vicenza und dem Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich*, Zürich.
- Magrini A. (1845), *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza il 19 agosto 1845*, Padova.
- Milizia F. (1781), *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, t. I–II.
- Palladio A. (1570), *I Quattro Libri dell'architettura. Ne' quali dopo vn breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare, si tratta delle case priuate, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti & de tempij, con PRIVILEGI, Appresso Dominico de' Franceschini, Venetia*.
- Pane R. (1961), *Andrea Palladio*, Torino.
- Portoghesi P., Capellini L. (2008), *The hand of Palladio, Turin–London–Venice–New York 2008*.
- Puppi L. (1973), *Andrea Palladio*, Milano, t. I–II.



- Puppi L. (1986), *Andrea Palladio. Opera completa*, Milano.
- Puppi L., Battilotti D. (2006), *Andrea Palladio*, Milano.
- Ridolfi C. (1648), *Le Maraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venetia, t. I–II.
- Tavernor R. (1991), *Palladio and Palladianism*, London.
- Temanza T. (1762), *Vita di Andrea Palladio vicentino egregio architetto scritta da Tommaso Temanza architetto, ed ingegnere della Serenissima Repubblica di Venezia ... aggiuntevi in fine due scritture dello stesso Palladio finora inedite*, Venezia.
- Vendramini Mosca F. (1779), *Descrizione delle architetture, pitture, e sculture di Vicenza, con alcune osservazioni*, Vicenza, t. I–II.
- Wundram M., Pape T. (2004), *Andrea Palladio 1508–1580. Architect between the Renaissance and Baroque*, Köln.
- Zorzi G. (1965), *Le opere pubbliche e palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia.



Ilustr. 1. Vicenza, Casa Cogollo, fot. Bartłomiej Bartelmus

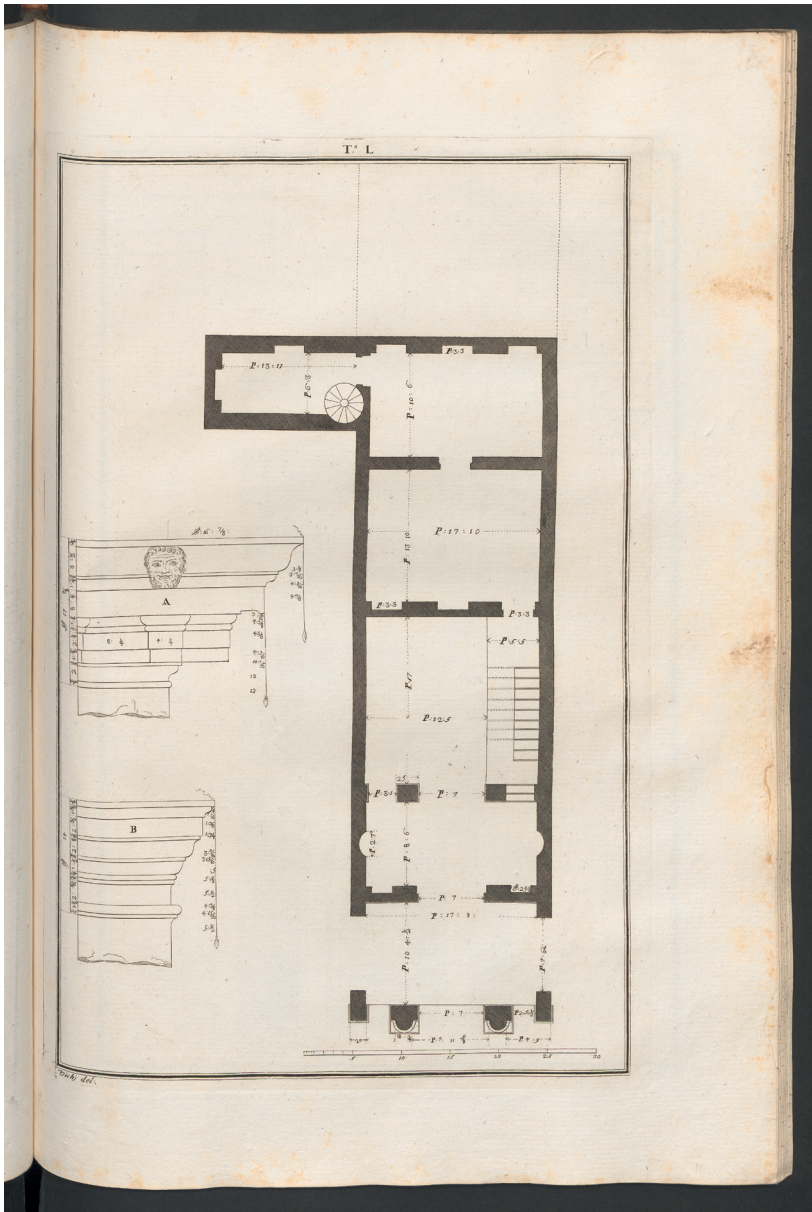


Ilustr. 2. Casa Cogollo w Vicenzy, fasada i detale architektoniczne według szkicu Ottavio Bertotti Scamozzi'ego, 1776, w: Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza 1776–1783, t. I, tabl. L, zdj. wg: <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/3867505>



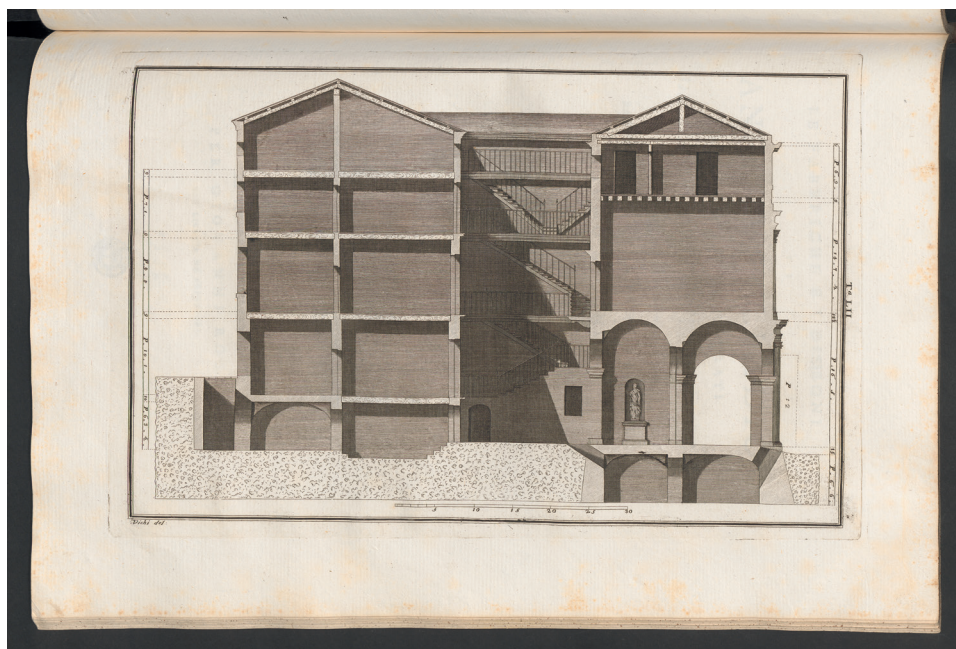


Ilustr. 3. Vicenza, Basilica Palladiana, fragment, fot. Bartłomiej Bartelmus



Ilustr. 4. Casa Cogollo w Vicenzy, plan budynku według szkicu Ottavio Bertotti Scamozzi'ego, 1776, w: Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza 1776–1783, t. I, tabl. LI, zdj. wg: <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/3867503>





Ilustr. 5. Casa Cogollo w Vicenzy, przekrój poprzeczny według szkicu Ottavio Bertotti Scamozzi'ego, 1776, w: Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza 1776–1783, t. I, tabl. LII, zdj. wg: <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/3867507>

## CASA COGOLLO A VICENZA DETTA “CASA DEL PALLADIO”

Vicenza viene chiamata la “città di Andrea Palladio”, una delle arterie urbane porta il nome dell’architetto e teorico dell’architettura, autore dei *Quattro Libri dell’Architettura* (Venezia, 1570)<sup>1</sup> e a cui fu eretto un monumento alla Piazza dei Signori. Ciò nonostante, resta un dubbio: dove si trovava la sua casa? In alcune pubblicazioni, ad esempio edite due secoli circa dopo la morte di Andrea Palladio (1508–1580), fu diffusa l’informazione, anche oggi ritenuta in alcuni casi vera, sebbene priva di qualunque prova, che la sua abitazione fosse un palazzetto con una stretta facciata triassiale in Corso Palladio (oggi numero 165, fig. 1). La Casa Cogollo menzionata nel titolo fu nel passato veramente abitata da Andrea Palladio? O Andrea Palladio preparò soltanto il progetto dell’edificio ma non vi abitò mai?

La risposta da fornire alla prima questione è chiaramente negativa, perché Andrea Palladio e la sua famiglia non dimorarono mai nel palazzetto detto Casa Cogollo. Sulla base dei dati delle fonti disponibili, l’architetto non possedette a Vicenza nessuna casa, ma prese in affitto varie abitazioni, e.g. in Contrada del Castello (1523), in Contrada Pedemuro (1530 e 1532) o vicino alla Porta Castello (1564), oltre alle proprietà fuori Vicenza che furono prese in affitto o acquistate per poco tempo in seguito al cambiamento dei committenti<sup>2</sup>. La denominazione di Casa del Palladio per il palazzetto emerse nel Settecento, sicuramente per la crescita del culto della personalità locale nella ricezione dei viaggiatori che

---

<sup>1</sup> Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell’architettura. Ne’ quali dopo vn breue trattato de’ cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare, si tratta delle case priuate, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti & de tempij*, con PRIVILEGI, Appresso Dominico de’ Franceschini, Venetia 1570.

<sup>2</sup> Dati diversi riguardanti le case ed altre proprietà prese in affitto o acquistate da Andrea Palladio sono fornite dalla pubblicazione di Guido Beltramini ed Edoardo Demo (2008), cfr. Guido Beltramini, Edoardo Demo, *Nuovi documenti e notizie riguardanti Andrea Palladio, la sua famiglia e il suo lavoro*, “Annali di architettura. Rivista del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza”, 20 (2008), pp. 125–140, particolarmente 131–133.



arrivavano a Vicenza e per i quali si pubblicarono guide e biografie<sup>3</sup>. Nel nome Casa Cogollo è commemorata invece un'altra personalità relativa a Vicenza, ossia un notaio padovano, Pietro Cogollo, che svolse il ruolo del legale di fiducia dei fratelli Teodoro e Odoardo Thiene<sup>4</sup>. Il 31 maggio 1559 il Consiglio dei Cinquecento, che governava la città, obbligò Pietro Cogollo a ristrutturare l'edificio che egli aveva ottenuto in Contrada di Santa Corona, in particolare la facciata (*faciem sive fazatam eius domus... contracta sancte Corone*), in conformità con l' "ornamento rinascimentale" della città, e in cambio avrebbe ottenuto la cittadinanza<sup>5</sup>. Dal bilancio cittadino al notaio di Padova fu concesso un sostegno finanziario di 250 ducati per tre anni (*in termino annorum trium*) durante i quali la ricostruzione del palazzetto doveva essere finita<sup>6</sup>. Le fonti disponibili raccontano del coinvolgimento di Pietro Cogollo in una lite con gli scalpellini Amadeo e Giovanni (il 30 maggio 1564) e delle "modifiche" apportate secondo il pensiero dello stesso notaio (*disegno di esso domino Pietro Cogollo*), che vennero concluse il 6 luglio 1567<sup>7</sup>. Tuttavia, il lavoro di costruzione per l'abitabilità del palazzetto doveva finire al più tardi in maggio 1562.

---

<sup>3</sup> E.g. nell'opera settecentesca da Ottavio Bertotti Scamozzi in un posto si trova un timido suggerimento che il palazzetto fosse precedentemente la casa di Andrea Palladio, però nel paragrafo successivo viene menzionato come proprietario dell'edificio un notaio Pietro Cogollo e dal 1690 i suoi lontani parenti, cioè conti Vincenzo e Scipione Ferramosca (cfr. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza 1761, pp. 80–83). Nelle guide e biografie scritte contemporaneamente o pochi decenni dopo, alcune ristampate dalle opere antiche del Seicento l'edificio venne chiamato ingiustamente casa del Palladio oppure la domanda del proprietario venne interamente taciuta, cfr. Tommaso Temanza, *Vita di Andrea Palladio vicentino egregio architetto scritta da Tommaso Temanza architetto, ed ingegnere della Serenissima Repubblica di Venezia ... aggiuntevi in fine due scritture dello stesso Palladio finora inedite*, Venezia 1762, pp. XXXI–XXXII; Marco Boschini, *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza: cioè l'endice di tutte le pitture pubbliche della stessa città*, Vicenza 1776, pp. 73–74; Francesco Vendramini Mosca, *Descrizione delle architetture, pitture, e sculture di Vicenza, con alcune osservazioni*, Vicenza 1779, t. II, pp. 123–124; Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1781, t. II, p. 46.

<sup>4</sup> Cfr. Antonio Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza il 19 agosto 1845*, Padova 1845, pp. 90–92; Lionello Puppi, *Andrea Palladio. Opera completa*, Milano 1986, p. 170; Guido Beltramini, Filippo Romano, *Palladio. La Guida*, Vicenza 2020, p. 21.

<sup>5</sup> Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1973, t. II, s. 331; L. Puppi, *Andrea Palladio. Opera completa... op. cit.*, s. 171; Lionello Puppi, Donata Battilotti, *Andrea Palladio*, Milano 2006, p. 331.

<sup>6</sup> L. Puppi, *Andrea Palladio... op. cit.*, s. 331; L. Puppi, *Andrea Palladio. Opera completa...*, loc. cit.

<sup>7</sup> L. Puppi, D. Battilotti, *op. cit.*, s. 331.

Mentre la questione del possessore precedente dell'edificio non è in discussione, la paternità del Palladio del progetto di Casa Cogollo a Vicenza solleva qualche dubbio. L'edificio venne attribuito indiscutibilmente al Maestro dall'architetto e studioso settecentesco Ottavio Bertotti Scamozzi (1719–1790)<sup>8</sup>. Un argomento convincente in quel caso sarebbe il prestigio consolidato di Andrea Palladio, grazie all'aumento costante del numero dei progetti completati a Vicenza, in provincia e non solo. La reputazione acquisita dal Maestro potrebbe aver indotto il notaio Pietro Cogollo alla scelta di Andrea Palladio, che fu probabilmente anche suo amico<sup>9</sup>, e l'alta efficienza della sua bottega avrebbe permesso di completare la ristrutturazione del palazzetto nel termine dei tre anni fissato dal Consiglio dei Cinquecento. Il progetto della Casa Cogollo non fu pubblicato nei *Quattro libri dell'architettura* e anche le caratteristiche stilistiche non provano inconfutabile che si tratta del Palladio, quindi non tutti gli studiosi sono convinti da quell'attribuzione<sup>10</sup>. Le dimensioni modeste del terreno edificabile e soprattutto

---

<sup>8</sup> “La nobiltà e eleganza che regnano in questa Fabbrica, comechè ella sia picciola e ristretta, provano evidentemente che il Palladio n'è stato l'Architetto. Sopra questo punto non fu mosso mai dubbio alcuno”, cfr. Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza 1776–1783, t. I, p. 78.

<sup>9</sup> Howard Burns, *Le opere minori del Palladio*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 21 (1979), p. 12.

<sup>10</sup> L'attribuzione al Maestro oppure l'opinione “a favore di” Andrea Palladio a parte della Casa Cogollo a Vicenza vennero sostenute in particolare da: Franco Barbieri, Renato Cevese, Licisco Magagnato, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1956, pp. 158–159; Gian Giorgio Zorzi, *Le opere pubbliche e palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965, pp. 232–239; Adriano Ghisetti Giavarina, *Palladio “minore”? La casa del notaio Cogollo a Vicenza*, “Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro dell'Università di Chieti”, 2 (1990), pp. 73–76; L. Puppi, *Andrea Palladio... op. cit.*, pp. 331–332; L. Puppi, D. Battilotti, *op. cit.*, pp. 331–332; Paolo Portoghesi, Lorenzo Capellini, *The hand of Palladio*, Turin–London–Venice–New York 2008, p. 12; Howard Burns, Ugo Bazzotti, 4. *Giulio Romano and the Palazzo Thiene*, Vicenza, (in:) *Palladio 500 Anni. Catalogue of the Exhibition*, Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 20 September 2008–6 January 2009, ed. by Guido Beltramini, Howard Burns, London 2009, p. 44; G. Beltramini, F. Romano, *op. cit.*, p. 21; Contro l'attribuzione al Maestro erano e.g. Roberto Pane, *Andrea Palladio*, Torino 1961, p. 354; Renato Cevese, “Le opere pubbliche e palazzi privati di Andrea Palladio” di Gian Giorgio Zorzi, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 6 (1964), pp. 351–352; Guglielmo de Angelis d'Ossat, *Palladio rivisitato*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 22 (1980), p. 18, fig. 5. L'edificio fu interamente ignorato da: Martin Kubelik, *Andrea Palladio. Katalog der Ausstellung, Kunstgewerbemuseum Zürich*, 8. November 1975 bis 11. Januar 1976, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“ in Vicenza und dem Institut für Geschichte und

la strettezza della facciata e l'impossibilità di inserire una finestra ornata nella parete del piano nobile, a causa di un caminetto nella camera in quel piano, costrinsero il Maestro a cercare soluzioni alternative per sottolineare l'asse centrale (fig. 2)<sup>11</sup>. La zona del piano terra è dominata da una grandissima arcata a tutto sesto, compresa tra due semicolonne ioniche con fusti lisci. Le strette assi laterali della zona inferiore della facciata contengono due aperture rettangolari collocate simmetricamente, sopra le quali si trovano due finestre cieche quadrate. Il porticato dell'asse centrale, insieme ai ritagli rettangolari verticali che formano una serliana, è in qualche modo simile alle logge secondo il costume rinascimentale, che coprono parzialmente la mole del palazzo medievale in piazza dei Signori, detto Basilica Palladiana dopo la ricostruzione (fig. 3). La sostanziale differenza nella serliana della Casa Cogollo rispetto alla serliana conosciuta dalla Basilica Palladiana e dagli altri edifici del Palladio consiste nella mancanza di due aperture circolari che affiancano sull'arcata centrale. Nella Casa Cogollo esse vennero sostituite con finestre cieche quadrate, quindi non si tratta in questo caso di una serliana del tipo Palladiano. Nella zona del piano nobile la facciata della Casa Cogollo è dominata da un grandissimo pannello tra due paraste con scanalature portanti la trabeazione. In quel pannello nel passato si trovava un affresco dipinto da Giovanni Antonio Fasolo (1530–1572)<sup>12</sup>. Queste soluzioni non si incontrano nelle facciate degli edifici progettati da Andrea Palladio e ciò potrebbe essere un argomento contrario all'attribuzione della Casa Cogollo al Maestro. La facciata del palazzetto è di grande forza monumentale, pur nella semplicità dei mezzi a disposizione, dovuta forse alle ispirazioni dalle facciate dei palazzetti più antichi di Vicenza, ad esempio della Casa Pigafetta nella contrà omonima (1440–1481 circa) ovvero della Casa del Toso in Contrà Piancoli (1530–1540 circa)<sup>13</sup>. Significativo per la Casa Cogollo è anche il sottolineamento dell'asse centrale con mezzi che contribuiscono al suo monumentalismo, paragonabile con le facciate dei palazzi urbani edificati secondo i progetti di Andrea Palladio contemporaneamente o qualche tempo dopo. Possiamo citare come esempi Palazzo Antonini a Udine (dopo 1556), Palazzo Capra al Corso (1545–1563?) o Palazzo Valmarana (1565–1580 ca.)

---

*Theorie der Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich*, Zürich 1976; Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London 1991; Manfred Wundram, Thomas Pape, *Andrea Palladio 1508–1580. Architect between the Renaissance and Baroque*, Köln 2004; *Andrea Palladio nel V Centenario della nascita (1508). Itinerari palladiani tra ville e palazzi*, ed. Lionello Puppi et al., Padova 2008.

<sup>11</sup> A. Ghisetti Giavarina, *op. cit.*, p. 71.

<sup>12</sup> L'affresco fu menzionato nel Seicento dal pittore e scrittore Carlo Ridolfi (1594–1658), pur ignorando l'impianto raffigurato nel pannello, cfr. Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello stato*, Venetia 1648, t. II, p. 234.

<sup>13</sup> Confrontati da: H. Burns, *Le opere minori... op. cit.*, p. 13; A. Ghisetti Giavarina, *op. cit.*, pp. 71–72.

a Vicenza<sup>14</sup>. Il Maestro inserì sapientemente la struttura della Casa Cogollo in uno spazio relativamente ristretto del terreno edificabile. La pianta dell'edificio secondo uno schizzo fatto da Ottavio Bertotti Scamozzi<sup>15</sup> è simile alla lettera *L* (fig. 4). Il lato della casa subito dietro la facciata consiste in tre livelli col piano terra contenente un atrio e una camera rettangolare con due nicchie nelle pareti sui lati più corti, contenenti statue (fig. 5). A pianta rettangolare è anche la sala con caminetto nel piano nobile e al di sopra si trova un mezzanino, anch'esso a pianta rettangolare. Il lato secondo della Casa Cogollo è preceduto dal piccolo cortile rettangolare i cui lati più lunghi sono marcati dal muro perimetrale e dalle scalinate che permettono il passaggio tra i piani (fig. 4, 5). Il lato del palazzetto dietro il cortile è diviso in cinque livelli, con basamento elevato e quattro piani con due camere rettangolari ognuno. Il più stretto lato perpendicolare è a tre piani e il passaggio tra loro è permesso con una scalinata tonda (fig. 4).

Riassumendo, si deve sottolineare di nuovo che la Casa Cogollo non fu mai la dimora di Andrea Palladio, ma il suo proprietario era un notaio padovano, Pietro Cogollo, che si stabilì a Vicenza. È possibile ritenere che Andrea Palladio sia stato autore del progetto per la ricostruzione rinascimentale dell'edificio, tuttavia non ne siamo certi. Assumendo la validità dell'ipotesi, bisognerebbe tener conto delle limitazioni dovute alle dimensioni modeste del terreno edificabile e l'impossibilità di ampliare la facciata che presumibilmente costrinse la semplificazione o persino i lievi scostamenti dallo stile Palladiano degli anni Cinquanta e Sessanta del XVI secolo.

---

<sup>14</sup> Confrontati da H. Burns, *Le opere minori... op. cit.*, p. 13.

<sup>15</sup> O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni... op. cit.*, tav. L.

## Bibliografia:

- Andrea Palladio nel V Centenario della nascita (1508). Itinerari palladiani tra ville e palazzi*, ed. Lionello Puppi et al., Padova.
- Barbieri F., Cevese R., Magagnato L. (1956), *Guida di Vicenza*, Vicenza.
- Beltramini G., Demo E. (2008), *Nuovi documenti e notizie riguardanti Andrea Palladio, la sua famiglia e il suo lavoro* [in:] „Annali di architettura. Rivista del Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza”, 20, pp. 125–140.
- Beltramini G., Romano F. (2020), *Palladio. La Guida*, Vicenza.
- Bertotti Scamozzi O. (1761), *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza.
- Bertotti Scamozzi O. (1776–1783), *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza, t. I–IV.
- Boschini M. (1776), *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza : cioè l'endice di tutte le pitture pubbliche della stessa città*, Vicenza.
- Burns H. (1979), *Le opere minori del Palladio* [in:] „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 21, pp. 9–34.
- Burns H., Bazzotti U. (2009), *4. Giulio Romano and the Palazzo Thiene, Vicenza* [in:] *Palladio 500 Anni. Catalogue of the Exhibition, Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 20 September 2008–6 January 2009*, Beltramini G., Burns H. (ed.), London, pp. 40–54.
- Cevese R. (1964), *“Le opere pubbliche e palazzi privati di Andrea Palladio” di Gian Giorgio Zorzi*, „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 6, pp. 334–359.
- De Angelis d'Ossat G. (1980), *Palladio rivisitato*, „Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza (CISA)”, 22, pp. 9–32.
- Ghisetti Giavarina A. (1990), *Palladio “minore”? La casa del notaio Cogollo a Vicenza*, „Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro dell'Università di Chieti”, 2, pp. 71–76.
- Kubelik M. (1976), *Andrea Palladio. Katalog der Ausstellung, Kunstgewerbemuseum Zürich, 8. November 1975 bis 11. Januar 1976, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“ in Vicenza und dem Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich*, Zürich.
- Magrini A. (1845), *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio, pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza il 19 agosto 1845*, Padova.
- Milizia F. (1781), *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, t. I–II.
- Palladio A. (1570), *I Quattro Libri dell'architettura. Ne' quali dopo vn breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare, si tratta delle case priuate, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti & de tempij, con PRIVILEGI, Appresso Dominico de' Franceschini, Venetia*.
- Pane R. (1961), *Andrea Palladio*, Torino.
- Portoghesi P., Capellini L. (2008), *The hand of Palladio, Turin–London–Venice–New York 2008*.

- Puppi L. (1973), *Andrea Palladio*, Milano, t. I–II.
- Puppi L. (1986), *Andrea Palladio. Opera completa*, Milano.
- Puppi L., Battilotti D. (2006), *Andrea Palladio*, Milano.
- Ridolfi C. (1648), *Le Maraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venetia, t. I–II.
- Tavernor R. (1991), *Palladio and Palladianism*, London.
- Temanza T. (1762), *Vita di Andrea Palladio vicentino egregio architetto scritta da Tommaso Temanza architetto, ed ingegnere della Serenissima Repubblica di Venezia ... aggiuntevi in fine due scritture dello stesso Palladio finora inedite*, Venezia.
- Vendramini Mosca F. (1779), *Descrizione delle architetture, pitture, e sculture di Vicenza, con alcune osservazioni*, Vicenza, t. I–II.
- Wundram M., Pape T. (2004), *Andrea Palladio 1508–1580. Architect between the Renaissance and Baroque*, Köln.
- Zorzi G. (1965), *Le opere pubbliche e palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia.





## COMPIUTA DONZELLA, CZYLI KOBIECY GŁOS W POEZJI VOLGARE

Literatura średniowieczna była zdominowana przez mężczyzn, co nie powinno zaskakiwać. Mężczyźni jako ci, którzy mieli swobodniejszy dostęp do edukacji wiedli prym przy powstawaniu i rozwoju poezji. Na tym dominującym męskim tle we włoskiej literaturze średniowiecznej jako pierwsza poetka w znaczący sposób wyróżniła się kobieta tworząca pod pseudonimem *Compiuta Donzella*<sup>1</sup>. Wśród badaczy krążyły pewne wątpliwości co do jej tożsamości: czy była to postać, która rzeczywiście istniała, czy aby przypadkiem nie została wymyślona przez ówczesnych poetów na potrzebę tworzenia utworów, które przedstawiają perspektywę kobiecą? Jednakże obecnie wśród badaczy utrwalił się pogląd, że była to faktycznie kobieta tworząca w *volgare*<sup>2</sup>. O niej samej wiemy niewiele, poza tym, że pochodziła z Florencji. Jej pseudonim oznacza mniej więcej tyle co „panna oddana prawdzie”<sup>3</sup>.

Do dziś zachowało się niewiele sonetów autorstwa *Compiuty*, przy czym artykuł w głównej mierze będzie się odnosił do dwóch z nich. *W porze, gdy liście i kwiaty świat rodzi...* przedstawiony został motyw nieszczęśliwego zamążpójścia kobiety<sup>4</sup>. Aranżowanie małżeństw w taki sposób, aby stanowiły intratne inwestycje, było powszechną praktyką przez stulecia. Z tego powodu sytuacja kobiet w tamtych czasach charakteryzowała się bezradnością. Sprowadzało się to do tego, że okoliczność „dobrego” zamążpójścia stanowiła o ich całym losie. Mało kto był na tyle empatyczny, by rozważyć, co czuje człowiek przymuszany do małżeństwa. W sonecie *Compiuty* dosadnie zostaje ukazany tragizm aranżowanych małżeństw, zwłaszcza że brak było jakiegokolwiek alternatywy.

---

<sup>1</sup> D. Cerrato, *Nuove Ipotesi su Compiuta Donzella*, *Estudios Románicos*, vol. 23, 2014, s. 105–116.

<sup>2</sup> Zob. szerzej m.in. w P. Bondanella, J. Conaway Bondanella, *The Macmillan Dictionary of Italian Literature*, s. 59.

<sup>3</sup> P. Bondanella, J. Conaway Bondanella, *The Macmillan...*, s. 59.

<sup>4</sup> Tytuł oryginalny: *A la stagion che 'l mondo foglia e fiora...*, tłumaczenie: Maciej Froński <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/44111-poezja-wloska-xiii-wiek-w-porze-gdy-kwiaty-i-liscie-swiat-rodzi.html> (dostęp: 24.04.23).

*Oto mi ojciec zadaje cierpienie,  
Serce mi więżąc w bolesnym objęciu:  
Chce siłą sprzedać mój paniński wieniec<sup>5</sup>.*

Drugi z sonetów – *Świat chcę porzucić, iść na służbę Boga*<sup>6</sup> – ma zupełnie inne przesłanie, ponieważ to w nim następuje odejście od tematyki miłosnej i zwrócenie uwagi na słabą kondycję świata. Dwa sonety różnią się nastrojem. W pierwszym występuje kontrast. Opis wiosny – okresu sprzyjającego miłości młodzieńczej jako znanego motywu, gdy natura odradza się na nowo po zimie – przeplata się z rozpaczą kobiety, która jest pozbawiona tego szczęścia poprzez aranżowane małżeństwo. Natomiast drugi sonet zdominowany jest przez przygnębienie, ponieważ beznadziejność stanu, w jakim znajduje się podmiot liryczny sonetu, jest połączony z rozczarowaniem rzeczywistością.

*„Świat chcę porzucić, iść na służbę Boga,  
wyzbyć się wszelkiej niegodnej próżności,  
Bo wiem, że wokół pleni się złowroga  
Siła szaleństwa, fałszu i podłości”<sup>7</sup>.*

Compiuta posłużyła się znanym motywem odwrócenia się od dóbr ziemskich, materialnych na rzecz służby Bogu. Uznanie wyższości *sacrum* nad *profanum* jest typowe dla okresu Średniowiecza. Guittone d’Arezzo w liście do Compiuty nie szczędził jej pochwał z powodu chęci oddania życia na służbę Bogu. Co ciekawe, list zawierał także swego rodzaju pouczenie, mianowicie, iż służyć Bogu może także poprzez wypełnienie woli ojca, czyli zamążpójście. Odpowiedź Compiuty na tego typu pouczenie mogłaby stanowić istotny przedmiot badań literaturoznawców. Niestety pozostaje to tylko w sferze spekulacji, ponieważ brak jest informacji, czy taka odpowiedź w ogóle powstała.

Pozostaje jeszcze analiza sonetów z perspektywy ich konstrukcji, która również dostarcza nam wiele informacji, np. że Donzella była osobą wykształconą i знаła zasady tworzenia ówczesnej poezji. Utwory, które przetrwały i są nam znane do dzisiaj, pozostają w zgodzie z obowiązującym w tamtych czasach kanonem literackim. W szczególności warte docenienia są układ sonetów, zastosowanie rymów krzyżowych *abab abab cac aca* oraz anafor, co w pełni odpowiada ówczesnie przyjętym standardom.

<sup>5</sup> Tłumaczenie: Maciej Froński; <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/441111-poezja-wloska-xiii-wiek-w-porze-gdy-kwiaty-i-liscie-swiat-rodzi.html> (dostęp: 24.04.23).

<sup>6</sup> Tytuł oryginalny: *Lasciar vorria lo mondo e Dio servire*, tłumaczenie M. Woźniak, *Przed Petrarcką. Antologia trzynastowiecznej poezji włoskiej*, Collegium Columbianum, s. 93.

<sup>7</sup> Tłumaczenie M. Woźniak, *Przed Petrarcką. Antologia trzynastowiecznej poezji włoskiej*, Collegium Columbianum, s. 93.

Mnie w utworach Donzelli zachwycała emanująca z jej utworów szczerość. Chcę wyrazić uznanie dla tej niczym niewymuszonej zdolności do autentycznego przelania na papier swoich odczuć, swojego bólu i cierpienia. Pomimo faktu, że żyję w innych czasach niż ona i nie łączą nas podobne problemy, to nie potrafię oprzeć się wrażeniu, że przesłanie jej utworów pozostaje pod wieloma aspektami aktualne. Nikt nie chce być pozbawiony wolności do decydowania o sobie. Nikt nie powinien mieć nad nami takiej władzy. A jednak się to zdarza. Compiuta w sposób bezpośredni i trafny formułuje swoje rozczarowanie światem. Wymaga to nie tylko wrażliwości i literackiego warsztatu, ale także odwagi.



## COMPIUTA DONZELLA, LA VOCE FEMMINILE NELLA POESIA VOLGARE

La letteratura medievale era dominata dagli uomini, il che non dovrebbe sorprendere. Erano gli uomini ad avere libero accesso all'istruzione e pertanto primeggiavano nella creazione e nello sviluppo della poesia. Su quello sfondo dominato dagli uomini, la prima poetessa a distinguersi fu una donna che scriveva sotto lo pseudonimo di Compiuta Donzella. Tra gli esperti ci furono dei dubbi in merito alla sua identità: fu un personaggio realmente esistito o – per caso – fu inventato dai poeti dell'epoca per rispondere alla necessità di creare opere che presentassero una prospettiva femminile? Tuttavia, i ricercatori ora ritengono che fosse davvero una donna che scriveva in volgare. Su di lei sappiamo poco: uno dei dati sicuri è che proveniva da Firenze. Il suo nome d'arte significherebbe “giovane donna” (donzella) “piena di ogni virtù; “perfetta, piena di virtù” (compiuta).

In realtà solo tre dei sonetti di Compiuta sono sopravvissuti fino ad oggi e l'articolo tratterà principalmente di due di essi. Nell'*A la stagion che 'l mondo foglia e fiora* è presente il motivo del matrimonio infelice della donna. Organizzare i matrimoni come investimenti redditizi fu una pratica comune per secoli. Per questo, la condizione femminile di quei tempi era caratterizzata dall'impossibilità di agire. Ne conseguiva il fatto che la circostanza di un matrimonio “vantaggioso” decideva totalmente del loro destino. Poche persone furono abbastanza empatiche da riflettere sui sentimenti delle donne costrette a sposarsi. Il sonetto di Compiuta mostra senza mezzi termini la tragedia dei matrimoni combinati soprattutto perché non c'era alcuna alternativa.

*Ca lo mio padre m'ha messa 'n erore  
E tenemi sovente in forte doglia:  
Donar mi vole a mia forza signore,*

Il messaggio del secondo dei sonetti – *Lasciar vorria lo mondo e Dio servire* – è completamente diverso perché si allontana dal tema dell'amore e richiama l'attenzione sulla misera condizione del mondo. I due sonetti presentano due diversi stati d'animo. Nel primo appare un contrasto. La descrizione della primavera – il periodo che favorisce l'amore giovanile come noto motivo in cui la natura si risveglia dopo l'inverno – che si contrappone alla disperazione di una donna

privata di questa felicità da un matrimonio combinato. Il secondo sonetto, invece, è dominato dal sentimento dello sconforto, perché la disperazione del soggetto lirico viene associata alla delusione di fronte alla realtà.

*Lasciar vorria lo mondo, e Dio servire,  
E dipartirmi d'ogni vanitate,  
Però che veggo crescere e salire  
Mattezza e villania e falsitate;*

Compiuta ha usato qui il ben conosciuto motivo dell'allontanamento dai beni terreni e materiali per servire Dio. Il riconoscimento della superiorità del sacro sul profano è tipico del Medioevo. In una lettera indirizzata a Compiuta, Guittone d'Arezzo la elogia per il suo desiderio di dedicare la vita al servizio di Dio. Interessante è l'ammonimento contenuto nella lettera, vale a dire la riflessione che si può anche servire Dio adempiendo alla volontà del padre, e cioè sposandosi. La risposta di Compiuta a questo monito avrebbe potuto essere un importante argomento per le ricerche degli studiosi di letteratura. Sfortunatamente, però, ciò rimane soltanto nella sfera delle speculazioni, in quanto non abbiamo nemmeno la certezza del fatto che una tale risposta della poetessa sia mai stata scritta.

Non ci resta che fare un'analisi dei sonetti dal punto di vista della loro struttura. Questa ci fornisce molte informazioni, come per esempio il fatto che Donzella era una persona istruita, che conosceva le regole poetiche della sua epoca. Le sue opere sono infatti conformi al canone letterario di quel tempo. In particolare, dovrebbero essere apprezzati la composizione dei sonetti, l'uso degli schemi a rima incrociata (ABAB ABAB CAC ACA) e dell'anafora che corrisponde pienamente ai canoni in uso allora.

A me affascina la sincerità che emana dalle sue opere. Voglio esprimere il mio apprezzamento per questa sua capacità esente da forzature di trasferire in modo autentico i suoi sentimenti, il suo dolore e la sua sofferenza sulla carta. Nonostante io viva in un'epoca diversa dalla sua e non condivida problemi simili ai suoi, non posso fare a meno di notare quanto il messaggio delle sue canzoni rimanga tuttora valido sotto molti aspetti. Nessuno vuole essere privato della libertà di decidere sulla propria sorte. Nessuno dovrebbe avere un tale potere su di noi. Eppure, questo succede ancora oggi. Compiuta esprime la sua delusione nei confronti del mondo in modo diretto e preciso. E questo esige non solo sensibilità e capacità letteraria, ma anche coraggio.

## SCROCCO JAKO STYL ŻYCIA (TAKŻE MOJEGO)

Wyobraźcie sobie, że nie macie przy sobie grosza na drinka, fajki się skończyły i w sumie to chętnie wpadlibyście na spotkanie, ale nie macie auta. W Polsce byłoby nie do pomyślenia, żeby o to wszystko poprosić innych, a we Włoszech?

Ano we Włoszech możecie pokusić się o cudowne *scrocco*. Czyż nie byłoby wspaniale pójść na imprezę i po cichu liczyć, że aperitif trafi do Was zupełnie za darmo i bez większego wysiłku? I nie musi odnosić się to tylko do imprez. Może to dotyczyć codziennej podwózki do szkoły lub pracy albo jednego noclegu trwającego trzy miesiące.

*Scroccare*, czasownik opisujący tę czynność, jest znany na całym Półwyspie Apenińskim. W pierwszej chwili nie kojarzy się z niczym pozytywnym. Ale czy na pewno jest to tylko bezczelne, przebiegłe wyłudzenie? Zgłębmy jego etymologię.

Według słownika Treccani *scroccare* oznacza ‘uzyskać możliwość wejścia w posiadanie czegoś bez płacenia, a co normalnie wiąże się z wydatkiem’, a także ‘uzyskać coś bezprawnie lub niezasłużenie’<sup>1</sup>. Rzeczownik rodzaju męskiego *scrocco* pochodzi od innego włoskiego słowa, jakim jest *crocco*, czyli ‘hak’. Hak, będący pirackim atrybutem, dzięki swojemu zakrzywionemu kształtowi idealnie nadaje się do nabijania i chwytania obiektu w ruchu. Mówi się, że jest to „chwytanie bezprawne”, co zawdzięczamy neapolitańczykom, którzy, ujrzawszy wbity w ścianę gwóźdź w kształcie haka, chcieli go wyrwać. I ot, cała historia przywłaszczenia sobie nieswoich dóbr.

Postanowiłam spytać kilkoro Włochów o to, jak postrzegają *scrocco* i czy kiedykolwiek padli ofiarą *scrocconi* (osób zawodowo uprawiających *scrocco*). Oto wybrane historie z życia.

Rzeczą, która zawsze denerwowała Antonellę Campobasso, były wyłudzone przez jej koleżanki podwózki z liceum do domu. Czasami przed zajęciami i po nich jechała samochodem z tatą, który specjalnie dla niej robił cztery kursy dziennie w czasie pracy, by odwiedzić córkę do szkoły lub domu i nie skazywać jej na jazdę autobusem naokoło. Antonella miała w klasie dziewczyny z tej samej dzielnicy, więc byłoby opłacalne, gdyby się zorganizowały i jednego razu odwoził je tata jednej z nich, a drugiego dnia tata kolejnej.

---

<sup>1</sup> „Scroccare” w: *Treccani. Vocabolario Treccani* online, <https://www.treccani.it/vocabolario/scroccare1/> (dostęp: 21.05.2022).



Ale nie, te dziewczyny zawsze przyjeżdżały ze mną i moim ojcem. Po kilku razach nawet mi się nie odwzięczyły, więc któregoś dnia wraz z rodziną postanowiliśmy ich już więcej nie podwozić. Czułam, że wykorzystują mojego ojca i w rezultacie też czułam się wykorzystana.

Antonella dodała:

Myślę, że pozytywnym aspektem [*scrocco*] jest to, że we włoskiej kulturze istnieje naturalna potrzeba obrony przed innymi. W tym sensie, że jesteśmy przyzwyczajeni do mentalności, że w społeczeństwie każdy jest gotów oszukać drugiego dla swojej osobistej potrzeby. To jednak nie wynika ze złośliwości, ale z tego, że mamy wiele problemów związanych z codziennym życiem, ba, nawet z uczelnią. Nie jest łatwo, bo doświadczyłam przeróżnych problemów z biurokracją, nie dotyczącą jedynie egzaminów [na uczelni], ale obcokrajowcy w pełni nie rozumieją trudu bycia Włochem, jeżeli sami Włochami nie są. Jest pięknie, owszem, je się dobrze, pizza, makaron, słońce, wszystko, co chcesz, ale życie tutaj wcale nie jest łatwe. Jak to mówią we Włoszech i w Polsce – nie wszystko złoto, co się świeci. I właśnie dlatego, że każdy z nas musi myśleć o swoim utrzymaniu, jesteśmy przyzwyczajeni do tej kultury *scrocco*. Sprytnym przejawem korzystania ze *scrocco* jest wyłudzenie informacji na uniwersytecie.

O *scrocco* opowiedział mi także co nieco mieszkaniec Turynu, Paolo Marino.

Są dwa typy ludzi: ludzie szczerzy i ludzie, którzy wyłudniają. Jest tak, że w języku włoskim często żartuje się z osoby, która w danym momencie nic nie robi ani nie daje innym, np. zdanie „Przyszedłeś do Andrei na obiad i nic nie przyniosłeś” można powiedzieć w sposób „Przyszedłeś wysepić coś w domu Andrei.” Jednakże moja mama używa *scrocco* w negatywnym kontekście, by powiedzieć, że dana osoba tylko bierze od innych (głównie rzeczy materialne) i nic nigdy nie daje w zamian. Według mnie *scroccare* musi być zamierzone. Na przykład: nasz przyjaciel zawsze nas pyta o to, czy go zabierzemy samochodem. Sam nigdy nie bierze auta. Ten kolega *scrocca*.

Mojej drogiej współlokatorce, Giulii Fanizzie, też nie do końca podoba się *scrocco*:

Czuję się winna, ale czasami znajduję się w trudnej sytuacji, zapomniałam pieniędzy lub nie mam samochodu. A więc wygrywa włoski charakter. I poddaję się czynności, jaką jest *scrocco*. Ale nie możesz robić tego za dużo lub zbyt często, bo zostaniesz nazwana *scroccona*. Poza tym lepiej, żebyś nie miała przyjaciela *scroccone*, bo wyssie z Ciebie wszystkie pieniądze i czas.

Nieciekawą historią podzielił się ze mną Michele Bisceglie.

Moja koleżanka, która była na Erasmusie w Bari, nie miała jak bezpośrednio wrócić do domu od stycznia 2021 ze względu na odwoływane loty. Tak więc spytała mnie, czy może zostać u mnie przez tydzień, który trwał miesiąc, a potem kolejne

dwa miesiące. Nigdy nie zrobiła zakupów, nie sprzątała mieszkania, nie dała mi ani jednego euro na rachunki. Spała w moim łóżku, a ja na kanapie. Korzystała z mojego jedzenia i moich rzeczy, mówiąc, że nie ma więcej pieniędzy. Gdy zakochała się w chłopaku, magicznie znalazła lot z Rzymu, a że jedną noc musiała w nim spędzić, dobrze obmyśliła, by wyłudzić nocleg w hotelu opłaconym przez jej koleżanki.

Giovanni Monacis, określający siebie jako „myśliciel, o którym nikt nie myśli”, postanowił ostatecznie przeanalizować skomplikowane *scrocco*:

*Scrocco* nie klasyfikuje się ani jako cechę pozytywną, ani jako negatywną, bo wiele zależy od tego, w jaki sposób wykonywane jest *działanie* i na pewno w jakim kontekście. Wiele osób, patrząc na to negatywnie, mogłoby nazwać wykorzystującego tę sztukę podłym, spekulującym i o wątpliwym poczuciu moralności człowiekiem. Z drugiej strony, patrząc na to pozytywnie, ktoś, kto postępuje w ten sposób, jest dobrze widziany. Uważany za „tego, który zrozumiał tajemnicę życia” lub „tego, który wie, jak sobie radzić, kiedy nie może dostać czegoś, co nie należy do niego”. Przez to uważany za prawdziwego *hijo de put\** w dobrym tego słowa znaczeniu. Ale jak to się dzieje? *Uprawiający* tę sztukę poddaje się działaniu, dąży jedynie do stworzenia warunków do uzyskania tego, co chce; możemy go określić mianem *prowokatora*. W szczególności ten, kto zamierza wykonać to działanie, doskonale wie, że nie powinno ono uderzać w umysł drugiej osoby, ale raczej w serce. Doskonale zdaje sobie sprawę, że to jest miejsce dla pilnie strzeżonych emocji. Aby *wyludzić*, wystarczy tylko kilka słów, gestów, uśmiechów, szczypta uczciwości i szczerości, no i oczywiście dużo współczucia. Tak łatwo jest dać coś więcej temu, kto posiada te cechy. Na przykład chodzę na zakupy do supermarketu i osobiście znam pracowników, ich imiona i gusta. Zachowuję się ze starannością, uprzejmością i szacunkiem. Korzystam z okazji, aby wymienić żarciki, porozmawiać z nimi i tak nawiązuje się przyjacielska i miła relacja. Gdy przychodzi do podarowania czegoś, na moją prośbę lub z ich woli, dlaczego nie mieliby tego dać, skoro jestem dla nich dobry? Ile kosztuje podarowanie czegoś dobremu człowiekowi? A niesympatycznemu? Rzecz jasna, że prawdziwym punktem krytycznym jest osobowość, z odrobiną przebiegłości (w dobrym sensie), życzliwością, szacunkiem i wykształceniem, które sprawiają, że *scrocco* się urzeczywistnia. Musicie być prawdziwymi lajdakami (w pozytywnym sensie), żeby sępić, tak jak osoba, która zmarnowała mój czas na napisanie tych linijek.

Zakończę ważnym wyjaśnieniem: pod pewnymi względami *scroccare* jest piękne, owszem, ale tylko wtedy, gdy odbywa się to z uczciwością i dobrocią duszy. Oczywiście trzeba też chcieć być *wykorzystanym*, bo to jest dawanie i branie, a nie tylko posiadanie. Nie wstyďte się zatem *scroccare*, zawsze próbujcie, ale tylko z morderczą bronią, którą wymienilem. Pamiętajcie, z kurtuazją, Wy cholerne sępy!

**Netografia:**

Imburgia G., *Lo "scrocco" come stile di vita: ma da dove deriva questo termine che piace ai siciliani?*, Balarm.it, 29.05.2020, w: <https://www.balarm.it/news/lo-scrocco-come-stile-di-vita-da-dove-deriva-veramente-il-termini-che-piace-ai-siciliani-118307> (ostatni dostęp: 21.05.2022).

## LO SCROCCO COME STILE DI VITA (ANCHE DELLA MIA)

Immaginate di non avere un centesimo per un *drink*, avete finito le sigarette e sareste felici di andare dagli amici, ma non avete una macchina. In Polonia è impensabile chiedere agli altri tutto questo, ma in Italia?

Bene, in Italia potete provare uno *scrocco* meraviglioso. Non sarebbe bello andare a una festa e sperare che l'aperitivo arrivi da voi in modo assolutamente gratuito e senza troppa fatica? E tutto ciò non si applica solo alle feste. Può essere per un passaggio quotidiano a scuola o al lavoro o per un pernottamento della durata di tre mesi.

Il verbo *scroccare* è conosciuto in tutta la penisola italiana. A una prima impressione non è associato a nulla di positivo. Ma è davvero solo uno *scroccare* sfacciato e astuto? Esploriamo la sua etimologia.

Secondo Treccani, *scroccare* significa “riuscire ad avere senza pagare qualcosa che di norma comporta una spesa” e anche “ottenere qualcosa senza averne diritto o merito”<sup>1</sup>. Il sostantivo maschile *scrocco* deriva da un'altra parola italiana, *crocco*, che significa ‘uncino’. L'uncino, un attributo dei pirati, grazie alla sua forma ricurva è ideale per infilzare e acchiappare un oggetto in movimento. Si dice che si tratti di “arraffare senza averne diritto” che dobbiamo ai napoletani che, vedendo un chiodo a forma di uncino piantato nel muro, vollero strapparlo. Ecco la storia dell'appropriazione di cose che non sono nostre.

Ho deciso di chiedere ad alcuni italiani come vedono lo *scrocco* e se sono mai caduti vittime degli *scrocconi* (professionisti nello *scrocco*). Ecco alcune storie di vita.

Per Antonella Campobasso la cosa più fastidiosa erano i passaggi a casa *scroccati* dalle sue compagne di scuola superiore. A volte, sia prima che dopo la scuola, andava in macchina con suo padre che faceva avanti e indietro, quattro volte al giorno durante il lavoro, apposta per portarla a scuola o a casa e per non condannarla a girare in un autobus. Antonella aveva in classe delle compagne dallo stesso quartiere, quindi, sarebbe stato vantaggioso se si fossero organizzate, magari alternandosi in modo che una volta veniva il papà di una, una volta veniva il papà dell'altra.

---

<sup>1</sup> “Scroccare” in: *Treccani. Vocabolario Treccani online*, <https://www.treccani.it/vocabolario/scroccare1/> (ultimo accesso: 21/05/2022).

Invece no, queste ragazze venivano sempre con me e mio padre. Dopo qualche volta non mi hanno nemmeno ricambiato un favore, dunque, a un certo punto con la mia famiglia abbiamo deciso di non portarle più. Mi sentivo che sfruttavano mio padre e di conseguenza mi sentivo anch'io sfruttata.

Antonella ha aggiunto:

Un aspetto positivo, credo che nella cultura italiana sia presente un naturale bisogno, quello di difendersi dagli altri. Nel senso che siamo abituati a questa mentalità per cui in società ognuno è pronto a fregare l'altro per il proprio bisogno personale. Questo, però, non nasce dalla cattiveria, nasce dal fatto che abbiamo tanti problemi legati alla vita di tutti i giorni, perfino con l'università. Ho vissuto tanti problemi di burocrazia, non è semplice, non proprio degli esami, chi è straniero non può capire fino in fondo quanto sia difficile essere italiano. È bello sì, si mangia bene, la pizza, la pasta, il sole, tutto quello che vuoi, però la vita qui non è per niente facile. Come si dice in Italia – non è tutto oro quello che luccica. E infatti, proprio perché ognuno deve pensare a campare, siamo abituati a questa cultura dello *scrocco*. Un aspetto intelligente di usare lo scrocco è all'università *scroccare* informazioni.

Un torinese, Paolo Marino, mi ha raccontato un po' dello *scrocco*:

Ci sono due tipi di persone: le persone generose e le persone che *scroccano*. Cioè, in italiano spesso si usa per scherzare di una persona che non sta facendo o dando nulla agli altri in un certo momento, per esempio la frase "Sei venuto a casa di Andrea a pranzo e non hai portato nulla" si può dire "Sei venuto a scroccare a casa di Andrea". Però, la mia mamma lo usa in modo negativo per dire che una persona prende dagli altri (soprattutto riferito a cose materiali) ma non dà nulla in cambio mai. Ma secondo me ci deve essere l'intenzione di *scroccare*. Cioè, un nostro amico ci chiede sempre di andarlo a prendere. Lui non prede mai la macchina. Questo amico *scrocca*.

Anche alla mia cara coinquilina Giulia Fanizza non piace *scroccare*.

Mi sento in colpa ma ci sono dei momenti in cui mi trovo in difficoltà, ho dimenticato i soldi o non ho l'auto. E allora l'indole italiana vince. Mi arrendo all'attività di *scrocco* e lo chiedo semplicemente. Ma non puoi chiederlo troppo o troppo spesso o verrai chiamata *scroccona*. Poi è meglio che tu non abbia un amico *scroccone* o ti succhierà tutti i soldi e il tempo.

Michele Bisceglie ha condiviso con me una situazione sgradevole.

La mia amica, che era in Erasmus a Bari, non aveva la possibilità di tornare a casa da gennaio 2021 a causa della cancellazione dei voli. Mi ha chiesto se potesse stare da me per una settimana che poi è durata un mese e poi altri due

mesi. Non faceva mai la spesa, non lavava la casa, non mi ha dato un euro per rimborsare le spese delle bollette. Dormiva nel mio letto e io sul divano. Mangiava il mio cibo e usava i miei oggetti dicendo che non aveva più soldi. Quando si è innamorata di un ragazzo, magicamente ha trovato un volo da Roma e siccome una notte doveva rimanere là, ha pensato bene di dormire a *scrocco* nell'hotel dove stavano le sue amiche.

Giovanni Monacis, che si definisce “un pensatore a cui nessuno pensa”, ha deciso di analizzare finalmente il complicato termine *scrocco*:

*Scrocco* non si classifica né come qualità positiva né negativa ma dipende molto da come viene realizzata la *mossa* e certamente in quale contesto. Molti, guardando con un'accezione negativa, potrebbero apostrofare chi adopera quest'arte come una persona meschina, approfittatrice e poco morale. Vista invece con un occhio *positivo*, chi si adopera in questa maniera, è ben visto. Considerato come “colui che ha capito il segreto della vita” o colui che “sa come cavarsela quando non riesce ad ottenere una cosa che non è di diritto sua”. Viene quindi considerato un vero e proprio *hijo de put\**, nel senso buono della parola. Ma come viene realizzato tutto ciò? Chi *esercita* quest'arte è colui che subisce l'azione, cerca solo di creare le condizioni per ottenere ciò che vuole, possiamo definirlo come il *provocatore*. In particolare, chi intende esercitare l'azione sa perfettamente che non deve colpire alla mente dell'altro, bensì al cuore. Sa perfettamente che è lì il posto dove si custodiscono le emozioni. Perché per *scroccare* bastano poche parole, pochi gesti, sorrisi, un pizzico di onestà e sincerità, e ovviamente tanta simpatia. È così facile dare qualcosa in più a chi possiede queste qualità. Ad esempio, vado a fare la spesa al supermercato e conosco personalmente i dipendenti, i loro nomi e i loro gusti. Mi comporto con diligenza, cortesia e rispetto. Colgo l'occasione per scambiare due battute, due chiacchiere con loro e si instaura con loro un rapporto amichevole e piacevole. Nel momento in cui c'è da dare qualcosa, per mia richiesta o per loro volere, perché non dovrebbero darla se con loro sono una bella persona? Quanto costa regalare una cosa ad una persona simpatica? E ad una antipatica? Va da sé che è la personalità il vero punto critico, misto alla furbizia (in senso buono), gentilezza, rispetto ed educazione che fan sì che lo *scrocco* si realizzi. Dovete essere proprio dei bastardi (in senso positivo) per *scroccare*, come ad esempio la persona che ha *scroccato* il mio tempo per scrivere queste righe.

Concludo con un'importante precisazione: *scroccare* per certi aspetti è bello, sì, ma solo se è fatto con onestà e bontà d'animo. Certo ci si deve essere anche disposti ad essere *scroccati*, perché è un dare e avere, non solo avere. Quindi non vergognatevi a *scroccare*, provateci sempre ma solo con le micidiali armi che vi ho elencato. Mi raccomando, con garbo brutti stron\*\* scroccatori.

**Sitografia:**

Imburgia G., *Lo “scrocco” come stile di vita: ma da dove deriva questo termine che piace ai siciliani?*, Balarm.it, 29.05.2020, in: <https://www.balarm.it/news/lo-scrocco-come-stile-di-vita-da-dove-deriva-veramente-il-termine-che-piace-ai-siciliani-118307> (ultimo accesso: 21/05/2022).



## OPERY WŁOSKIE – OD FIASKA DO SUKCESU

Z końcem XVI wieku w krajach europejskich rodzi się idea stworzenia muzycznego widowiska na wzór antycznego teatru greckiego. Pomimo że pierwsze quasi-opery rozwijają się równolegle m.in. w Anglii z Przedstawień znanych jako *masques*, we Francji ze słynnego *ballet de cour* czy w Hiszpanii z zabaw dworskich zwanych *zarzuelas*, to Włochy uznaje się, skądinąd słusznie, za kolebkę opery. Kolejne stulecia wzbogaciły ludzkość o zawrotną liczbę dzieł zróżnicowanych pod względem charakteru, począwszy od *drammi per musica* powstałych w wyniku działalności Cameraty florenckiej, przez uznanie opery neapolitańskiej jako formę wzorcową gatunku, aż po narodziny nurtu werystycznego w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku. „La musica parla italiano” przez całe epoki figurowało jako sztandarowe zawołanie najznamienitszych librecistów, czyniąc wszelkie odstępstwa od tej niepisanej reguły buńczuczными eksperymentami. Dzisiaj opery z Półwyspu Apenińskiego wystawiane są na deskach teatrów całego świata i na stałe wpisały się w międzynarodowy kanon. A jednak, choć nam znane jako przykłady wiodące, nie wszystkie z największych tytułów cieszyły się popularnością w czasach im współczesnych. Co więcej, wiele z nich okazało się absolutnym fiaskiem.

Właśnie tak stało się w przypadku premiery jednej z najwybitniejszych kompozycji Giuseppego Verdiego *Traviaty* (wł. *La traviata*), która odbyła się w 1853 roku, w weneckim Teatro La Fenice. Opera oparta na powieści Aleksandra Dumasa syna pt. *Dama kameliowa* spowodowała ogromny skandal. Wynikało to z reakcji nieoswojonej jeszcze z podobnymi tematami publiczności, która historię kurtyzany, co więcej przedstawionej jako postać szlachetną i uczciwą, uznała za znacznie wykraczającą poza ramy tabu. Na domiar złego forma wykonawców również pozostawiała wiele do życzenia, zważywszy zwłaszcza na fakt, jak bardzo wyczekiwana była premiera *Traviaty*. Głos śpiewaka wcielającego się w rolę głównego bohatera męskiego (Alfredo) był nad wyraz ochryply, a zmęczenie artysty w roli Giorgia zauważalne było z rzędów nawet najwyższych łóż. Jednak żadne z tych niedociągnięć nie mogło się równać z pośmiewiskiem, jakie wywołała aktorka odgrywająca główną postać żeńską, Violetę. Była nią Fanny Salvini-Donatelli, trzydziestoosmioletnia sopranistka o korpulentnych kształtach, której aparacja nijak nie współgrała z postacią młodej, delikatnej i umierającej na gruźlicę dziewczyny. Wedle niektórych przekazów, w trzecim akcie, po ogłoszeniu przez doktora, że wycieńczoną Violetę dzieli od śmierci jedynie godziny, publiczność

wybuchnęła śmiechem. Warto wspomnieć, że sam kompozytor nie zgadzał się z zaproponowaną obsadą. Jeszcze dwa miesiące przed premierą wysłał swojego librecistę, Francesca Piave, do dyrektora teatru, aby nakłonić go do zmian. Jego propozycja została jednak odrzucona. Po sromotnej porażce swojego dzieła Verdi nie złości się, choć nie ukrywa rozczarowania, które wyraża następnego dnia w liście: „*Traviata* wczoraj wieczorem fiasko. Moja wina czy śpiewaków? Czas to osądzi”. Mimo to kompozytor nie poddaje się. Już rok później (1854), po wprowadzeniu pewnych modyfikacji, z których najistotniejszą była zmiana tytułu na *Violetta* oraz osadzenie akcji w realiach czasów Króla Słońce, Verdi ponownie wystawia swoją kompozycję w Teatro San Benedetto. Tym razem opera oczarowuje publiczność i podbija serca krytyków całej Europy.

Podobny los spotkał *Madame Butterfly* (wł. *Madama Butterfly*), tragedię pióra Giacomina Pucciniego. Upada ona w 1904 r. na deskach sławnego Teatro alla Scala, pomimo wielkich nadziei kompozytora i mistrzowskiej dyrygentury Cleofonte Campaniniego. Targany gniewem Puccini pisze do swojego przyjaciela następująco:

Ze smutną, choć silną duszą mówię Ci, że był to istny lincz. Ci kanibale nie wysłuchali ani jednej nuty. Cóż za ohydna orgia szaleńców zamroczonych nienawiścią. Lecz moja *Butterfly* pozostanie taką, jaką jest: najbardziej szczerym i sugestywnym dziełem, jakie kiedykolwiek stworzyłem. A ja się zemszczę, zobaczysz, jeśli oddam je środowisku węższemu i mniej przesyconemu nienawiścią i namiętnościami.

Pucciniemu trzeba było pięciu wersji, by zdołać przekonać publiczność i samemu być usatysfakcjonowanym ze swojej pracy. Piąta, znana nam dzisiaj jako wersja standardowa, wystawiana jest w teatrach całego świata od ponad stu lat i uważa się ją za jedną z najwspanialszych oper, jakie kiedykolwiek istniały. Puccini jednak do końca swojego życia nie zgodził się powrócić z nią do La Scali.

W porównaniu do poprzednich historii ta dotycząca fiaska *Cyrulika sewilskiego* Gioacchina Rossiniego (wł. *Il Barbiere di Siviglia*) jest zdecydowanie zabawniejsza. Jego premiera miała miejsce w 1816 roku w rzymskim Teatro Argentina. Należy wspomnieć, że nie był to pierwszy *Cyrulik sewilski* w historii. Opera o identycznym tytule została napisana już w klasycyzmie przez cenionego wówczas Giovanniego Paisiello. Można by więc rzec, że podejmując się stworzenia „nowej wersji”, Rossini własnoręcznie zawiesił nad sobą damoklesowe ostrze. W dniu premiery widownia pękała w szwach, a zdecydowanie większa jej część zajęta była przez zwolenników klasycystycznego „oryginału”, nie kryjących swojej niechęci wobec młodego kompozytora. W pewnym momencie śmiechy i gwizdy rozproszyły uwagę odgrywającego rolę Dona Basilia Zenobia Vitarellego, który potknął się i upadł twarzą na deski sceny, omal nie łamiąc sobie przy tym nosa. Jego nieudolne starania zatamowania krwotoku podczas jednoczesnych prób kontynuacji swojej arii jedynie nasiliły rozbawienie widzów. Jakby tego było mało, niedługo potem na scenę wskoczył kot, a goniącym go aktorom

publiczność akompaniowała miauczeniem. Tego było za wiele dla Rossiniego, który, rozwścieczony do czerwoności, opuścił teatr i zamknął się w mieszkaniu, z którego nie wychodził pod pretekstem choroby aż do następnego dnia. Jednak rankiem na kompozytora czekała niespodzianka w postaci tłumu ludzi u jego drzwi gratulujących mu świetnego spektaklu.

Powyżej opisane opery są bez wątpienia niezapomnianymi fiaskami, szczególnie jeśli porównamy je z ogromnym sukcesem, jaki później odniosły. Należy pamiętać, że przykłady te są jedynie niewielką częścią ogromnej liczby dzieł, których potencjał został zaniedbany przez nieprzychylny odbiór ich premiery. Dlatego też współczesny widz powinien docenić, iż jest mu dane oglądać arcydzieła, których droga do międzynarodowego uznania z pewnością nie była usłana różami. Kto wie, może rzeczywiście w słowach „Co się źle zaczyna, to się dobrze kończy” kryje się ziarno prawdy?



## OPERE ITALIANE: DAL FIASCO AL SUCCESSO

Alla fine del XVI secolo in molti Paesi europei nacque la voglia di creare uno spettacolo musicale sul modello del dramma greco antico. Sebbene le prime semi-opere si fossero sviluppate parallelamente in Inghilterra dalle rappresentazioni note come *masques*, in Francia dal celebre *ballet de cour* o in Spagna dalle *zarzuelas*, è l'Italia a essere giustamente chiamata la culla dell'opera. Per molti secoli venne composto un numero enorme di vari spettacoli, a cominciare dall'attività della Camerata fiorentina, con i suoi *drammi per musica*, e dal riconoscimento dell'opera napoletana come forma esemplare del genere, per finire con la nascita del verismo nell'ultimo quarto del XIX secolo. "La musica parla italiano" figura per secoli come motto degli illustrissimi librettisti e tutte le eccezioni a questa regola sono viste come esperimenti audaci. Le opere della penisola italiana fanno parte del canone internazionale e tutt'oggi vengono rappresentate sui palchi dei teatri di tutto il mondo. Eppure, non tutti i titoli famosissimi di oggi hanno avuto successo all'inizio. Infatti, ce ne sono molti che hanno debuttato come fiaschi terribili.

Ecco come fu la prima di una delle più straordinarie composizioni di Giuseppe Verdi, *La traviata*, che si tenne nel 1853 al teatro La Fenice di Venezia. L'opera, basata sul romanzo di Alexandre Dumas figlio, *La signora delle camelie*, suscitò un grande scandalo. Siccome le storie sulle cortigiane erano ancora un tabù all'epoca, il pubblico non era pronto per vederne una, specialmente quella raffigurante una cortigiana onesta e d'animo nobile. Inoltre, la condizione degli artisti lasciava molto a desiderare: la voce dell'attore che interpretava il protagonista maschile (Alfredo) era terribilmente rauca, e la stanchezza di quello che cantava la parte di Giorgio era ben visibile fin dalle ultime file. E comunque, nulla fu più ridicolo di quanto accadde con l'attrice che interpretava Violetta, la protagonista femminile. Si chiamava Fanny Salvini-Donatelli e aveva già trentotto anni. Per di più, era piuttosto corpulenta e non corrispondeva in alcun modo all'immagine di una ragazza giovane, fragile e malata di tubercolosi. Si narra che nel terzo atto, quando il dottore annunciò che Violetta stava per morire di tisi, gli ascoltatori scoppiassero a ridere. È interessante notare che lo stesso compositore non era d'accordo con la scelta degli interpreti. Due mesi prima aveva mandato il suo librettista, Francesco Piave, dal direttore del teatro per presentargli la sua visione di Violetta, ma la sua richiesta era stata respinta. Verdi non si arrabbiò, ma rimase deluso, ed espresse la sua delusione il giorno seguente alla rappresentazione in una lettera: "La traviata, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà". Però non si

arrese. Nel 1854, dopo aver introdotto alcune modifiche, di cui le più importanti furono quella di ambientare la trama all'epoca di Luigi XIV e quella di cambiare il titolo in *Violetta*, Verdi ripropose il suo spettacolo al teatro San Benedetto. Quella volta l'opera meravigliò il pubblico e conquistò i cuori dei critici in tutta l'Europa.

Un destino simile toccò a *Madama Butterfly*, una tragedia di Giacomo Puccini. Nonostante le grandi speranze del compositore e la fantastica direzione di Cleofonte Campanini, l'opera fallì clamorosamente al Teatro alla Scala nel 1904. Infuriato, Puccini scrisse al suo amico quanto segue:

Con animo triste ma forte ti dico che fu un vero linciaggio. Non ascoltarono una nota quei cannibali. Che orrenda orgia di forsennati, briachi d'odio. Ma la mia Butterfly rimane qual è: l'opera più sentita e suggestiva ch'io abbia mai concepito. E avrò la rivincita, vedrai, se la darò in un ambiente meno vasto e meno saturo d'odi e di passioni.

Ebbe bisogno di cinque versioni per convincere finalmente il pubblico ed essere soddisfatto del suo lavoro. La quinta, riconosciuta come versione standard, va in scena da oltre cent'anni nei teatri di tutto il mondo ed è considerata una delle più grandi opere mai scritte. Puccini, tuttavia, non acconsentì mai a rimettere in scena "la sua *Butterfly*" alla Scala.

Rispetto alle storie precedenti, quella sul fiasco del *Barbiere di Siviglia* è decisamente la più divertente. La prima di questa composizione di Gioacchino Rossini ebbe luogo nel 1816 al Teatro Argentina di Roma. Va detto che non fu il primo *Barbiere di Siviglia* ad essere scritto. Siccome esisteva già un'opera di Giovanni Paisiello con lo stesso titolo, si potrebbe dire che "la nuova versione" fosse a rischio di fallimento in partenza. La platea era piena di sostenitori dell'opera originaria che deridevano Rossini. Inoltre, Zenobio Vitarelli, che interpretava Don Basilio, distratto da grida e fischi cadde bocconi, quasi rompendosi il naso. Durante la sua aria cercò di arrestare la forte emorragia, facendo ridere ancora di più il pubblico. Poco dopo, un gatto saltò sul palcoscenico. I tentativi di catturarlo vennero accompagnati da miagolii provenienti dalle logge. Rossini, indignato all'estremo, uscì del teatro, tornò a casa e dandosi malato ci rimase fino al pomeriggio successivo. La mattina dopo, però, trovò una piacevole sorpresa: la folla alla porta, che si congratulava con lui per la sua eccellente composizione.

Questi sono stati senza dubbio dei fiaschi memorabili, soprattutto se paragonati all'enorme successo che avrebbero avuto in seguito. Occorre ricordare che i suddetti esempi sono solo una piccola parte dell'immenso numero delle composizioni, il cui potenziale è stato ridotto dalla ricezione sfavorevole della loro prima rappresentazione. Per questo lo spettatore contemporaneo dovrebbe apprezzare il fatto che gli sia data la possibilità di godere questi capolavori la cui strada verso il successo internazionale non è stata tutta rose e fiori. Chissà, forse nel detto "Quel che comincia male finisce bene" c'è un pizzico di verità.

Elżbieta Dziąg, Wojciech Grodzki, Krzysztof Jankowski,  
Sara Jaruga, Paulina Michalak, Zuzanna Suska,  
Wiktoria Szczepuła, Miłosz Szymczak, Martina Wilińska

opieka: dr Dagmara Milińska-Tran  
Uniwersytet Łódzki

## WYWIAD Z PIANISTĄ JAKUBEM KAMIŃSKIM

### **Jak rozpoczęła się Pana przygoda z muzyką?**

Wszystko zaczęło się w domu rodzinnym. Mój ojciec był artystą i kochał fortepian, mama natomiast wokalistką w bardzo znanym kiedyś zespole Pro Contra. W naszym domu często przebywali artyści, odbywały się próby. Muzyka zatem od zawsze była stałym elementem otaczającej mnie rzeczywistości. Nikt nawet nie przewidywał dla mnie innej drogi niż muzyka i tak, w wieku siedmiu lat, poszedłem do szkoły muzycznej.

### **Czy fortepian był pierwszym instrumentem, na którym Pan grał? Czy znalazło się miejsce na jeszcze jakiś inny?**

Pierwszym i jedynym. Już od dziecka uważałem go za króla instrumentów. Zapewne za sprawą mojego taty, który uwielbiał jego brzmienie. Muszę jednak przyznać, że z biegiem czasu zacząłem doceniać również inne instrumenty: bardzo lubię brzmienie wiolonczeli i doceniam pracę skrzypków. Jednak fortepian pozostaje bezdyskusyjnym królem instrumentów, w szkole muzycznej wymaga on ogromnych nakładów pracy. Właśnie z tego powodu, jeżeli głównym instrumentem danego ucznia jest fortepian, to nie uczy się on gry na innych.

### **Czy pamięta Pan swój pierwszy publiczny występ?**

Wydaje mi się, że było to jeszcze zanim rozpocząłem naukę w szkole muzycznej. W Pałacu Poznańskiego organizowane były swego czasu tzw. „przyjęcia świąteczne” i pamiętam siebie grającego kolędę na jednym z nich. Na początku bardzo bałem się wszelkich wystąpień przed publicznością. Raz chciałem nawet uciec do domu taksówką, bez wiedzy mojej mamy.

### **Jak zatem przekuć treść/stres w coś pozytywnego?**

Myślę, że kluczową rolę gra tutaj doświadczenie. Im mniej występujemy na scenie, tym bardziej się stresujemy. Kiedy jednak publiczne popisy stają się elementem naszej codzienności, nie wywołują w nas już takiego stresu. A więc najważniejsze są praktyka i psychiczne oswojenie się z graniem przed publicznością,



lecz jest jeszcze jeden ważny punkt – dobre przygotowanie. Jeżeli nie czujemy się przygotowani w pełni, to będziemy odczuwali ogromny stres.

**Kto był Pańską inspiracją podczas edukacji? Ma Pan ulubionego pianistę, muzyka, idola?**

Bardzo lubię pianistę Krystiana Zimmermana, Jewgienija Kissina, czy Lang Langa wspomnianego wcześniej, który jest przykładem pianisty grającego z serca – gra właściwie całym swoim ciałem. Inspirował mnie również mój tata, jako genialny muzyk pokazał mi jak można osiągnąć coś wspaniałego.

**Jaki koncert przyniósł Panu największy sukces, satysfakcję?**

Największą satysfakcję z koncertu czułem wtedy, kiedy grałem w Filharmonii Łódzkiej. Koncert odbył się w ogromnej sali, przybyło mnóstwo gości. Oprócz mnie grała również orkiestra i śpiewał chór, jednak to właśnie ja byłem wyróżniony reflektorem, co sprawiło, że poczułem ogromną satysfakcję i czułem się po prostu wyjątkowo. Natomiast za mój największy sukces możemy uznać koncerty zagraniczne w ogromnych salach i z trochę wyższym poziomem organizacji. Kiedy witało mnie 1500 gości, czułem się jak gwiazda. Zarówno w czasie koncertów zagranicznych, jak łódzkich, czułem ogromną satysfakcję, jednak za granicą w czasie występów panuje trochę inny klimat.

**Czym różnią się koncerty w Polsce od koncertów zagranicznych?**

Wydaje mi się, że tamtejsza publika jest bardziej otwarta, przyjazna. Oczywiście także tutaj jest się bardzo docenianym, jednak tam panuje atmosfera bardziej serdeczna i „luźna”. W Polsce panuje powaga, postępujemy według schematu: ukłon, cisza, brawa i idziemy do domu. Za granicą każdy chce podejść, porozmawiać, zrobić zdjęcie. Wydaje się, jakby publiczność bardziej cieszyła się koncertem, przychodzą tam w danym celu i zachowują się naturalnie. Czasem mam wrażenie, że w Polsce niektórzy przychodzą do filharmonii tylko dlatego, że wypada.

**Co według Pana może przekształcić zwykłego pianistę w wirtuoza?**

Dobre pytanie. Sukces to mariaż ciężkiej pracy i talentu, ale nie uważam, że wszystko można osiągnąć wyłącznie pracą. Powiedziałbym, że 40% sukcesu to talent, a 60% to ciężka praca. Jednak kiedy nie mamy tak wielkiego talentu, nawet jeśli wszystko będzie wyćwiczone i trafione w punkt, to możemy nie osiągnąć sukcesu. Ta mechaniczna gra nikogo nie zachwyci.

**Gdy na zajęcia przychodzą nowi uczniowie, czy jest Pan w stanie określić, którzy z nich mają predyspozycje do gry, a którzy nie? Ile zależy od talentu?**

Myszę, że da się to określić. Zanim uczniowie przyjdą na zajęcia, w szkole odbywa się rekrutacja. Niekiedy zdarza się, że dziecko się stresuje, boi, nie chce i nie może się dobrze zaprezentować. Czasem takie dziecko się później bardzo ładnie

rozwija, otwiera. W większości przypadków jednak jesteśmy w stanie to od razu określić. Oceniamy rytm, śpiew oraz umiejętności słuchu. Potem szlifujemy naszych uczniów jak diamenty. Jednak jeżeli tego talentu nie ma, to i tak dojdziemy do pewnego sufitu i więcej nie osiągniemy. Stanie się to dla dziecka zbyt trudne.

**Teraz pracuje Pan jako pedagog, czy nauczyciel instrumentalista. Czy tęskni Pan za sceną?**

To trochę ewoluowało. Z wiekiem i czasem zmieniają się nasze potrzeby, zaczynamy myśleć o stabilizacji finansowej i zawodowej. Natomiast kontakt ze sceną mam cały czas, gram z dziećmi, akompaniuję. Trochę brakuje mi solowego grania i większych koncertów, chociaż czasem jeszcze grywam i planuję to wznowić. Być może będę mógł w tym celu wyjechać w wakacje. Niestety konkurencja jest tu dosyć duża, więc nie jest to takie proste w realizacji, ale pomyślę o tym.

**Nie mamy więcej pytań, Panie profesorze. Dziękujemy bardzo za poświęcony czas. Była to bardzo interesująca rozmowa.**

Dziękuję bardzo.



Elżbieta Dziąg, Wojciech Grodzki, Krzysztof Jankowski,  
Sara Jaruga, Paulina Michalak, Zuzanna Suska,  
Wiktoria Szczepuła, Miłosz Szymczak, Martina Wilińska

supervisione: dr Dagmara Milińska-Tran  
Università di Łódź

## INTERVISTA AL PIANISTA JAKUB KAMIŃSKI

### **Com'è cominciata la Sua avventura con la musica?**

Tutto è cominciato nella mia casa di famiglia. Mio padre era un artista, amava il pianoforte, mia madre invece era una cantante in un gruppo di nome Pro Contra, una volta molto conosciuto e amato. A casa nostra spesso si svolgevano le prove musicali, venivano in visita degli artisti. Perciò la musica da sempre è stata un elemento fisso dell'ambiente che mi circondava. Nessuno aveva nemmeno mai previsto che avrei potuto intraprendere un percorso diverso dalla musica, e così, all'età di sette anni i miei genitori mi iscrissero alla scuola di musica.

### **Il pianoforte è stato il primo strumento che ha imparato a suonare? C'è stato posto per altri strumenti?**

Il primo e l'unico. Già da bambino per me era il re degli strumenti. Probabilmente grazie a mio padre che amava il suo suono. Devo però ammettere che, con il passare del tempo, ho cominciato ad apprezzare anche altri strumenti: mi piace molto il suono del violoncello e ammiro il lavoro dei violinisti. Nonostante questo, il pianoforte resta l'indiscutibile re degli strumenti nella scuola di musica, e richiede un'enorme quantità di lavoro. Perciò, se lo strumento principale dello studente è il pianoforte, non si deve imparare a suonare altri strumenti.

### **Ricorda la Sua prima esibizione?**

Penso che sia stato prima di iniziare la scuola di musica. Nel Palazzo di Poznański una volta venivano organizzati i cosiddetti "party natalizi" e ricordo di aver suonato una canzone di Natale durante uno di essi. All'inizio avevo paura delle esibizioni davanti al pubblico. Una volta volevo anche scappare a casa con il taxi, senza dire niente alla mamma.

### **Allora come trasformare l'ansia in qualcosa di positivo?**

Penso che la cosa principale sia l'esperienza. Meno ci esibiamo davanti al pubblico, più siamo stressati. Però, se le performance diventano un elemento quotidiano, non provocano più così tanta ansia. Perciò le cose più importanti sono: la

pratica, la familiarizzazione con le esibizioni davanti al pubblico e un altro punto molto importante: una buona preparazione. Se non ci sentiamo completamente preparati, avremo molta ansia.

**Chi era la Sua ispirazione durante gli anni dello studio? Ha forse un pianista, un musicista preferito? Un idolo?**

Ammiro molto Krystian Zimerman, Evgenij Kissin o Lang Lang, che è un esempio di pianista che suona dal profondo del cuore – con tutto il suo corpo. Sono stato ispirato anche da mio padre, dato che era un musicista geniale, mi mostrò come realizzare qualcosa di grande.

**Quale concerto Le ha portato il maggior successo, la più grande soddisfazione?**

La soddisfazione più grande me l'ha portata il concerto nella Filarmonica di Łódź. L'esibizione si è svolta in una sala grandissima, con tantissimi ospiti. Oltre a me, c'era un'orchestra e un coro, ma ero proprio io a essere distinto dai riflettori. Era ciò che mi ha fatto provare grande soddisfazione e mi ha fatto sentire speciale. Tuttavia, parlando del successo più grande, si potrebbero nominare i miei concerti all'estero, in sale decisamente più grandi, con un livello di organizzazione superiore rispetto a quelli in Polonia. Quando sono stato accolto da 1.500 ospiti, mi sono sentito come una star. Sia durante i concerti all'estero sia a Łódź, ho provato grande soddisfazione, ma all'estero durante le esibizioni c'è un'atmosfera leggermente diversa.

**Quali sono le differenze tra i concerti in Polonia e quelli all'estero?**

Penso che il pubblico straniero sia più aperto, amichevole. Ovviamente anche qui si è molto apprezzati, ma all'estero c'è un'atmosfera più cordiale e "rilassata". In Polonia c'è tanta serietà, seguiamo lo schema: inchino, silenzio, applausi e poi andiamo a casa. All'estero tutti vogliono avvicinarsi per parlare, scattare una foto. Sembra che il pubblico apprezzi di più il concerto, venga lì per un determinato scopo e si comporti in modo naturale. A volte ho l'impressione che in Polonia alcune persone vengano alla filarmonica solo perché sia appropriato.

**Cosa pensa possa trasformare un pianista ordinario in un virtuoso?**

È una buona domanda. Il successo è un connubio tra il lavoro sodo e il talento, ma non penso che tutto possa essere raggiunto solo con il lavoro. Direi che il 40% del successo è il talento e 60% è il lavoro. Tuttavia, se non abbiamo talento, anche se tutto viene ben praticato ed è perfetto, potremmo non raggiungere il successo. Suonare il pianoforte in modo così meccanico non delizierà nessuno.

**Quando nuovi studenti vengono in classe, è in grado di determinare quali di loro hanno la predisposizione a suonare e quali no? Quanto dipende dal talento?**

Penso che possa essere determinato. Prima che gli studenti comincino le lezioni, a scuola si svolge un reclutamento. A volte capita che il bambino sia stressato, spaventato, non vuole e non riesce a presentarsi bene. Capita che proprio questo bambino poi si sviluppi molto bene, diventi più aperto. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, siamo in grado di determinarlo immediatamente. Valutiamo il ritmo, l'udito, il canto e le capacità uditive. Poi lucidiamo i nostri studenti come diamanti. Ma, se il talento non c'è, raggiungeremo un certo livello che non potremo superare, perché sarebbe troppo difficile per il bambino.

**Adesso lavora come pedagogo, insegnante strumentista. Le manca il palcoscenico?**

È un'evoluzione. Con l'età e con il tempo le nostre esigenze cambiano. Iniziamo a pensare alla stabilità finanziaria e professionale. Tuttavia, continuo ad avere contatto con il palco. Suono con i bambini, li accompagno. Mi manca un po' la carriera da solista e i concerti più grandi, anche se a volte suono ancora e ho intenzione di riprenderlo. Forse riuscirò a farlo durante l'estate. Sfortunatamente, la concorrenza in questo caso è piuttosto grande, quindi non è un'impresa così facile da portare a termine, ma ci penserò.

**Non abbiamo più domande, professore. Grazie mille per il Suo tempo. È stata una conversazione molto interessante.**

Grazie mille.





Elżbieta Dziąg, Wojciech Grodzki, Krzysztof Jankowski,  
Sara Jaruga, Paulina Michalak, Zuzanna Suska,  
Wiktorija Szczepuła, Miłosz Szymczak, Martina Wilińska

supervision: dr Dagmara Milińska-Tran  
University of Łódź

## THE INTERVIEW WITH THE PIANIST JAKUB KAMIŃSKI

### **How did your adventure with music begin?**

It all started in my family home. My father was an artist and he loved the piano. My mother, on the other hand, was a vocalist in a once-popular band Pro Contra. Artists often visited our home, sometimes rehearsals were organized. So, music was always a constant part of the world around me. It seemed obvious to everyone that growing up in such an environment would predispose and drive me to develop my musical skills. No one even imagined a career for me other than music and at the age of seven I was signed up for music school.

### **Was the piano your first instrument? Were there any others you wanted to learn to play?**

It was my first and only. Since I was a child, I've considered the piano to be the king of instruments. Probably because of my father, who loved the sound of it. However, I must admit that over time I began to appreciate other instruments. I really like the sound of the cello and I appreciate the work of violinists. Even so, the piano remains the undisputed king in music schools. It requires a huge amount of work and as a result, students who choose the piano as their main instrument aren't required to learn to play other ones.

### **Do you remember your first public performance?**

I think that it had taken place before I started my education at the music school. At the Poznański's Palace they used to organize the so-called "Christmas parties" and I remember myself playing a Christmas carol during one of them. In the beginning I was very much afraid of every performance in front of an audience. Once I even felt like secretly running away from the concert hall before the performance, without telling my mom of course.

**Therefore, how does someone convert stage fright or stress into something positive?**

I believe that experience plays a crucial role here. The less we perform on stage, the more we stress. Nonetheless, when public appearances become part of our daily routine, they cease to cause such pressure. Thus, practice and psychological adjustment are the two most important aspects, though, we cannot rule out another significant matter which is sufficient preparation. We will fail to feel relieved unless we feel fully prepared.

**And who was your biggest inspiration during your education? Do you have a favourite pianist, musician, or idol?**

I really like Krystian Zimerman; without a doubt, I also like Evgeny Kissin and Lang Lang, who is a perfect example of a pianist who plays from the heart and with their whole body. I was also deeply inspired by my dad, who was a great musician and showed me how to achieve something extraordinary.

**Which concert has been the most successful one or has brought you the biggest satisfaction?**

The biggest satisfaction I've ever felt from a concert was when I played at the Łódź Philharmonic House. The concert took place in an enormous hall and we had a full house. Apart from me, an orchestra and a choir were on stage too, however, it was me who was in the spotlight, which made me feel special. But when it comes to my most satisfying shows I consider my performances overseas in gigantic auditoriums. They were wonderfully organized. I was provided with anything that I needed. And when I was welcomed by 1500 guests, I felt like a real star. During both international and domestic concerts, I felt great satisfaction, yet concerts in foreign countries have a different kind of atmosphere.

**What is the difference between concerts in Poland and concerts abroad?**

I think that the audience abroad is more open and friendly. Of course, you are also appreciated here, but there is a more welcoming and casual atmosphere outside of Poland. Here, there is a certain seriousness, we follow the pattern: bow, silence, applause, and go home. Abroad, everyone wants to approach, talk, take a photo. It seems as if the audience enjoys concerts more, they come there for a reason and as a result, they act naturally. Sometimes I have the impression that in Poland some people come to the philharmonic just because they're expected to, that it's the right thing to do.

**In your opinion, what transforms an ordinary pianist into a virtuoso?**

That's a good question. Success is a mix of hard work and talent, but I don't think it's all about work. I would say that 40% of it is talent and 60% is hard work. Naturally, talented people will be able to go far and everything will be easier for them,

still, the 'go-getters' catch up with the talented ones if they don't practice enough. It is imperative to work out some things with patience and precision. But if people are not so talented, even if everything is practised and hits the mark, they won't succeed. Their mechanical performance won't inspire anyone.

**When new pupils come to classes, are you able to determine which ones have the aptitude for playing and which ones don't? How much depends on the talent?**

I think it's possible to determine that. Before the pupils come to music schools, they go through the recruitment process. Sometimes it happens that a child is stressed, scared, refuses or isn't able to present themselves well. Still, a child like that may later open up and progress beautifully. In most cases, though, we can determine the abilities immediately. We assess the sense of rhythm, the ability to hear sounds and sing. Afterwards, we polish our students like diamonds. At the same time, if the talent isn't there, we will reach some kind of low bar and won't achieve more. It will become too tough for the child.

**Nowadays you work as a pedagogue and an instrumentalist. Do you miss the stage?**

It has evolved a little bit. With age and time our needs change, and we start to think about financial and professional stability. However, I'm in close contact with the stage, I play with children and play numerous accompaniments. I miss performing solo a bit, I don't do it often enough, so I plan to resume it. Perhaps I'll be able to devote the summer holiday to it. Unfortunately, the competition here is quite fierce so it's not that easy to achieve, but I'll think about it.

**We don't have any more questions. Thank you for your time. It was an extremely fascinating conversation.**

Thank you very much.



Recenzowanym tomem mogą być zainteresowani badacze zajmujący się zagadnieniami z zakresu italianistyki, studenci i doktoranci filologii włoskiej, a także wszyscy pasjonaci języka włoskiego.

Il volume recensito può interessare sia studiosi italianisti, sia studenti e dottorandi d'italianistica, come anche tutti gli appassionati della lingua italiana.

**DR HAB. PROF. UMK KAROL KARP**

Obszar badań italianistycznych jest dość skromnie prezentowany i promowany w Polsce [...], dlatego też należy podkreślić znaczenie serii ItaliAMO, dzięki której mogą wypowiedzieć się zarówno młodzi italianiści, jak i badacze bardziej doświadczeni.

Il campo delle ricerche italianistiche è rappresentato e promosso in Polonia piuttosto modestamente [...], perciò bisogna sottolineare il significato della serie ItaliAMO, che dà voce sia agli italianisti giovani sia agli studiosi con già più esperienza.

**DR HAB. PROF. UMK MARTA KALISKA**

Teksty są niezwykle ciekawe, bogate w treść, oparte na badaniach i odkryciach autorów, których celem było pogłębienie i promowanie wiedzy o wybranych aspektach włoskiej kultury, poczynawszy od tradycji artystycznych po twórczość wielkich pisarzy z przeszłości.

I testi sono estremamente interessanti, ricchi di contenuto, basati sulle ricerche e scoperte degli autori, il cui obiettivo era quello di approfondire e diffondere il sapere su determinati aspetti della cultura italiana, dalle tradizioni artistiche alla produzione dei grandi scrittori del passato.

**DR HAB. PROF. UG DOROTA KARWACKA-PASTOR**


Zaprezentowane w monografii artykuły, zarówno językoznawcze, literaturoznawcze jak i kulturoznawcze, ukazują niewątpliwie naukową i osobistą pasję związaną z odkrywaniem zjawisk w języku i kulturze włoskiej w kontekście akademickim, a także pozaakademickim.


Gli articoli presentati nel volume, che si estendono da argomenti di linguistica a temi di letteratura, mostrano senza dubbio una passione scientifica e personale per la scoperta dei fenomeni legati alla lingua e alla cultura italiana, nel contesto accademico e non accademico.

**DR DOMINIKA DYKTA**

 **WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO**

 [wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://wydawnictwo.uni.lodz.pl)

 [kaligarnia@uni.lodz.pl](mailto:kaligarnia@uni.lodz.pl)

 (42) 665 58 61

Książka dostępna również  
jako e-book

ISBN 978-83-8331-367-2



9 788383 131367 2