





# **Adriatico/Jadran**

**Rivista di cultura tra le due sponde**



**1-2/2009**

*Composizione ed impaginazione:* Monica De Rosa

*Stampa e allestimento:* Lit. Brandolini - Sambuceto

*In copertina:*

Disegno originale di Srećko Jurišić

Elaborazione grafica di Monica De Rosa e Alfonso Rendingella

# **ADRIATICO/JADRAN**

## **Rivista di cultura tra le due sponde**

**1-2/2009**

Fondata da Luciano D'Alfonso

**Direzione:** Marilena Giammarco, Ljerka Šimunković, Antonio Sorella

**Direttore responsabile:** Antonio Sorella

**Comitato scientifico:** Gian Mario Anselmi, Franco Botta, Joško Božanić, Lorenzo Braccesi, Giovanni Brancaccio, Nicola D'Antuono, Vincenzo De Caprio, Fabio Fiori, Elvio Guagnini, Pasquale Guaragnella, Sebastiano Martelli, Alessandro Masi, Predrag Matvejević, Gianni Oliva, Aleksandar Palavestra, Gaetano Platania, Giovanna Scianatico, Marko Trogrlić

**Comitato di redazione:** Snježana Bralić, Monica De Rosa, Brigida Di Leo, Stevka Šmitran

**Segreteria di redazione:** Maja Bezić, Katarina Dalmatin, Claudio Di Felice, Chiara Magni, Pierluigi Orotolano, Ivania Petrin

**Redazione italiana:** Fondazione Ernesto Giammarco, viale Riviera, 195, 65123 Pescara, tel. +39 085 76173; e-mail: [m.giammarco@tiscali.it](mailto:m.giammarco@tiscali.it); [m.giammarco@unich.it](mailto:m.giammarco@unich.it)

**Redazione croata:** Filozofski Fakultet Sveučilišta u Splitu, Sinjska, 2, 21000 Split; Tel: +385 21 384144; e-mail: [ljerka.simunkovic1@st.t-com.hr](mailto:ljerka.simunkovic1@st.t-com.hr); sito web: [www.ffst.hr](http://www.ffst.hr)

Tutti i diritti sono riservati

Si collabora alla rivista su invito della Direzione e del Comitato di redazione

Per richiedere i numeri della rivista collegarsi al sito [www.fondazionernestogiammarco.it](http://www.fondazionernestogiammarco.it)

ISSN 1828-5775

Autorizzazione n. 5/2006 del Tribunale di Pescara



|                                                                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Marilena Giammarco, <i>Alla ricerca di un'identità adriatica: percezioni letterarie/ U potrazi za jadranskim identitetom: književni pogledi</i>                                                      | 9   |
| Ljerka Šimunković, <i>La concretizzazione dell'astratto nell'opera di Antonio Putti/ Konkretizacija apstraktnoga u djelu Antonija Puttija</i>                                                        | 31  |
| Marina Marasović-Alujević e Antonia Luketin Alfrević, <i>Toponimi di Torcola, isola dei ricoveri nell'Adriatico/ Šćedro – milosrdni otok na Jadranu</i>                                              | 41  |
| Ljerka Šimunković e Ivania Petrin, <i>I fuochi di San Giovanni nella tradizione popolare della Croazia/ Ivanjski krijesovi u hrvatskoj narodnoj predaji</i>                                          | 57  |
| Katarina Dalmatin, <i>Da Il Cortegiano e Il Principe fino a Pomet: il contesto intertestuale della poetica di Držić/Od Dvorjanjina i Vladara do Pomet: intertekstualni kontekst Držićeve poetike</i> | 65  |
| Stefano Scioli, <i>Documenti sull'elaborazione e la mise en scène di Fedra/ Dokumenti o izradi i mise en scène Fedre</i>                                                                             | 83  |
| Brigida Di Leo, <i>Tendenze e correnti dell'arte jugoslava del ventesimo secolo/ Tendencije i struje u jugoslavenskoj umjetnosti dvadesetog stoljeća</i>                                             | 105 |
| Monica De Rosa, <i>Un inedito tra odeporica e immaginario: Terra Santa di Romualdo Pàntini/Između odeporskog i zamišljenog: Sveta Zemlja Romualda Pàntinija</i>                                      | 121 |

## **Appendice/Dodatak**

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Romualdo Pàntini, <i>Terra Santa/ Sveta Zemlja</i><br>a cura di Monica De Rosa | 141 |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|

## **Recensioni/Recenzije**

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Un caso di insolita soluzione toponimica</i> (L. Šimunković); <i>Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema</i> (V. Tarantino); <i>Gente delle campagne della Val Vibrata. Folclore, Miti e Leggende</i> (G. Di Domenicantonio); <i>Le "voci" del mare</i> (M. De Rosa); <i>Scrittori italiani a Zara negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale (1900-1915)</i> (L. Šimunković) | 183 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|



# **Alla ricerca di un'identità adriatica: percezioni letterarie\*/ U potrazi za jadranskim identitetom: književni pogledi**

Marilena Giammarco  
Università di Chieti-Pescara

*Alla memoria di Elsa Chiti e di un'antica casa di Trieste*

## **1. Adriatic Studies e imperativo morale**

Il rifiorire oggi, nella nuova prospettiva europea e dopo la lunga rimozione novecentesca, di iniziative e ricerche mirate alla rilettura delle problematiche adriatiche<sup>1</sup> sembra sottendere un desiderio etico e gnoseologico che va ben oltre la mera progettualità politica, pur essa da non sottovalutare. Si ha infatti l'impressione che alla base del consolidamento scientifico di una disciplina non

---

\* Relazione letta al Convegno internazionale *Europa adriatica. Rotte e percezioni nella storia e nella cultura del mare comune* (Pescara, 29, 30 e 31 maggio 2008).

<sup>1</sup> Per elencarle tutte sarebbe ovviamente necessario disporre di un'apposita sezione, per cui segnalerò qui solo quelle sorte più di recente in ambito accademico e a caratterizzazione umanistica. Per iniziare dall'Ateneo "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, va ricordato che sin dai primi anni Duemila sono attivi un Corso di Laurea in Storia e Civiltà del Mediterraneo e un Centro Studi per le Civiltà dell'Adriatico. Vanno ricordati inoltre il Dottorato di Ricerca in Culture dell'Area Adriatica e del Mediterraneo Orientale (Coordinatore Prof. Nicola D'Antuono), con omologo Master, e la Summer School on Adriatic Studies avviati presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Grazie alla collaborazione tra le Università di Pescara e Spalato (legate da una convenzione internazionale promossa dai Proff.ri Antonio Sorella e Ljerka Šimunković), le amministrazioni comunali delle due città adriatiche e la Fondazione Ernesto Giammarco, è stato poi possibile realizzare i seguenti Convegni transfrontalieri: "L'area adriatica. Lingue, culture, geostoria artistico-letteraria" (2004); "Adriatico: un mare d'intimità" (2005); "Adriatico delle diversità" (2006); "Adriatico delle identità" (2007). I relativi Atti sono pubblicati su questa rivista (nn. 1/2005; 2/2005; 1-2/2006; 2/2007). A loro volta, le Università di Bari e del Salento, capofila di un progetto Interreg III A Transfrontaliero Adriatico che ha dato vita, tra l'altro, all'istituzione del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi sul Viaggio Adriatico (CISVA, portale [www.viaggioadriatico.it](http://www.viaggioadriatico.it)), hanno organizzato due Seminari di Studio e un Convegno itinerante i cui Atti si possono leggere rispettivamente in V. Masiello (a cura di), *Viaggiatori dell'Adriatico. Percorsi di viaggio e scrittura*, Palomar, Bari 2006 e nella recente Collana fondata e diretta da Giovanna Scianatico: G. Scianatico (a cura di), *Scrittura di viaggio. Le terre dell'Adriatico*, con una *plquette* di racconti di G. Bevilacqua e C. Magris (*Itinerari dell'Adriatico*), e G. Scianatico e R. Ruggiero (a cura di), *Questioni odepatiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, entrambi ivi, 2007. Va altresì segnalata l'opera di promozione e diffusione intrapresa dal CISVA per formare una Rete Interadriatica di Enti Locali e Imprese. Anche l'Università di Padova, in collaborazione con quella di Zara, propone dal 2005, con cadenza annuale, giornate di studio su temi adriatici: si veda G. Baldassarri, N. Jakšić, Ž. Nžić (a cura di), *Letteratura, arte e cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Zrinski d.d. Čakovec, Zara [s. d. ma 2008].

più soggetta alla tanto frequentata “filologia mediterranea”<sup>2</sup>, ma che ambisce ormai ad autodefinirsi nella specialistica formula degli *Adriatic Studies*, vi sia in realtà il segreto vagheggiamento (e non sembri un ossimoro...) di un sogno intellettuale: quello di contribuire alla costruzione di un altro mondo possibile. Un mondo in cui l'uomo, attraverso il sapere e la conoscenza, giunga finalmente a riconquistare la percezione della propria identità e del vero scopo della propria esistenza. Si tratta, com'è ovvio, di questione di grande portata, al cui interno l'esegesi adriatica può fungere da emblematica cartina di tornasole.

Se mi è concesso richiamare l'esperienza acquisita in anni recenti, durante una serie di fortunati e felici incontri personali o nel corso di viaggi<sup>3</sup> (talora anche avventurosi) e di convegni transfrontalieri di alto spessore scientifico, posso dire infatti di aver constatato che tali momenti si sono rivelati motivo di arricchimento culturale e soprattutto di crescita umana per me e per tutti coloro che ho visto prodigarsi, pur tra mille difficoltà ma sempre generosamente e con grande energia, nell'oneroso e nobilissimo sforzo di costruire la tanto auspicata “rete adriatica”. Percorrendo da Nord a Sud i Paesi dell'Est adriatico (Slovenia, Croazia, Erzegovina, Montenegro, fino all'Albania), ho ammirato l'impegno con cui studiosi dell'una e dell'altra sponda hanno affrontato, ciascuno dal proprio punto di vista, tematiche pluridisciplinari ma tutte convergenti nella rigorosa disamina dell'area comune; ho assistito al sorgere di amicizie non effimere e alla nascita di un nuovo spirito del viaggiatore, cementato dalla reciproca voglia d'intendersi ascoltando, di scoprire insieme le radici che ci apparentano. Il dato più confortante è stato, però, l'entusiasmo dei giovani, la loro straordinaria capacità di abbattere ogni barriera.

---

<sup>2</sup> L'espressione «filologia del mare», com'è noto, è stata coniata da Claudio Magris, che la impiega come titolo della sua prefazione a P. Matvejević, *Breviario mediterraneo*, V edizione ampliata, Garzanti, Milano 2004, p. 7 (*Per una filologia del mare*).

<sup>3</sup> Oltre ai frequenti soggiorni all'Università di Spalato, dovuti alle instancabili iniziative della fondatrice del locale Corso di Italianistica Prof. Ljerka Šimunković (che qui pubblicamente ringrazio per l'opera svolta in favore della cultura italiana), ricordo con particolare emozione il viaggio in Montenegro del maggio 2006, alla vigilia del referendum popolare che ne sancì l'autonomia, e il suggestivo *tour* da Zara a Durazzo in occasione del Convegno itinerante sulle “Questioni odepatiche”, entrambi organizzati con infaticabile entusiasmo dal Direttore del CISVA, Prof. Giovanna Scianatico, prima sostenitrice della necessità di un intenso lavoro comune al fine di estendere la “rete adriatica”. Né posso tralasciare memoria della proficua partecipazione, con l'allora Assessore alle Politiche Comunitarie del Comune di Pescara Massimo Luciani, all'VIII Sessione del Forum Internazionale delle Città dell'Adriatico e dello Ionio, svoltasi a Koper (Capodistria) tra il settembre e l'ottobre del 2006 e che assegnò a Pescara e al Sindaco Luciano D'Alfonso la Presidenza per il successivo biennio. Sul *meeting* sloveno, si veda J. Milat, *Il Forum di Capodistria: risultati e prospettive/Koparski Forum: Rezultati i perspektive*, in «Adriatico/Jadran», 1-2/2006, pp. 267-268.

Principalmente per chi è mosso dalla convinzione che «alle discipline umanistiche tocchi un ruolo essenziale nei processi di internazionalizzazione e di cooperazione tra diversi Paesi, per la loro statutaria apertura all'orizzonte del dialogo, dell'ascolto e della comprensione, necessari alla costruzione di una cultura compartecipata delle differenze»<sup>4</sup>, l'occasione di incontrare quello che ancora ci ostiniamo a definire "l'altro" ha confermato come, pure in circostanze particolarmente delicate sul piano politico, «lo spazio della comprensione, aperto sul terreno della cultura, possa avere ragione delle tensioni che innervano la quotidianità dei rapporti, attraverso un'opera di mediazione e riconoscimento di comuni valori»<sup>5</sup>. Ritrovandomi pienamente nelle motivazioni etiche espresse con tanta efficacia da Giovanna Scianatico, posso a mia volta testimoniare di aver rintracciato «sul volto delle diverse popolazioni che si affacciano alle sponde dell'antico *Sinus Adriaticus* [...] l'impronta comune di una identità transfrontaliera condivisa»<sup>6</sup>: un'impronta che, oggi più che mai, urge ritrovare anche sul piano ermeneutico.

## *2. Quale identità per l'Adriatico?*

Per arrivare subito al cuore del problema, quali sono gli spunti da cui intende muovere la mia riflessione? In via preliminare, si rende necessario chiarire la nozione di "identità" allusa nel titolo che ho voluto proporre: a quale identità ci si riferisce? Non certamente ai comuni concetti d'identità nazionale, politica o religiosa (e, direi, nemmeno linguistica) rigidamente elaborati da certa tradizione storiografica e anche letteraria, bensì a una visione identitaria più ampia, mobile e plurale, quasi "ironica" come la vorrebbe Claudio Magris<sup>7</sup> e liberata dalla sua stessa ossessione sia di chiudersi che di superare confini; nel nostro caso, si tratterebbe di un'identità "culturale" nell'accezione larga del termine (inclusa ovviamente quella antropologica)<sup>8</sup>, da leggersi come specificità

---

<sup>4</sup> G. Scianatico, *Ricerca letteraria e turismo per lo sviluppo dell'area adriatica*, in Ead. (a cura di), *Scrittura di viaggio. Le terre dell'Adriatico*, cit., p. 181.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> G. Scianatico, *Introduzione* a Ead. e R. Ruggiero (a cura di), *Questioni odeporeiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, cit., p. 7.

<sup>7</sup> «Il modo migliore per liberarsi dell'ossessione dell'identità è accettarla nella sua sempre precaria approssimazione e viverla spontaneamente ossia dimenticandosene» (C. Magris, *Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera*, in Id., *Utopia e disincanto*, Garzanti, Milano 1999, p. 60).

<sup>8</sup> Per una panoramica su aspetti comuni alle culture dei popoli che si affacciano sulle rive dell'Adriatico, si veda M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *L'area adriatica. Lingue, culture, geostoria artistico-letteraria*, Atti del Convegno, in «Adriatico/Jadran», 1/2005. In particolare, per alcune indicazioni di antropologia culturale, cfr. L. Giancristofaro, *Il Verde Giorgio e la Madonna Odigitria: differenti dinamiche di due culti nelle isole orientali d'Abruzzo e Molise*, e A. Gandolfi, *Ornamenti preziosi tradizionali tra le due sponde dell'Adriatico*, ivi, rispettivamente alle pp. 51-66 e 281-288. La problematica è trattata anche in M. De Rosa, *Per una geostoria del medio Adriatico*, tesi per il

di una condizione adriatica che affonda le sue radici nella *koinè* generata da remote consuetudini di scambi nel bacino che Predrag Matvejević ha ridenominato «mare dell'intimità»<sup>9</sup>; ma, soprattutto, si tratterebbe di un'identità "esistenziale", per così dire, formatasi quotidianamente attraverso le innumerevoli vicende della microstoria, quelle vicende che sono state in parte raccolte e mirabilmente narrate da Sergio Anselmi<sup>10</sup>.

A voler considerare le più antiche civiltà mediterranee, le vicende della colonizzazione greca, il mito e le leggendarie avventure di Ulisse, Diomede, Antenore e degli Argonauti<sup>11</sup>, per poi indagare gli avvenimenti storici dell'era moderna, con gli eterni conflitti di ieri e di oggi, la vita della regione adriatica si presenta, nella sua lunghissima durata, come un fenomeno difficile da interpretare e denso di contraddizioni, soprattutto se si pensa che la medesima area, dilaniata da perenni lacerazioni, è continuamente percorsa, in modo quasi inspiegabile, dall'aspirazione a ritrovare un'originaria unità. Come ha ben rilevato Pierre Cabanes<sup>12</sup>, l'Adriatico è sempre stato uno spazio tra due mondi, una frontiera ma anche un *trait-d'union*: antica via dell'ambra<sup>13</sup>, tramite tra Grecia e Magna Grecia, cuore pulsante dell'impero romano, torna poi ad essere barriera politica e religiosa tra Oriente e Occidente, Cristianesimo e Islam al tempo di Bisanzio e delle invasioni barbariche, fino al XIII secolo della nostra era, quando il dominio di Venezia imporrà cinque secoli di condivisioni e di assidui rapporti anche culturali. Dopo che alla Serenissima sarà subentrata la potenza asburgica, con la primazia assegnata al porto di Trieste, saranno i nazionalismi e i conflitti etnici ad accendere a ripetizione la miccia della polveriera balcanica, con le tragiche conseguenze che tutti conosciamo.

Quale identità, allora, è mai possibile per l'Adriatico? Per un «mare delle diversità»<sup>14</sup>, come pure si è pensato di definirlo nel tentativo di indagarne lo sfaccettato profilo; un mare che la Storia (quella con l'iniziale maiuscola) ci

---

Dottorato di Ricerca in Culture dell'Adriatico discussa nell'a. a. 2005-2006 (tutor Prof. M. Giammarco).

<sup>9</sup> Se «il Mediterraneo è il mare della vicinanza, l'Adriatico è il mare dell'intimità»: P. Matvejević, *Breviario mediterraneo*, cit., p. 26. Dello stesso autore, si veda anche *Il Mediterraneo alle soglie del nuovo millennio*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *L'area adriatica*, cit., pp. 33-36.

<sup>10</sup> Cfr. S. Anselmi, *Storie di Adriatico*, il Mulino, Bologna 1996; Id., *Ultime storie di Adriatico*, ivi, 1997; Id., *Mercanti, corsari, disperati e streghe*, ivi, 2000.

<sup>11</sup> Il rimando bibliografico obbligato è a V. M. Manfredi e L. Braccesi, *Mare greco. Eroi ed esploratori nel Mediterraneo antico*, Mondadori, Milano 1992.

<sup>12</sup> Cfr. *L'Histoire de l'Adriatique*, sous la direction de Pierre Cabanes, préface de Jacques Le Goff, Seuil, Paris 2001.

<sup>13</sup> Tra i contributi più recenti, si veda A. Palavestra, *Amber Bridge. Connections between the Balkans and the Apennine Peninsula*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *L'area adriatica*, cit., pp. 174-192.

<sup>14</sup> Si vedano al riguardo, i contributi raccolti in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *Adriatico delle diversità*, cit.

presenta come «faglia di distinzione», «area di divisione tra i popoli slavi e i popoli latini»<sup>15</sup>, causa prima di guerre sempre ritenute inevitabili e irrimediabili.

In questa stessa sede, Jean Dominique Durand si sofferma in modo magistrale sul quesito in apparenza insolubile della doppia identità adriatica, composta di unione da una parte e disunione dall'altra, di spinte che aggregano e di forze disgregatrici, esortando appassionatamente a guardare alla frontiera come al luogo che unisce.

### *3. Il contributo della letteratura*

Nella prefazione a *Il leone di Lissa* di Alessandro Marzo Magno, riscrittura moderna del settecentesco *Viaggio in Dalmazia* di Alberto Fortis, Paolo Rumiz osserva:

Dalmazia. L'altra costa. Lo stesso mare. Il mare dell'Intimità. Nitida. Vicinissima. Nelle belle giornate di bora talvolta la vediamo. Da Ancona, Lignano o dalle Tremiti. Eppure non ne sappiamo niente. La invadiamo ogni estate, in barca o via terra. Ma resta una Terra Incognita, più che al tempo della Grande Venezia o dell'Austria-Ungheria. Gli esodi del dopoguerra, poi il conflitto dei Balcani hanno reso più distanti le sponde. La nostra perdita di memoria ha fatto il resto.

Oggi non sappiamo più che Rijeka vuol dire Fiume, che Split è Spalato. Proviamo meraviglia se sentiamo pescatori parlare veneto a Curzola. Solo sull'altra costa si navigava, al tempo della vela. La linea sabbiosa e rettilinea della penisola non offriva ripari. Le navi cercavano l'arcipelago. A Venezia, bastava affacciarsi sulla riva degli Schiavoni – gli “slavoni” – per percepire da Oriente la voce della leggenda. Un Oriente nostro. Bastava aspettare il tocco della Marangona sul campanile di San Marco, per sentire i campanili dell'altra costa rispondere, oltre la linea blu cobalto.

Ecco: questo libro sulle orme dell'abate Fortis non ci parla solo di Dalmazia. Ci dice quanto la Dalmazia sia uscita dal nostro immaginario.<sup>16</sup>

Queste righe, scritte nel 2003, toccano a mio parere il nodo centrale dell'odierno dibattito sull'Adriatico e specialmente dei rapporti tra prospettiva storiografica e orizzonte letterario. Il Novecento, il terribile “secolo breve” che ci siamo lasciati alle spalle, con gli orrendi traumi provocati dalle divisioni ideologiche e gli atroci misfatti perpetrati – ineffabile paradosso della Storia – proprio nel momento del più fragoroso crollo delle ideologie, il Novecento, sostiene Rumiz, ha decretato la rimozione dal nostro immaginario dell'altra

---

<sup>15</sup> S. Trinchese, *Guardare alla storia del passato*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *Adriatico: un mare d'intimità*, cit., pp. 44. Cfr. ora anche Id. e F. Caccamo (a cura di), *Adriatico contemporaneo*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>16</sup> P. Rumiz, *Prefazione* a A. Marzo Magno, *Il leone di Lissa. Viaggio in Dalmazia*, il Saggiatore, Milano 2003.

sponda e, con essa, dell'intero spazio adriatico. «La nostra perdita di memoria ha fatto il resto». Ma di quale memoria si discute? Memoria storica o memoria letteraria? Se, volgendo il nostro sguardo all'indietro, ci affidassimo all'energia creativa dei letterati, quali scoperte ci attenderebbero? Qual è il contributo che la letteratura può fornire alla storia, e a tutti noi che passivamente ne subiamo le vicende, perché ci si possa riappropriare non solo di un immaginario, ma di un *modus vivendi* che ci appartiene in quanto, appunto, donne e uomini “adriatici”? Come può essa aiutarci a ritrovarli, l'uno insieme con l'altro? Quali sono i messaggi che ci suggerisce? La letteratura, così come la grande arte, è in grado di cogliere un diverso livello di realtà, prospetta infiniti altri universi possibili, dà concretezza a visioni profetiche e/o utopiche. «L'universo di rappresentazioni linguistiche e di saperi che chiamiamo letteratura – sostiene Antonio Prete – ha, come suo respiro e orizzonte, il tragico della storia. Ma, allo stesso tempo, mostra, di quel tragico, l'insensatezza, e costruisce, dentro e oltre quel tragico, nuovi mondi. Mondi nei quali l'impossibile prende corpo e sensi, la lontananza si fa prossimità, il tempo, sebbene irreversibile, torna ad essere presenza e ritmo»<sup>17</sup>. Solo arte e letteratura ci permettono di scavalcare secoli e millenni, collegando liberamente la vita quotidiana al mito. Di fronte alla Storia, paradossale e amara “maestra di vita”, la Letteratura rivendica a sua volta una “saggezza” da intendersi come «ricerca di magnanima comprensione delle ragioni dell'altro, ricerca di una curiosa disposizione per l'alterità e quindi di una convivenza nella pace universale»<sup>18</sup>. Così ha scritto Gian Mario Anselmi nel presentare il pionieristico progetto delle *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, aggiungendo: «La letteratura con i suoi generi, le sue parole, i suoi testi ha attraversato frontiere, ha percorso territori proibiti, ha circolato sempre e comunque, attestandosi su crinali decisivi per la formazione del pensiero moderno»<sup>19</sup>. Forse, per sciogliere quel nodo di cui si diceva, è proprio alla letteratura che sarà necessario volgersi, a quella zona di confine dove si può incontrare l'Altro per costruire insieme il luogo che unisce.

Se ci accingiamo infatti a leggere l'Adriatico con gli occhi degli autori che l'hanno descritto nei loro resoconti o che, tra realtà e fantasia, vi hanno ambientato le loro rappresentazioni, non può sfuggire il repentino configurarsi di un'altra storia, che ci parla di un mare comune e di un'area da cui promanano miti e leggende e dove gli archetipi sono sempre pronti a riemergere dall'inconscio collettivo; un'area dove, sia ieri che oggi, ci si muove per cercare una patria, per riconquistare un'umana identità, per trovare la pace.

---

<sup>17</sup> A. Prete, *Introduzione* a G. M. Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol. I, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. XIII.

<sup>18</sup> G. M. Anselmi, *Premessa*, ivi, p. IX.

<sup>19</sup> *Ibid.*

*Questa* storia esige di essere ricostruita con grande pazienza e perizia, ricomponendo per gradi un gigantesco mosaico di percezioni, né io pretendo certo d'impostare qui una trattazione esaustiva del mare comune, così come appare dalle innumerevoli testimonianze letterarie (impresa sinora mai tentata e che dovrebbe, ovviamente, essere sviluppata altrove): m'interessa solo individuare una traccia, accennare un orientamento, proporre una rapida carrellata d'impressioni, scelte tra quelle più ricche di senso.

#### *4. Tra antico e moderno: il cronotopo adriatico*

Nell'ambito della letteratura occidentale e mediterranea, il cronotopo adriatico sembra acquisire una sua specificità, strettamente legata alle peculiarità morfologiche che contraddistinguono il paesaggio e che nel corso dei millenni, oltre a determinare la storia della regione, ne hanno improntato le varie rappresentazioni. Tra queste, il tratto di maggior durata riguarda senz'altro la prossemica, con il rapporto di vicinanza che vi si stabilisce tra mare e montagna. Come ebbe già a documentare Lorenzo Braccesi, la visuale panoramica che dalla vetta del monte cinge l'intera superficie equorea (e perfino due mari distanti tra loro come l'Adriatico e il Ponto) è attestata per la prima volta in epoca antica nell'ignoto autore del *De mirabilibus auscultationibus*, per tornare in un frammento di Teopompo testimoniato da Strabone e in una credenza popolare raccolta da Tito Livio<sup>20</sup>. Il *topos* leggendario derivato, sembra, dall'ancestrale memoria del percorso argonautico, va con tutta evidenza ricondotto al genere allora in voga di letteratura paradossografica incentrata sul meraviglioso, ma basta leggere qualche testo di odeporica moderna per riscontrarne la stupefacente vitalità: esso viene infatti riproposto, mediante una dislocazione nel tempo e nello spazio, da un numero non esiguo di scrittori italiani e stranieri che nel corso dell'Ottocento e del Novecento attraversarono le regioni adriatiche. Per limitare la casistica all'Abruzzo (terra che morfologicamente pare mantenere non poche affinità non solo con la prospiciente Dalmazia, ma anche con il Montenegro), riporto l'esempio del francese Jules Gourdault, il quale, arrivato nel 1877 sulle rive del Tronto, annota nel suo libro di viaggio *L'Italie illustrée* le seguenti *mirabilia*:

Questa parte dell'Abruzzo, dominata a sud dalle bianche pendici del Gran Sasso, la montagna più alta d'Italia (3.000 metri), che si scorge persino dall'Istria e dalla Dalmazia, è una regione completamente montuosa.

[...]

---

<sup>20</sup> Cfr. L. Braccesi, *Grecità adriatica. Un capitolo della colonizzazione greca in Occidente*, II edizione riveduta e ampliata, Pàtron, Bologna 1979, in particolare il cap. III (*Colonizzazione corinzia e predominio ateniese*), *passim*.

Salire per l'ultimo tratto scosceso della montagna è abbastanza faticoso; ma con l'aiuto di volta in volta dei muli e di buone gambe alla fine ci si riesce. E poi che cos'è la fatica dell'ascesa se si pensa al panorama che aspetta il turista lassù? La metà dell'Italia e due mari, ecco che cosa abbraccia lo sguardo all'intorno. A nord si vede tutto l'intreccio dei monti romani, etruschi e liguri; a sud la linea degli Abruzzi, con le lontane propaggini delle dolci colline campane e, al di là di quelle, il profilo vago dei monti dell'Apulia e della Calabria, a ovest, il Mar Tirreno, solcato dalle vele di Napoli e di Messina, a Est l'Adriatico con le navi greche e levantine.<sup>21</sup>

A sua volta Giovanni Cena, nel corso di un'escursione in automobile effettuata nel 1909, non manca di registrare sensazioni analoghe:

Quasi tutti gli escursionisti conoscevano qualche parte della regione. Io avevo già veduto dalla vetta del Gran Sasso il sole spuntare sulle coste della Dalmazia, incendiare l'Adriatico come un lago d'argento, disegnare tra le nebbie il profilo massiccio della Majella, dei Sibillini, dei Simbruini e colorire le torri d'innumerabili castelli e chiese da Teramo a Chieti a Lanciano a Vasto.<sup>22</sup>

Struttura retorica basilare nelle diverse strategie di raffigurazione dell'area adriatica, la prossimità di acque e terre disegna la geografia letteraria di uno spazio-arcipelago che abbraccia e accoglie elementi naturali marcatamente diversi e dove il molteplice può riuscire a comporsi in unità armoniosa<sup>23</sup>; un paesaggio quasi sempre simbolico, in grado di suscitare suggestioni contrastanti, e che scrittori e poeti hanno di volta in volta percepito come *locus* solare e *amoenus* o orientato verso un'angosciosa esplorazione d'ombra, impegnandosi anche, in qualche caso, a ricreare un nuovo modello di *sublime*<sup>24</sup>. In letteratura, inoltre, l'Adriatico è non solo attraversato da generi e sottogeneri (poesia, prosa, drammaturgia, romanzi, racconti, scritture odeporiche etc.) ma

---

<sup>21</sup> J. Gourdault, *L'Italie illustrée de 450 gravures sur bois*, Hachette, Paris 1877, trad. it. di M. J. Hoyet, in G. A. Bertozzi e G. Dotoli, *Viaggiatori francesi in Abruzzo*, Vecchio Faggio, Chieti 1989, p. 210 e p. 219.

<sup>22</sup> G. Cena, *Visioni d'Abruzzo. Una settimana in automobile*, in M. Cimini, *L'evasione e il ritorno. Letteratura e giornalismo in Abruzzo tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, p. 249.

<sup>23</sup> Cfr. M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano 1997; L. Murolo, *L'Abruzzo-arcipelago. Un'ipotesi di rilettura geofilosofica e geostorica dell'identità culturale regionale*, in «Adriatico/ Jadran», 2/2005, pp. 339-369; Id., *Di terra, d'oceano, di mare. Alle radici del molteplice nella cultura abruzzese*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *Adriatico delle diversità*, cit., pp. 134-161. Si veda anche M. Giammarco, *Per acque e per terre: itinerari medioadriatici tra Otto e Novecento*, in V. Masiello (a cura di), *Viaggiatori dell'Adriatico*, cit., pp. 163-185.

<sup>24</sup> Sul paesaggio adriatico ritratto da letterati e viaggiatori si vedano in particolare: G. Scianatico, *Odeporica neoclassica*, in Ead. e R. Ruggiero (a cura di), *Questioni odeporiche*, cit., pp. 371-389 e Ead., *Paesaggio adriatico. Una "Lettera campestre" del Bertola*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *Adriatico delle identità*, cit., pp. 41-48.

si distingue per essere copiosamente irradiato da mitologemi assai persistenti che, nel confermare i fondamenti della tradizione mediterranea, la trasformano e rinnovano dall'interno. Sarà appena il caso di ricordare, qui, la leggenda di Antenore, studiata sempre da Braccesi<sup>25</sup> e che, secondo Vincenzo De Caprio, nelle sue proiezioni mitico-simboliche prefigura l'Adriatico come «un mare di fondazione di civiltà e di incontri tra popoli»<sup>26</sup>; o il paradigma del viaggio degli Argonauti, risemantizzato infinite volte dalla letteratura occidentale<sup>27</sup> e – per dire solo di una delle più originali elaborazioni dell'ultimo secolo – piegato da Alberto Savinio ad un'ironica conoscenza di sé, nella drammatica cornice della prima guerra mondiale<sup>28</sup>. Qualche riga di approfondimento ritengo invece di dover dedicare al cosiddetto “romanzo” di Diomede, l'eroe greco notoriamente più radicato in Adriatico<sup>29</sup>. La sua vicenda sembra risultare, infatti, estremamente significativa alla luce delle dense connessioni tra mito, storia e letteratura.

Presentato da Omero nel V libro dell'*Iliade* come un guerriero feroce e così ardimentoso da sfidare in battaglia gli stessi dèi, nel ciclo dei *nostoi* lo ritroviamo in fuga da Argo, alla ricerca di una nuova patria. Scaraventato da una tempesta sulle coste dell'Apulia, vi si stabilisce fondandovi anche delle città. È a questo punto che s'innesta il racconto di Virgilio, il quale nell'*Eneide* lo immagina raggiunto proprio in riva all'Adriatico dagli ambasciatori di Turno e del re Latino, arrivati con l'allettante proposta di una solida alleanza mirata ad abbattere definitivamente il suo irriducibile nemico d'un tempo: il troiano Enea. La sorprendente risposta dell'esule greco merita, credo, di essere

<sup>25</sup> Cfr. L. Braccesi, *La leggenda di Antenore da Troia a Padova*, Editoriale Programma, Padova 1984.

<sup>26</sup> V. De Caprio, *Adriatico/Jadran: su un immaginario dell'Adriatico*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *Adriatico: un mare d'intimità*, cit., pp. 69-78.

<sup>27</sup> Tra le riprese più recenti, si veda il riuso che ne fornisce Claudio Magris nella bella prosa-racconto intitolata *Assirtidi* (in Id., *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997).

<sup>28</sup> Cfr. M. Giammarco, *Scrittura di viaggio e questione dei generi. Appunti sull'Adriatico di Savinio*, in G. Scianatico (a cura di), *Scrittura di viaggio*, cit., pp. 169-174. Ancora sul Savinio “viaggiatore”, Ead., *In viaggio per l'oltre. L'Abruzzo di Savinio*, in «Studi Medievali e Moderni», IX – 2/2005, pp. 77-94.

<sup>29</sup> Al riguardo, si vedano i relativi capitoli in V. M. Manfredi e L. Braccesi, *Mare greco*, cit. Ma la persistenza, soprattutto nel medio Adriatico, della memoria di Diomede è confermata dalla cosiddetta “rotta diomedeica”, la via di comunicazione marittima che collega la penisola del Gargano (e le prospicienti isole Tremiti, le *Diomedae insulae* ricordate da D'Annunzio nella *Canzone di Mario Bianco di Merope*) con la penisola Hilika (Punta Planka, chiamata anche “promontorio diomedeo”), vicino a Šibenik (Sebenico), la città che diede i natali a Niccolò Tommaseo, toccando anche l'isola di Vis (Lissa). Tale rotta è particolarmente favorevole alla navigazione grazie all'ideale spirare del maestrale e dello scirocco, venti dominanti in Adriatico. Per una più estesa trattazione, si veda J. Božanić, *Rotta Diomedeia – Tradicionalna ribarska barka Gajeta Falkuša na najstarijoj transjadranskoj ruti/ Rotta Diomedeia – La tradizionale barca peschereccia Gajeta Falkuša sulla più antica rotta transadriatica*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *L'area adriatica*, cit., pp. 639-660.

richiamata alla memoria dei nostri tempi e anzi additata alla meditazione di un vasto pubblico di lettori, per cui non posso fare a meno di trascrivere integralmente in latino il lungo e accorato discorso che Diomede rivolge ai suoi interlocutori:

“O fortunatae gentes, Saturnia regna,  
antiqui Ausonii, quae vos fortuna quietos  
sollicitat suadetque ignota lacessere bella?  
Quicumque Iliacos ferro violavimus agros  
(mitto ea, quae muris bellando exhausta sub altis,  
quos Simois premat ille viros), infanda per orbem  
supplicia et scelerum poenas expendimus omnes,  
vel Priamo miseranda manus; scit triste Minervae  
sidus et Euboicae cautes ultorque Caphereus.  
Militia ex illa diversum ad litus abacti  
Atrides Protei Menelaus adusque columnas  
exulat, Aetnaeos vidit Cyclopas Ulixes.  
Regna Neoptolemi referam versosque penates  
Idomenei? Libycone habitantis litore Locros?  
Ipse Mycenaesus magnorum ductor Achivom  
coniugis infandae prima intra limina dextra  
oppetiit: devictam Asiam subsedit adulter.  
Invidisse deos, patriis ut redditus aris  
coniugium optatum et pulchram Calydonia viderem?  
Nunc etiam horribili visu portenta secuntur  
et socii amissi petierunt aethera pinnis  
fluminibusque vagantur aves (heu dira meorum  
supplicia!) et scopulos lacrimosis vocibus implent.  
Haec adeo ex illo mihi iam speranda fuerunt  
tempore cum ferro caelestia corpora demens  
appetii et Veneris violavi vulnere dextram.  
Ne vero, ne me ad talis impellite pugnas:  
nec mihi cum Teucris ullum post eruta bellum  
Pergama, nec veterum memini laetorve malorum.  
Munera, quae patriis ad me portatis ab oris,  
vertite ad Aenean. Stetimus tela aspera contra  
contulimusque manus: experto credite, quantus  
in clipeum adsurgat, quo turbine torqueat hastam.  
Si duo praeterea talis Idaea tulisset  
terra viros, ultro Inachias venisset ad urbes  
Dardanus et versis lugeret Graecia fati.

Quidquid apud durae cessatum est moenia Troiae,  
Hectoris Aeneaeque manu victoria Graium  
haesit et in decimum vestigia rettulit annum;  
ambo animis, ambo insignes praestantibus armis,  
hic pietate prior. Coëant in foedera dextrae,  
qua datur; ast armis concurrant arma cavete”.<sup>30</sup>

«Nell’immaginazione virgiliana – chiosa l’archeologo Valerio Massimo Manfredi, con stile che ben si addice a chi non è estraneo alle pratiche letterarie – Diomede non è più che la pallida ombra del bollente eroe omerico che avrebbe fatto a pezzi il suo Enea in qualunque occasione gli si fosse presentata. Egli è un povero essere tormentato dagli incubi di un passato pieno di sangue, di empietà e di sacrilegi, dalla memoria dei compagni perduti, trasformati in uccelli marini dalle grida strazianti; domati dalle sventure, dal tradimento, dall’ira implacabile degli dèi. È un uomo spezzato e impaurito e però più moderno; certamente, sotto

---

<sup>30</sup> Virgilio, *Eneide*, cura e versione di M. Scaffidi Abbate, testo latino a fronte, Newton Compton, Roma 2007, pp. 560-562. Riporto anche la traduzione italiana: «“O genti prospere, o regni Saturni,/ antichi Ausoni, che caso vi turba,/ voi, così quieti, spingendovi a guerre/ tanto pericolose? Tutti noi/ che guastammo col ferro i campi d’Illo/ – tralascio i mali sofferti lottando/ sotto le grandi mura e quegli eroi/ che il Simoènta sommerge – pagammo/ indicibili affanni ed ogni pena/ per il gesto sacrilego, ramminghi/ per tutto il mondo, un pugno di sbandati/ da muovere a pietà persino Priamo:/ lo sa la stella infausta di Minerva,/ che presso il promontorio Caferè/ – vendicatore dei nostri misfatti – / scatenò sulle coste dell’Eubea/ una tale tempesta che disperse/ la nostra flotta. Dopo quella guerra/ fummo gettati su spiagge diverse:/ l’Atride Menelào si spinse, profugo,/ sino alle estreme colonne di Proteo,/ Ulisse vide i Ciclopi dell’Etna./ E che dirò del regno di Neottòlemo,/ cosa della dimora incenerita/ d’Idomènè, dei Locresi, costretti/ ad insediarsi sulle coste libiche?/ Agamennone stesso, il Micenè, / capo dei grandi Greci, al suo ritorno,/ sulla soglia di casa venne ucciso/ dalla moglie fedifraga: un adultero/ vinse colui che aveva vinto l’Asia/ Ed anche a me gli dèi non proibirono/ di rivedere, ritornato in patria,/ la mia cara consorte e la mia bella/ città di Calidòne? Ed oggi ancora/ mi assalgono terribili visioni:/ i miei compagni che, mutati in albatrì/ da Venere (per via delle bestemmie/ d’uno di loro), volarono in cielo,/ ed ora vanno errando lungo i fiumi/ (oh, supplizio terribile dei miei!)/ riempiendo gli scogli di lamenti./ Questo dovevo attendermi quel giorno/ in cui, folle, assalii con la mia spada/ degli esseri divini (scesi in campo/ in difesa di Enea), ferendo Venere/ ad una mano. No, non costringetemi/ a simili battaglie: dopo il crollo/ di Pèrgamo per me non c’è più guerra/ coi Troiani; non provo alcuna gioia/ nel ricordare i loro antichi mali./ I doni che portate dalle vostre/ spiagge natali offriteli ad Enea./ Ci trovammo di fronte l’uno all’altro/ con dure lance e combattemmo insieme:/ credete a me che ho già sperimentato/ come s’erge al di sopra dello scudo,/ con quale foga avventa i giavellotti./ Se ci fossero stati altri due prodi/ simili a lui nella terra dell’Ida,/ i Dàrdani sarebbero venuti/ in armi alle città d’Inaco ed ora,/ rovesciate le sorti, al loro posto/ piangerebbero i Greci. Nella lotta/ sotto le mura solide di Troia/ la vittoria dei Greci ritardò/ per il valore d’Ettore e di Enea,/ segnando il passo per dieci anni: entrambi/ grandi per forza d’animo e guerrieri/ meravigliosi, ma il secondo è primo/ per pietà. Se potete, dunque, unite/ le vostre destre in un patto concorde,/ evitando di battervi fra voi/ armi con armi”» (pp. 561-563).

tanti aspetti, più vicino a noi e alla nostra sensibilità»<sup>31</sup>. Solo la letteratura, si potrebbe aggiungere, poteva trasformare un crudele guerriero in un mite operatore di pace. Ma v'è di più: dopo il rimaneggiamento ovidiano, il mito di Diomede è penetrato profondamente nella coscienza letteraria moderna anche attraverso la figura dell'albatro, l'uccello, per l'appunto, "diomedeo", divenuto via via metafora della malinconia romantica in *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) di Samuel Taylor Coleridge, della solitudine dell'artista nelle *Fleurs du mal* (1861) di Charles Baudelaire, della tensione verso l'ignoto nella poesia e nella prosa dannunziane, fino a riproporsi, negli anni Trenta del Novecento, con inattesi risvolti grotteschi nel dramma *Albatros* dello scrittore dalmata Ranko Marinković<sup>32</sup>.

Alle grida strazianti dei compagni di Diomede va forse ricondotto quel sentimento di angoscia o di malinconia che aleggia in tante pagine sull'Adriatico<sup>33</sup>, segnatamente in quelle di scrittori che di fronte alla distesa marina hanno cercato risposte agli interrogativi dell'umana esistenza. Il senso di destinazione ultima, che non di rado impronta anche sul piano artistico-figurativo<sup>34</sup> la condizione adriatica, trova, come si sa, specialmente nel *Trionfo della morte* di D'Annunzio il suo capodopera romanzesco.

Ma sul Pescaresc converrà ancora indugiare.

##### 5. L'altro Adriatico di D'Annunzio

La critica più avvertita va ormai da tempo ravvisando la necessità di rivisitare senza pregiudizi la personalità dannunziana<sup>35</sup> e di considerare non parzialmente la sua ragguardevole produzione letteraria, anche al fine di rileggerne il legame con il "pelago" delle origini – quel "pelago" in cui giunge ad inverarsi la metamorfosi dell'artista<sup>36</sup> –, operando così un preciso distinguo tra

---

<sup>31</sup> V. M. Manfredi, *Il romanzo di Diomede*, in Id., *Mare greco*, cit., p. 169.

<sup>32</sup> Ne tratta Srećko Jurišić nella sua tesi per il Dottorato di Ricerca in Culture dell'Adriatico (a.a. 2007-2008, tutor la sottoscritta), proponendo anche, a sua cura, la prima traduzione italiana della *pièce* di Marinković.

<sup>33</sup> Ho affrontato l'argomento in un intervento dal titolo *Malinconia adriatica*, letto in una delle sessioni del Convegno Internazionale di Arti Compare – VII Edizione, "Melencolia", svoltosi a Pescara dal 14 al 17 maggio 2008, i cui Atti sono pubblicati sulla rivista «Bérénice» (XV, 40-41, pp. 344-357).

<sup>34</sup> Sulla raffigurazione pittorica del Mare Adriatico si veda il contributo di Brigida Di Leo, *La pittura dell'Adriatico da Canaletto a Mihanović*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *Adriatico: un mare d'intimità*, cit., pp. 269-276.

<sup>35</sup> Qui ricordo solo alcuni studi di Gianni Oliva, da *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1992 a *D'Annunzio e la malinconia*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

<sup>36</sup> Si vedano soprattutto C. Benussi, "L'anima si fa pelago". *Simbologia equorea nell'Alcyone*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XX, 2002, 2, pp. 107-123, e M. Menna, *Canto Novo [1882]. Dalle Marine all'Adriatico: le origini della metamorfosi*, in M. Giammarco e A. Sorella, *L'area adriatica*, cit., pp. 82-92.

concezione politico-ideologica del *mare nostrum* e percezione estetico-esistenziale del paesaggio marino. Le espressioni più autentiche delle radici adriatiche di D'Annunzio, che tra *L'Armata d'Italia* (1888), le *Odi navali* (1893), *La Nave* (1908), *La lettera ai Dalmati* e l'impresa fiumana del 1919 risultano compresse e alterate dalle spire della retorica nazionalista, vanno infatti rintracciate soprattutto nelle poesie e prose giovanili ed in alcuni capolavori della maturità, all'interno di una problematica identitaria contrassegnata da un'inguaribile tensione all'infinito o, per converso, da una quasi morbosa perlustrazione dell'oltre.

Immagini di gabbiani, aironi, albatry, diomedee si rincorrono, tra *Primo vere* (1879) e *Canto novo* (1882), in uno scenario che trasforma l'Adriatico in paesaggio dell'anima. Chi non ricorda almeno il «tristo fragrante verde Adriatico» dell'*incipit* del libro II della raccolta dell'82? Variamente ritratto nel chiarore mattiniale o tra le brume del crepuscolo, nei tripudi estivi così come nelle malinconie autunnali, anche nelle *Marine* in cui sembra prevalere un gusto figurativo spiccatamente michettiano<sup>37</sup> il mare natio, nella percezione dannunziana, lascia intuire una dimensione nascosta sotto la superficie equorea che il poeta aspira a svelare. In alcuni componimenti, l'intimo rapporto tra soggetto lirico e natura rappresentata si esprime attraverso le sensazioni acustiche, enfatizzando suoni e rumori che provengono dalla misteriosa distesa d'acqua: il «lamento de 'l mar su le dune», il «sussurro suave de l'onda verde», il «canto del mare», l'urlo de «l'onde fra l'irte scogliere»<sup>38</sup>. Talvolta, il poetare si risolve in un privato colloquio tra l'io e l'elemento naturale e la voce dei flutti s'identifica con la musica dei versi: «Verdi onde accidiose gementi a la riva sì come/ lunghissimi crotali! In cuor m'infondete una lenta/ musica di spondei»<sup>39</sup>. Né risulta estranea al giovane D'Annunzio la raffigurazione onirica, laddove i profumi provenienti dalla spiaggia invitano a fantasticare, richiamando un intero universo celato oltre la soglia della realtà, lontano nello spazio e nel tempo<sup>40</sup>. Trasfigurato e sublimato, l'Adriatico delle prime raccolte di poesia prospetta all'autore il mistero

<sup>37</sup> Per una rivisitazione della pittura di Michetti artista del mare e delle sue valenze mitico-simboliche, si veda B. Di Leo, *Francesco Paolo Michetti e il mare Adriatico*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *L'area adriatica*, cit., pp. 332-334.

<sup>38</sup> Le citazioni sono tratte da G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, vol. I, Mondadori, Milano 1984, rispettivamente alle pp. 894, 892, 895.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Si considerino i versi della seguente *Marina*: «Sognavo (m'infuse il divino sopore l'effluvio/ salso de l'acque, a l'alba, pe' vetri socchiusi, ne' dotti/ volumi la fronte chinommi, e fresco sentia/ pervader le vene Morfeo) sognavo: da 'l cielo/ il sol tra' vapori feriva su l'onda infinita,/ su le placide spiagge, sui boschi virenti, feriva,/ dolce a le vite nuove; surcean le nilsonie spiegando/ la pompa de' rami ne l'isole, chine su l'acqua,/ e le felci agitavano a l'aura le chiome leggere» (Ivi, pp. 894-895).

dell'Ignoto, invitandolo alla fusione con il primordiale, a «vivere/ accanto a l'onda cerula» e a «riposare l corpo esanime/ tra l'alge e le millepore»<sup>41</sup>.

Allo stesso modo, nell'economia testuale di *Terra vergine* (1884)<sup>42</sup>, silloge di racconti sorretta da uno sguardo orientato sul *coté* "terrestre" del paese d'origine e in apparenza allineato ai canoni veristico-naturalistici, la presenza del mare arreca un messaggio di alterità che il veicolo mitico volge verso la sfera spirituale e il sondaggio dell'enigma dell'esistenza. Come ho provato ad argomentare in un precedente lavoro<sup>43</sup>, è la novella *Dalfino* a costituire il fulcro di una visione dell'Adriatico come simbolico luogo dell'arcano e della possibilità di una Vita oltre la vita. Il «fascino strano» che «quella immensa distesa d'acqua» esercita sull'eponimo pescatore, la sua attrazione per gli abissi marini, lo scarto "mitico" che ne prefigura la metamorfosi nel sacro animale psicopompo dell'antica cultura mediterranea, sono tutti elementi narrativi che puntellano il tema della morte per mare, da intendersi, qui, come mutamento del proprio essere nella storia e nel mondo, come liberazione dalle catene della fisicità e ritorno all'oceano delle origini.

Nelle *Novelle della Pescara*, pubblicate nel 1902<sup>44</sup> ma organizzate intorno al nucleo del *San Pantaleone* risalente al 1886, è possibile poi rintracciare l'equivalente letterario di quell'orizzontalità adriatica rappresentata dalla rotta Ovest-Est, quella che unisce le due sponde. Si tratta di una rotta estranea alle spedizioni della Serenissima e pertanto quasi del tutto ignorata dalle pagine della storiografia ufficiale<sup>45</sup>, ma dove trabaccoli e *gajete falkuše* hanno veleggiato per secoli, giorno dopo giorno, intessendo un'assai duratura trama di laboriosa lotta per la sopravvivenza. Sulla scena tragica e grottesca del *Cerusico di mare*, racconto di marinai abruzzesi diretti per scambi commerciali in Dalmazia e sorpresi da un fortunale proprio nel mezzo della traversata, l'Adriatico mostra una valenza malefica, di divinità ostile che per placarsi esige le sue vittime. Tutt'altro registro, rispetto alla crociera fantasticata nei *Progetti d'estate*, prosa apparsa sulla «Tribuna» nell'agosto del 1887, dove il protagonista sogna d'imbarcarsi da Ortona sul cutter "Don Juan" e risalire, lungo il litorale, fino a Venezia, sostando in ogni stazione balneare, e poi da Venezia proseguire per Trieste e, ancora, «Da Trieste a Zara, a Sebenico, a Ragusa e nell'arcipelago dalmata, di rada in rada, di porto in porto, di

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>42</sup> G. D'Annunzio, *Terra vergine*, Sommaruga, Roma 1884. La prima edizione è del 1882.

<sup>43</sup> Cfr. M. Giammarco, *Testualizzazione del paesaggio e mitopoiesi in Terra vergine. Per una rilettura di Dalfino*, in Ead., *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Carocci, Roma 2005, pp. 23-55.

<sup>44</sup> G. D'Annunzio, *Le novelle della Pescara*, Treves, Milano 1902.

<sup>45</sup> È nota l'asserzione di Braudel secondo cui l'Adriatico, «più lungo che largo, si presenta come una rotta Nord-Sud» (F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 voll., Einaudi, Torino 1953, p. 320).

canale in canale, d'isola in isola, fino alle Bocche di Cattaro»<sup>46</sup>. In questo periplo immaginario, infatti, il *sinus* adriatico appare con aspetti da *Baedeker*, addirittura da cartolina turistica:

Zara appariva tutta rosea nel mattino, odorante di maraschin selvaggio. Il vino di Dignano dava una voluttuosa ebbrietà con il solo profumo. Le isole, Meleda, Lagosta, Solta, Pago, erano tutte coperte di alberi fruttiferi, opulente di vigne e di oliveti, abitate da donne bianche, con gli occhi azzurri, la capigliatura bionda, il naso di colore olivastro, col viso lungo, i capelli neri e l'aria minacciosa, che tutte parlavano un dialetto dolce e sonoro. Il "Don Juan" gittava l'ancora nelle piccole rade tranquille, circondate da dirupi grandiosi; quindi ripartiva per mezzo ai canali, carico di frutti odoranti dalla polpa così fresca e succulenta che metteva, a chi ci affondava i denti, una delizia fin nell'intimo del cuore. Oh bocche di Cattaro, golfo sovrammirabile, dove l'aria è così soave che quasi pare opera d'un'incantazione e dove le acque hanno la purezza dei diamanti più puri! Ecco, d'innanzi alla prora, il triplice ingresso. Le montagne, intorno, sono ancora azzurre nel mattino, con le cime di schietto oro; e il mare vi si profonda come tra le braccia d'un'amante misteriosa.<sup>47</sup>

Al di là della valutazione letteraria del brano e della dettagliata descrizione che vi è contenuta, attestante almeno una puntuale conoscenza dei luoghi, ciò che mi sembra qui rimarchevole è l'attivarsi del motore del desiderio che, nella finzione dannunziana, innesca il progetto del protagonista e l'idilliaco richiamo dell'altra sponda. Tanto più rimarchevole è il significato del passo appena citato, se lo si confronta con l'altra «crociera» adriatica intrapresa dal Vate negli anni della Grande Guerra<sup>48</sup>: una guerra sentita anche e soprattutto come irripetibile occasione di sfidare la morte e trovare compimento al proprio destino, come D'Annunzio stesso confesserà nel *Libro segreto*:

La guerra – quella da me guerreggiata nel mio spazio spirituale ch'ebbe fiumi più sanguigni dell'Isonzo, vette più ardue dell'Ermada e del Grappa, termini più distanti dell'Albio – fu veramente una disfida senza guanto fra me e la morte. Non io soltanto continuavo a soffrir di morire senza morire ma tutti gli Italiani attendevano con fede

---

<sup>46</sup> G. D'Annunzio, *I progetti d'estate*, in *Parabole e novelle*, Bideri, Napoli 1914, p. 157.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>48</sup> Il termine è qui ripreso nell'accezione che ne fornisce D'Annunzio medesimo nel *Notturmo*, quando rievoca l'arrivo a Venezia del fratello di Giuseppe Miraglia: «Viene da Valona, dal comando di una squadriglia di torpediniere. Ha lasciato la crociera notturna e diurna, per accorrere. [...] Porta seco il soffio della guerra, l'odore verde del basso Adriatico, qualcosa del ponte d'una torpediniera in caccia, qualcosa della scia d'un siluro ben diretto. È un uomo» (G. D'Annunzio, *Notturmo* (1916-1921), in *Id.*, *Prose scelte*, a cura di G. Oliva, Newton Compton, Roma 1995, p. 122).

unanime che alfine il fato si dimostrasse giusto alla mia infelicità dandomi il compimento giusto nella battaglia o di terra o di mare o di cielo<sup>49</sup>.

Questo progetto contemplerà anche il proposito di “cancellare” il nome di Cattaro,

[...] che sta laggiù in fondo al suo golfo remoto come il Vallone di Risano dall'altra parte, e nel mezzo è Perasto con lo sconosciuto altare di là dalle Catene che non mi gioverà trascendere'. per gioco non perfido io chiamai la mia azione inesorabile, voluta da me solo, contro oblique e ambigue manovre condotta da me solo, io la chiamai Teodia dalla baia di Teodo. Teode: Θεός e ωδή, Teodia è canto in onore del dio. Dante l'accorda alla sua terza rima nel cielo ottavo del Paradiso, nel cielo stellato, mentre la luce gli viene da molte stelle. senza stelle io andavo a cercare nelle acque di Teode la bella morte, la cessazione della troppo lunga infelicità, la guarigione della mia piaga ingloriosa, la liberazione dall'avvoltoio che s'ebbe da non so più qual latino l'epiteto obscenus.<sup>50</sup>

Ma, constaterà ancora D'Annunzio con l'amarezza del sopravvissuto, «la Teodia delle Bocche non fu la Trenodia accompagnata dalle tibie cave, accompagnata fu dagli scopii laceranti delle molte bombe distribuite con ferma sapienza nella baia di Teodo e lung'esso il canale di Kumbur»<sup>51</sup>. Sono dunque Eros da una parte e Thanatos dall'altra a guidare, tra invenzione letteraria e scrittura autobiografica, l'attrazione dannunziana verso l'Adriatico, sia esso occidentale o orientale. Il silenzio percepito nella notte di Cattaro<sup>52</sup> è lo stesso silenzio che aleggia sull'isola dei morti, un silenzio che invita al riposo e alla quiete<sup>53</sup>. È, forse, lo stesso silenzio che esorta l'essere umano e soprattutto l'artista ad elevarsi dalle miserie terrene, un desiderio di volo e d'infinito che il moderno genio malinconico sa tradurre in energia creativa, in una metamorfosi che, ancora una volta, audacemente risemantizza il mito antico:

Egli lasciò le leve e incrociò le braccia. E, mentre l'Albatro abbandonato a se stesso ondeggiava nell'aria tranquilla, si mise a cantare inventando le parole del suo canto.<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> Id., *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire (1935)*, ivi, p. 433.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>52</sup> Ancora nel *Segreto*, rievocando i compagni di tante imprese, D'Annunzio scrive: «Tutto è silenzio. essi sono ridivenuti silenziosi come quando erano dietro di me deliberato di morire nella fusta, la notte di Cattaro» (ivi, p. 501).

<sup>53</sup> Si vedano in proposito alcune osservazioni (ispirate da una pagina dello scrittore Carlo Emilio Gadda) relative all'*Isola dei morti* di Böcklin, in M. Giammarco, *Per acque e per terre*, cit.

<sup>54</sup> G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 158.

## 6. Scrittori e viaggiatori tra Otto e Novecento

Nell'immaginario letterario degli ultimi due secoli l'Adriatico non è, naturalmente, solo il mare di D'Annunzio. Dopo il *Viaggio in Dalmazia* di Alberto Fortis<sup>55</sup>, libro che aveva richiamato l'interesse di molti intellettuali europei sulle regioni dell'Est grazie alla rivelazione della cultura morlacca, numerosi furono gli scrittori che ne trassero ispirazione per le loro opere. Mi limito qui a ricordare l'Albania celebrata da lord Byron e dal suo amico Hobhouse o ritratta da Edward Lear<sup>56</sup>, ma andrebbero enumerati tanti altri luoghi della costa italiana, dalmata e montenegrina raccontati da autori più o meno noti, quali ad esempio George Sand, Charles Nodier o Gérard de Nerval<sup>57</sup>, che vi ambientarono storie fantastiche infarcite di suggestioni "gotiche". Per non parlare dei "nostri" Foscolo e Tommaseo, nati entrambi di là dal mare, i quali si resero sensibilissimi interpreti dell'alterità dell'altra sponda e di un continuo interrogarsi sulla propria matrice identitaria<sup>58</sup>. Che dire poi della straordinaria epopea di Venezia, musa dei più rinomati letterati e artisti<sup>59</sup>, da Shakespeare a Chateaubriand, Goethe, Stendhal, Shelley (oltre che di Byron e D'Annunzio), e che nella visione di John Ruskin riesce persino a diventare, proprio all'epoca del suo irreversibile disfacimento, la città simbolo di un vivere sostenibile e di una ritrovata armonia tra uomo, arte e natura da opporre alle già alienanti metropoli industriali?<sup>60</sup>

<sup>55</sup> Cfr. A. Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, 2 voll., Alvise Milocco, Venezia 1874. Si veda ora l'edizione a cura di Eva Viani, con l'ottima introduzione di Gilberto Pizzamiglio, Marsilio, Venezia 1986. Sull'opera di Fortis, si vedano anche P. Sekeruš, *La découverte de l'autre rive de l'Adriatique. Les sauvages Morlaques*, in V. Masiello (a cura di), *Viaggiatori dell'Adriatico*, cit., pp. 345-355; G. Pizzamiglio, *La Dalmazia tra viaggio e romanzo: da Alberto Fortis a Giustiniana Wynne*, in G. Scianatico e R. Ruggiero (a cura di), *Odeporica adriatica*, cit., pp. 353-369.

<sup>56</sup> Si vedano, rispettivamente: A. Sportelli, *Sulle tracce dell'infedele. Pervorsi e derive byroniane*, in V. Masiello (a cura di), *Viaggiatori dell'Adriatico*, cit., pp. 277-298; D. Castrati, *Le Albanie secondo gli altri* e O. S. Di Bucci Felicetti, *«Quota Albania». Un paese adriatico tra le montagne*, in G. Scianatico (a cura di), *Scrittura di viaggio*, cit., alle pp. 117-135 e 137-162.

<sup>57</sup> Ne tratta ancora P. Sekeruš in *La côte adriatique dans la littérature romantique française*, ivi, pp. 7-47.

<sup>58</sup> Si legga al riguardo il raffinato e intenso saggio di Simona Costa, *La doppia sponda: alterità del viaggio adriatico*, in G. Scianatico e R. Ruggiero (a cura di), *Odeporica adriatica*, cit., pp. 77-95. Su Tommaseo in particolare, si vedano anche A. Lombardinilo, *Niccolò Tommaseo poeta tra le due sponde. Canti popolari toscani corsi illirici greci*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *L'area adriatica*, cit., pp. 529-555; S. Roic, *Tommaseo viaggiatore adriatico*, in V. Masiello (a cura di), *Viaggiatori dell'Adriatico*, cit., pp. 203-214.

<sup>59</sup> La bibliografia sui rapporti tra Venezia, la letteratura e le arti è, come si sa, sterminata. Pertanto mi limito a ricordare gli Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, *Venezia nelle letterature moderne*, a cura di Carlo Pellegrini, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma 1961.

<sup>60</sup> Cfr. M. Marroni, *Turner e Ruskin "leggono" Venezia*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *L'area adriatica*, cit., pp. 453-460; Ead., *John Ruskin: ricerca estetica e mito di Venezia*, Aracne, Roma 2007 (pubblicazione della tesi per il Dottorato di Ricerca in Culture dell'Area Adriatica, discussa nell'anno accademico 2004-2005, tutor Prof. N. D'Antuono).

Sempre sulle tracce di Fortis, inoltre, l'Ottocento è anche il secolo in cui le rive dell'Adriatico occidentale e orientale, in precedenza tagliate fuori dai percorsi del Grand Tour e dall'invincibile seduzione di Venezia, cominciano ad essere riscoperte da uno stuolo di viaggiatori e viaggiatrici che, con le loro relazioni, contribuiscono a ricostruirne un'immagine sostanzialmente unitaria<sup>61</sup>. Agli studi di odeporica adriatica va riconosciuto di aver scritto un importante capitolo nella percezione del mare comune, producendo un ricco bagaglio di conoscenze. In tale ambito, dev'essere evidenziata l'opera di due viaggiatori speciali, il francese Charles Yriarte<sup>62</sup> e l'inglese Frederic Hamilton Jackson<sup>63</sup>, entrambi autori di importanti *reportages* che rappresentano davvero un modello di perlustrazione integrale dell'area, certificando sul campo la specificità di una cultura comune formata dalla fusione di elementi orientali e occidentali. Se agli occhi di Yriarte Dalmazia e Montenegro possono apparire, alla stregua dell'Abruzzo dannunziano, come un'altra "terra vergine", è ancora al Pescara che può essere ascrivita una decisiva svolta nell'odeporica italiana, mirata, agli inizi del Novecento, a indirizzare letterariamente la visione del mare latino prima che esso ridiventi, sciaguratamente, preda della "grande storia". Qui mi riferisco alla rimodulazione degli itinerari turistico-culturali operata dai selvaggi scenari che D'Annunzio aveva imposto all'attenzione dell'opinione pubblica e, in particolare, a quel *raid* automobilistico abruzzese organizzato nel 1909 da famosi scrittori e giornalisti, curiosi di verificare le effettive corrispondenze tra configurazione reale del paesaggio e sua riscrittura letteraria<sup>64</sup>. Dai resoconti che questi novelli Argonauti (così si autodefinirono) educati al recente culto della velocità dedicarono al *coté* marino della regione emerge senz'altro una fruizione "estetica" delle località visitate, ma non mancano annotazioni di sicuro interesse, tutte convergenti nel riannodare i fili di una trama identitaria perenne, di una vocazione insita nella stessa *natura loci*. Così, nel già citato Cena la percezione geo-letteraria dell'Adriatico è corroborata da osservazioni culturali-antropologiche che, rimarcando il pacifico convivere delle diversità in questi

<sup>61</sup> Cfr. M. Giammarco, *Per acque e per terre*, cit.; Ead., *Tra reportage e immaginario letterario: un viaggio adriatico di Filippo Tommaso Marinetti*, in G. Scianatico e R. Ruggiero (a cura di), *Questioni odeporiche*, cit., pp. 699-712; sulle viaggiatrici, K. Dibra e E. Katorri, *Le donne scoprono l'Albania*, ivi, pp. 637-649.

<sup>62</sup> Ch. Yriarte, *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro*, Hachette, Paris 1878 (si veda al riguardo M. Giammarco, *Per acque e per terre*, cit.).

<sup>63</sup> F. H. Jackson, *The Shores of the Adriatic. The Italian Side*, Murray, London 1906; Id., *The Shores of the Adriatic. The Austrian Side*, ivi, 1908 (si veda al riguardo F. Troisi, *Dall'Italia alla Dalmazia: The Shores of the Adriatic di F. H. Jackson*, in V. Masiello (a cura di), *Viaggiatori dell'Adriatico*, cit., pp. 357-367).

<sup>64</sup> Cfr. G. Oliva, *Una gita in automobile*, in *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Marsilio, Venezia 2002 (I ed. Minerva Italica 1979), pp. 453-461, e M. Cimini, *L'evasione e il ritorno*, cit.

sperduti territori della giovane nazione, indicano all'Italia del tempo il vero senso di una patria comune:

Non v'è certo alcuna regione d'Italia più varia di tradizioni: gruppi di antiche razze, native o migrate dall'Oriente, [...] hanno conservato dialetti, canti, usanze, abiti, oggetti domestici, partigianeschi e campestri di un rilievo, di un'arte spiccatissimi.<sup>65</sup>

I remoti e incancellabili legami con l'Est di «questa terra baciata dal mare» sono sottolineati anche da Emilio Zanzi il quale, in una corrispondenza inviata al giornale genovese «Il Momento», scrive che gli abruzzesi

Hanno nel sangue, nell'anima, nelle abitudini molta latinità e molta invincibile romanità: ma si sono perfezionati in nobilissimi e sani incroci: i pastori di Puglia, sbarcati nei più lontani secoli dal più lontano Oriente, i nocchieri di Grecia o dell'Arcipelago, i montanari dell'Albania hanno tra la Maiella e il Gran Sasso fermato il loro cammino per le semplici, castissime nozze.<sup>66</sup>

Spinto sino ai margini residui del mito, questo moderno viaggio argonautico sembra racchiudere i tanti viaggi che hanno trasformato dall'interno il corso della storia. Come scrive ancora Zanzi, le donne di Scanno, «del tipo pallido delle ebreë d'Arabia», hanno la fisionomia delle orientali: «quando sono in lutto ravvolgono il mento, come le mussulmane, e nascondono la pallida faccia agli occhi profani». Sono donne «venute forse dal Mar Rosso», ipotizza l'autore del resoconto, istituendo anche una precisa quanto sorprendente linea di continuità con le più recenti forme d'emigrazione: «sono le madri e le spose di quei terribili lavoratori che hanno creato *in nibilo* la maggior parte degli edifizî e dei commerci di Rio-Janeiro, di Chicago, di New York...»<sup>67</sup>. Usando analoghe espressioni, Maffio Maffii, inviato della «Tribuna», sottolinea lo «spirito orientale e nomade» di questi immigrati, «per la maggior parte albanesi, che a tempo delle devastazioni mussulmane traversarono l'Adriatico, s'interpicarono sulle nostre montagne per cercarvi un rifugio sicuro contro le molestie turche». Essi hanno nel sangue «un istinto errabondo che li costringe a traversare mari e monti [...] per cercare un cantuccio remoto [...]. *Ubi bonum ibi patria*»<sup>68</sup>. Nemmeno allo scrittore Goffredo Bellonci (allora corrispondente del «Giornale d'Italia») sfuggono le diversità che l'Abruzzo riunisce. Si tratta di diversità geomorfiche riflesse nella popolazione, «uomini che hanno nel sangue un poco della vivacità saracina e un

---

<sup>65</sup> G. Cena, *Visioni d'Abruzzo*, cit., pp. 265-266.

<sup>66</sup> E. Zanzi, *La forza morale e le speranze della gente d'Abruzzo*, in M. Cimini, *L'evasione e il ritorno*, cit., p. 287.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> M. Maffii, *La fine della gita in Abruzzo. Tirando le somme*, ivi, pp. 308-309.

poco del sangue di tutte le colonie straniere rifugiatesi tra i monti d'Abruzzo dopo aver varcato il mare»<sup>69</sup>, rivelando che «colà su abitano creature semplici, migrate traverso l'Adriatico, dalla Grecia e dall'Albania forse, dall'Oriente certo, a cercarvi la pace»<sup>70</sup>.

Cercare un sicuro approdo alle peregrinazioni della vita, ricreare radici, rifondare una patria, mantenere la pace: così, arrivando nella nostra regione, i visitatori che ho qui rapidamente esaminato motivano le incessanti trasmigrazioni adriatiche. Sono percezioni in cui il paradigma diomedeo pare riaffiorare da lontano, quasi operando da struttura profonda.

Potrà forse stupire che, ancora nel primo decennio del XX secolo, esista una pubblicistica nostrana che guarda all'Adriatico come a un microcosmo dove le diversità riescono a convivere pacificamente (non solo, quindi, latini attestati di là dal mare ma, come si è visto, genti provenienti da Est insediatesi senza traumi tra i monti d'Abruzzo...): una piccola patria dalle tante anime questa che emerge dalla scrittura odeporica e che smentisce clamorosamente, ad una già perturbata altezza cronologica, l'ormai montante 'mito' politico di un Adriatico da rivendicare *in toto* come possesso italiano. Ma persino in pieno fascismo la dirittura morale di qualche giornalista (Indro Montanelli, ad esempio, spedito in Albania dal «Corriere della Sera»<sup>71</sup>) riesce a schivare i condizionamenti ideologici che ormai opprimono la mentalità della nazione occupante; allo stesso modo, la tensione creativa che sorregge un'opera letteraria come *Gente di mare* (1929) permetterà pure a un ardito legionario fiumano qual era stato Giovanni Comisso di mettere a fuoco, per riprendere ancora una felice espressione di De Caprio, «la possibilità di livelli più ampi e profondi di coscienza identitaria comune»<sup>72</sup>. Si ha l'impressione che proprio nelle fasi più travagliate della storia pubblica, quando la tragedia umana sta per toccare l'abisso più profondo, la letteratura si riappropri con forza del compito di agire sulle coscienze, della nobile missione di veicolare segnali da trasmettere ai posteri e di risvegliare quel tipo di memoria che guarda al futuro, invitando gli uomini a sperare ancora<sup>73</sup>. Non sarà certo un caso se dalla tribolata Trieste, marca di frontiera meticciosa e irredentista, abbiano spiccato il

<sup>69</sup> G. Bellonci, *La forte anima abruzzese. Tra la Maiella e il Gran Sasso*, ivi, pp. 322-323.

<sup>70</sup> Id., *I tre silenzi d'Abruzzo. Visita a Francesco Paolo Michetti*, ivi, p. 326.

<sup>71</sup> Cfr. E. Cacaj, *Un inviato speciale nell'Albania del 1938: Indro Montanelli*, in G. Scianatico e R. Ruggiero (a cura di), *Questioni odeporiche*, cit., pp. 687-692.

<sup>72</sup> V. De Caprio, *Identità adriatiche in Gente di mare di Giovanni Comisso*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *Adriatico delle identità*, cit., pp. 165-175 (la frase citata è a p. 172). Sull'opera di Comisso si veda anche A. R. Daniele, *Alcune note sull'Adriatico di Giovanni Comisso*, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *Adriatico delle diversità*, cit., pp. 203-212.

<sup>73</sup> Per una testimonianza personale, relativa alle condizioni dell'Albania contemporanea, si veda l'intervento della scrittrice Diana Chuli, *Il viaggio: una sfida del passato e del futuro*, in G. Scianatico e R. Ruggiero (a cura di), *Questioni odeporiche*, cit., pp. 693-697.

volò nell'ultimo secolo personalità come James Joyce<sup>74</sup>, Italo Svevo, Scipio Slataper, Carlo Michelstaedter, Umberto Saba, Claudio Magris; né che, dopo i biblici esodi degli italiani dall'Istria e dalla Dalmazia verificatisi tra il 1944 e il 1954, toccherà ancora a due scrittori arrivati, al pari di Foscolo e Tommaseo, dall'altra sponda, dover rivisitare le problematiche dell'alterità. Nell'autobiografismo letterario dell'istriano Fulvio Tomizza, l'esodo, ha scritto Simona Costa, con «la commistione etnica ha creato un mondo a parte, la cui identità non è né può essere univoca e in cui ogni decurtazione apre una ferita insanabile»<sup>75</sup>. Nel *Sogno dalmata*, i ripetuti viaggi in Dalmazia che vi sono rievocati si rivelano una «quête», un'«archeologia sentimentale» destinata però alla disillusione se, nella dilacerante esperienza dell'esilio, l'io narrante constaterà che «l'anima delle cose, dei luoghi, dei ricordi, si era trasferita di là, stava dall'altra parte»<sup>76</sup>. Così, anche lo spalatino Enzo Bettiza torna ad interrogarsi sull'«exetità», tratto basilare del multiculturalismo di confine<sup>77</sup>. Più a sud, c'è ora Raffaele Nigro che, assistendo alle disperate migrazioni dall'Albania, s'impegna con caparbia tutta meridionale a scrutare «oltre il muro d'acqua»<sup>78</sup>, per ricercare le assurde ragioni che impediscono alla Storia di dialogare con la Letteratura, quando persino una scienza pragmatica come la geografia decide di farsi «umanistica», aprendo le proprie indagini alle percezioni soggettive degli scrittori e ai vissuti delle collettività<sup>79</sup>.

Torniamo così ai nostri giorni, al presente del Terzo Millennio, per ribadire che l'urgenza di ripensare e riscrivere la storia dell'Adriatico diventa un imperativo morale. Tanto più forte, tale imperativo, in una fase in cui nel nostro paese anche gli studi di geo-storia letteraria sembrano avvitarci intorno ad una frammentazione regionale e regionalistica utile solo al restringimento della visione o, al massimo, si spingono sino all'ipotesi di una «linea adriatica» che, tagliando in verticale la costa italiana (l'unica a tal uopo considerata), preclude la comprensione del fecondo interagire della cultura tra le due sponde, sacrificando

---

<sup>74</sup> Sulla Trieste di Joyce si veda, tra l'altro, R. Antinucci, «... *regain his absendee tarry easty*»: Trieste, Joyce e gli spazi testuali, in M. Giammarco e A. Sorella (a cura di), *L'area adriatica*, cit., pp. 486-493.

<sup>75</sup> S. Costa, *La doppia sponda*, cit., p. 88.

<sup>76</sup> F. Tomizza, *Il sogno dalmata*, Mondadori, Milano 2002, p. 56.

<sup>77</sup> Cfr. E. Bettiza, *Sogni di Atlante. Memorie di un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2004. Per una panoramica sulla cultura triestina e gli scrittori «di confine», si veda il contributo di Elvio Guagnini, *Orizzonti adriatici di viaggiatori e saggiisti contemporanei*, in V. Masiello (a cura di), *Viaggiatori dell'Adriatico*, cit., pp. 85-106.

<sup>78</sup> R. Nigro, *Oltre il muro d'acqua*, in V. Masiello (a cura di), *Viaggiatori dell'Adriatico*, cit., pp. 215-225.

<sup>79</sup> Penso al bel libro di Maria De Fanis, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Meltemi, Roma 2001, la cui indagine è però delimitata al solo spazio veneto-friulano-istriano. Per un'utile rassegna bibliografica, si veda L. Salini, *L'«area adriatica» e le geografie letterarie*, in «Oggi e Domani», XXXVI, 7/8 (Luglio-Agosto 2008), pp. 3-8 (Estratto dalla tesi per il Dottorato di Ricerca in Culture dell'Area Adriatica discussa nell'a. a. 2004-2005, tutor Prof. Nicola D'Antuono).

alla sterile prospettiva nazionale la grande ricchezza tematica e formale racchiusa nell'intero "sistema" letterario adriatico. Un "sistema" che a mio modesto parere unisce tutti i territori del Nord e del Sud, dell'Est e dell'Ovest, in un abbraccio che, solo, può proteggerci dalle catastrofi della Storia.

\* \* \*

*Rad izložen na Međunarodnom kongresu Europa adriatica. Rotte e percezioni nella storia e nella cultura del mare comune 2008., govori o ponovnom procvatu, o novim europskim pogledima, te nakon dugih polemika u dvadesetom stoljeću, inicijativama i istraživanjima posvećenih novim tumačenjima jadranske problematike koja podrazumijeva etičku i gnoseološku tendenciju koja dobro nadilazi političke interese, iako i nju ne treba zanemariti. Na temeljima znanstveno utemeljene discipline koja nije više grana «mediteranske filologije», nego koja teži autodefiniranju u specijalističkoj formuli unutar Adriatic Studies, skriva se intelektualni san kako da se pridonese izgradnji jednog drugačijeg svijeta. Preciznim istraživanjem zajedničkog područja daje se mogućnost javljanju podijeljenog prekograničnog identiteta u multidisciplinarnim pristupima koji se mora ponovno pronaći i na hermeneutičkom polju.*

*To se odnosi na «kulturološki» identitet u širem smislu termina, i na «egzistencijalni» identitet, uveden danas kroz mikropovijesne događaje. Jadranska je regija predstavljena kao svemir kojeg se teško interpretira, prepun kontradiktornosti, definiran dvostrukim identitetom sastavljenim od jedinstva, s jedne, i nejedinstva, s druge strane, sila spajanja i razdvajanja; svemir kojeg je rastrgala povijest, ali kojeg književnost može ponovno ujediniti. U izvještajima u kojima se opisuje Jadran ili radnja koja je tu smještena, prikazuje se, zapravo, neka «druga povijest», koja priča o zajedničkom moru ili o području iz kojeg dolaze mitovi i legende i gdje su arhetipovi uvijek spremni ponovno iskočiti iz kolektivno nesvjesnog i povesti nas iz morfoloških osobina u humanističku geografiju, iz mitova u kronotipove, iz naslijeđenih melankolija Diomeda u moderne D'Annunzija, Baudlaira, Coleridgea, iz slika suprotnosti ili suprotnih obala Tomizze, Magrisa, Nigra, do Bettizinog «egzila» kao temeljnog elementa pograničnog mikrokulturalizma koji karakterizira jadransko područje.*

## La concretizzazione dell'astratto nell'opera di Antonio Putti/ Konkretizacija apstraktnoga u djelu Antonija Puttija

Ljerka Šimunković  
Università di Spalato

### Introduzione

Un posto distinto nell'immaginario collettivo dell'Adriatico, appartenente alla storia delle culture italiana e croata, spetta senz'altro al genio immaginativo del lessicografo Antonio Putti, il quale si è guadagnato questo onore con l'elaborazione del suo mitico dizionario figurato.

Antonio Putti, geometra, nato a Padova nel 1799, spese i suoi migliori anni nella misurazione catastale della Dalmazia (1823-1839). Grazie al lavoro legato alla misurazione, ebbe una vita movimentata e anche l'opportunità di girare in lungo e in largo per tutta la Dalmazia e conoscerla profondamente. In seguito, dopo vari trasferimenti attraverso il vasto Impero Asburgico, ottenne a Zara, capoluogo della Dalmazia, l'incarico di Direttore dell'Archivio delle mappe. Al fine di superare la monotonia delle sue giornate d'impiegato statale, a Putti venne l'idea di compilare un dizionario non comune, i cui lemmi dovevano essere spiegati con appositi disegni.

L'idea nata nell'immaginazione di Putti non era del tutto nuova. Il primo dizionario di questo genere, riportante anche le illustrazioni, l'aveva elaborato proprio a Zara intorno all'anno 1449 il medico zaratino Nicolò Roccabonella. La sua opera è oggi conosciuta come *Liber de simplicibus*<sup>1</sup>. Un altro libro, che non era destinato all'uso interamente lessicografico perché costituiva un nuovo approccio alla didattica del latino, fu il testo del celebre pedagogo moravo Amos Comenius, intitolato *Orbis sensualium pictus*<sup>2</sup>, il quale era servito da modello ispiratore alla maggioranza dei dizionari illustrati.

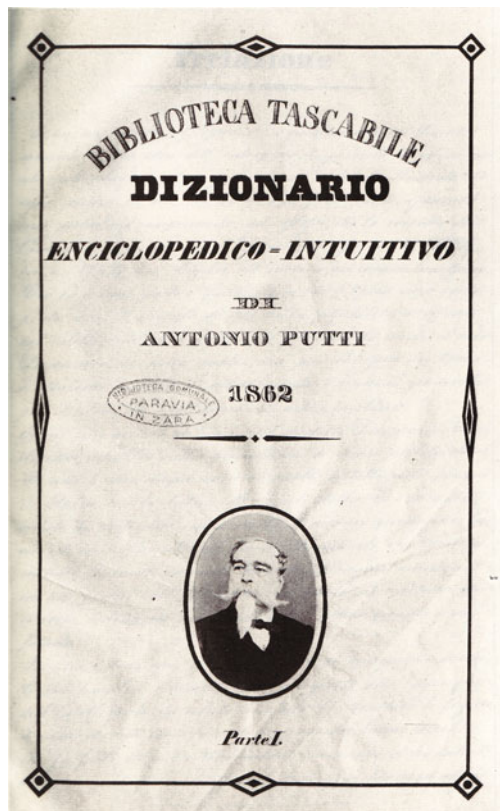
Il dizionario di Antonio Putti, compilato nella seconda metà dell'Ottocento, nella sua concezione fondamentale differisce dal libro di Comenio, nonché dagli

---

<sup>1</sup> Nicolò Roccabonella ha dipinto i bellissimi disegni colorati delle erbe medicinali: accanto ad ognuna di esse ha scritto il suo nome in arabo, greco latino e croato. Il manoscritto del dizionario è conservato nella biblioteca Marciana di Venezia. Vedi: I. Gostl, *Liber de simplicibus, prvi hrvatski rukopisni, višjezični, terminološki i slikovni rječnik?*, Knjiga Mediterana 1995, Predavanja, Split, Književni krug, 1996, pp. 3-7.

<sup>2</sup> J. A. Comenius, *Orbis sensualium pictus*, copia anastatica, Dortmund, Harenberg Edition, 1991. La novità del metodo didattico del Comenio consisteva in un disegno-modello su vari argomenti, composto da una quantità rilevante di dettagli, tutti numerati, con a fronte i vocaboli corrispondenti in latino e la loro traduzione in una delle lingue europee. Questo metodo, alquanto semplificato, veniva preso quale modello per i diversi dizionari visivi.

altri dizionari illustrati. Il dizionario di Putti presenta, infatti, un concetto nuovo che vuole che il dizionario sia interamente iconografico. Putti parte dall'idea che ogni disegno deve essere riservato ad un solo vocabolo e deve indicare un concetto solo. Il dizionario è composto all'incirca da 15.000 disegni raffiguranti parole che provengono da ogni campo dello scibile umano, disposte in ordine alfabetico.



Ciascun disegno, racchiuso in un rettangolo di cm. 4,8 X 5,8, è accompagnato da una breve didascalia che rinvia al ramo della scienza o dell'arte a cui esso appartiene, e spesso ne precisa la natura. Il dizionario figurato puttiano differisce anche dai vocabolari illustrati tradizionali, dove le immagini servono da mezzo ausiliare per facilitare la comprensione di un lemma già esposto e definito. Putti, oltre ai sostantivi concreti ed astratti, ha provato ad esprimere con il disegno anche i verbi e gli aggettivi, operando una specie di distinzione grafica tra le parti del discorso. Tutte le figure tratteggiate, infatti, rappresentano un sostantivo, le punteggiate un verbo e le punteggiate e sottolineate un aggettivo.

Il dizionario porta il titolo *Dizionario enciclopedico-intuitivo figurato*.

L'attributo *enciclopedico* vuole suggerirci che si tratta di un dizionario sistematico dedicato allo sviluppo della scienza e della tecnologia, mentre quello *intuitivo* vuole indicarci che la base per la comprensione dei lemmi-disegni è connessa alla percezione visiva. L'aggettivo *figurato* infine ci fa presente la struttura iconografica del dizionario.

### 1. La lettura del dizionario figurato

I dizionari di solito non vengono letti, ma invece vengono molto spesso consultati. Questo dizionario, unico nel suo genere e ormai annoverato tra i dizionari storici, può essere visionato in due modi diametralmente opposti. Il primo, basato su un approccio alquanto superficiale, può offrirci una lettura

dilettevole, basata su un semplice spoglio delle pagine, sull'esplorazione delle voci antiche, su alcune curiosità linguistiche o rappresentative e via dicendo. Il secondo, frutto di un esame più accurato, ci aiuta a capire meglio non solo la personalità dell'autore, la sua sensibilità, le sue preoccupazioni, il suo messaggio, ma anche il tempo e l'intero ambiente in cui era vissuto e aveva creato.

Nei dizionari monolingui, bilingui ecc., la comunicazione tra autore del dizionario e lettore viene stabilita attraverso il segno linguistico, mentre nei dizionari figurati essa viene stabilita attraverso il segno iconico. Ciascun segno linguistico possiede due facce: l'immagine acustica, cioè la successione di suoni che lo compongono (significante) e il concetto che esso esprime (significato).

Il segno iconico, invece, non è sempre chiaramente rappresentativo, perciò viene molto spesso accompagnato da iscrizioni verbali. Certi tratti del segno visivo ritenuti rilevanti possono venire accentuati, quelli ridondanti, invece, alleggeriti o eliminati. Nel segno puttiano, infatti, i tratti che costituiscono la parte integrante del disegno sono rappresentati con una linea piena, mentre quelli ridondanti sono rappresentati per lo più mediante i puntini.

Basando la sua comunicazione sull'elemento visivo, e tenendo conto della possibile ambiguità durante il processo comunicativo, Putti opera su due codici: usa i segni grafici, cioè la legenda o didascalia sotto il disegno, ed i segni iconici, cioè il disegno stesso. Il suo modo di esprimersi e di comunicare si basa sull'esistenza di un linguaggio organizzato sui segni e sull'espressione individuale o atto creativo, fondato su dati soggettivi (abilità tecnica, radici storiche, fatti di memoria), sull'invenzione (fantasia, cultura generale), sulla sensibilità, sulla capacità di trasportare il pensiero creativo sulla carta, adoperando a questo proposito il massimo dell'idea in contrasto con il minimo riservato al disegno.

## *2. La rappresentazione visiva dei nomi astratti*

Nel dizionario figurato puttiano viene rappresentato non solo il mondo reale, ma anche quello irreali. La rappresentazione del primo presenta difficoltà nel dimensionare, proporzionare e organizzare le figure che dal pensiero e dall'osservazione giungono alla penna. Ma difficoltà di gran lunga maggiori si presentano quando l'autore dà sfogo alla propria fantasia, alla sensibilità e all'abilità creativa, nel disegnare un mondo irreali. La rappresentazione puttiana del mondo irreali prende l'avvio dalla rappresentazione mitologica<sup>3</sup> e simbolica di certi concetti tramandatici per generazioni dall'educazione classica. Un'ampia serie di concetti astratti come *annunziatore*, *anticristo*, *Dio*, *increato*, *resurrezione* ecc.,

---

<sup>3</sup> L. Šimunković, *La mitologia greca e romana del dizionario figurato di Antonio Putti*, in *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, Collana monografica, N.1 (Vol. XXI-N.S. X), Editrice il Calamo, Roma 1999, pp. 43-51.

prende ispirazione dagli archetipi che sono stati impressi nelle nostre menti attraverso l'educazione cristiana. Un'altra serie, alquanto numerosa, parte dalla rappresentazione mitologica greco-romana, come *amore, destino, fortuna, giustizia* ecc.

È difficile penetrare nella comunicazione stabilita tra Putti e il suo lettore partendo dalle posizioni dell'uomo moderno; bisogna, infatti, penetrare nel mondo intellettuale della borghesia europea della metà dell'Ottocento. Soltanto allora si potrà capire l'esigenza di servirsi delle rappresentazioni mitologiche, basate sul gusto dell'epoca verso il mistico, l'esotico, ecc., che spingeva anche una folta schiera di narratori, poeti, pittori e scultori a modellare il materiale mitologico per comunicare con il proprio pubblico.

La fantasia di Putti e il suo senso innato dell'umorismo che tende al grottesco trovano sempre un modo del tutto originale per esprimere certi concetti come *busillis, bruttura, disonestà, metamorfosi, puttana, scandalo, viltà* e via dicendo. Qui Putti riesce sempre ad ottenere che il messaggio trasmesso sia pienamente trasparente, in altre parole che sia "letto" e "capito".

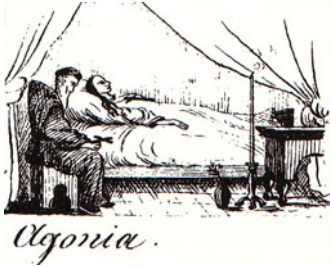
Per illustrare qualche nome astratto ci siamo valse di due stati d'animo diametralmente opposti: il dolore e la gioia. I termini *agonia* (11)<sup>4</sup> e *agonizzante* (675), presentano infatti uno stato d'animo di profonda tristezza e di afflizione. Nel primo disegno si vede, in primo piano, un sacerdote con la croce in mano nell'atto di pregare; in secondo piano si vede una donna giacente in un letto e con le mani distese lungo il corpo. La scena disegnata, anche senza legenda, esprime perfettamente il significato dello stadio terminale della vita.

Il secondo disegno descrive una scena in cui sono rappresentate quattro persone. Le tre persone disegnate dai puntini sono: il padre disperato e la madre premurosa inginocchiati davanti al letto e un sacerdote che sta pregando. Sono disegnati a puntini perché sono elementi ridondanti, ma nello stesso tempo utili per una migliore descrizione della scena. La quarta persona è un ragazzo che sta a letto; la figura del ragazzo è disegnata con le linee piene, il che ci indica come il ragazzo sia il soggetto di questa scena, ovvero l'agonizzante. In questa scena di profonda sofferenza Putti aggiunge forse un tratto autobiografico che si riferisce alla stessa sorte toccata al proprio figlio Settimio, che morì, infatti, all'età di soli cinque anni<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Il numero nelle parentesi si riferisce alle pagine del dizionario pubblicato dall'Accademia della Crusca: Antonio Putti, *Dizionario enciclopedico-intuitivo figurato 1862*, a cura di Ljerka Šimunković, Firenze, Accademia della Crusca, 1994.

<sup>5</sup> L. Šimunković, *La vita di Antonio Putti vista dalle fonti storiche*, in *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, Collana monografica, N.1 (Vol. XXI-N.S. X), Editrice il Calamo, Roma 1999, p. 111.



Un altro termine dal significato opposto, *allegria*, è rappresentato da tre disegni caratterizzati tutti da una connotazione positiva. Nel primo disegno è presente una brigata di amici d'ambo i sessi che canta e brinda seduta intorno a un lauto pranzo. La legenda, oltre al nome *allegria* (588), riporta anche una frase: *stare allegramente*. Le persone della brigata sono riportate con tratti marcati, sintassi grafica usata per gli esecutori dell'azione, mentre la settima persona, sistemata vicino alla porta, che sta portando il vassoio pieno di frutta o di dolci, è riportata con i tratti meno marcati. Il secondo disegno che porta la legenda *allegria per la morte del Temporale / parte umoristica/* (658) riporta invece cinque persone di sesso maschile tutte vestite in borghese che saltano di gioia e gettano i cappelli in aria prese dall'entusiasmo; in primo piano è disegnato un maiale, privo di vita. La scena si riferisce senz'altro all'unificazione dell'Italia e il conseguente termine al potere temporale dei papi: essa rivela anche l'atteggiamento politico dell'autore. Il terzo disegno rappresenta in primo piano due preti vestiti di nero che saltano di gioia e gettano i cappelli in aria: in secondo piano c'è un terzo prete disegnato in bianco. La legenda indica la dicitura *Allegria per l'abolizione del celibato / parte umoristica/* (701).



### 3. La rappresentazione visiva dei verbi

I dizionari illustrati di solito riportano soltanto i nomi delle cose concrete, sia mediante gli appositi disegni sia mediante le fotografie che indicano tali nomi, e mai riportano visualizzati né verbi, né aggettivi o avverbi, e nemmeno i nomi astratti. Nel suo dizionario figurato Putti, invece, si adopera con tutto lo zelo a rappresentare parti del discorso diverse dai sostantivi concreti e visualizzarle in

un semantema riconoscibile a tutti. In alcuni casi ci riesce perfettamente, in altri meno.

Il numero dei verbi rappresentati ammonta a 369 unità: di questi, 253 sono transitivi, 85 intransitivi e 31 riflessivi. Dato che in ogni lingua i verbi transitivi sono più numerosi, il dizionario figurato rispecchia tale ordine. Per la rappresentazione visiva dei verbi transitivi, Putti usa un principio molto semplice: l'esecutore dell'azione è disegnato con un tratto marcato, mentre l'oggetto è disegnato in linea punteggiata. I verbi intransitivi sono rappresentati esclusivamente con le linee punteggiate. Per i verbi riflessivi Putti ripete la sintassi grafica usata per i verbi transitivi, anche se sarebbe stato più corretto riprendere quella dei verbi intransitivi<sup>6</sup>.



Il disegno riportante i verbi transitivi *accarezzare*, *regalare* e il nome *regalo* (672) è rappresentato in un modo complesso. I due verbi sono punteggiati, mentre il nome è disegnato con linea piena. Riguardo al verbo *accarezzare* l'esecutore dell'azione, una giovane donna che sta accarezzando le guance dell'uomo, è disegnata con un tratto marcato, mentre l'uomo è disegnato con le linee punteggiate.

Riguardo al verbo *regalare*, l'uomo che deve compiere l'azione non è disegnato nel momento in cui la esegue, ma è stato colto mentre estrae dalla tasca una cosa che dovrebbe rappresentare il regalo.

Per rendere chiaro il significato del verbo *portare* (386), Putti si è avvalso di diversi disegni. Nel primo, che corrisponde al significato di "trasportare", si vedono tre persone, disegnate con tratti marcati, che portano la quarta persona disegnata con linee punteggiate. In secondo piano si vedono le due persone che prendono sotto le ascelle la persona senza sensi, e in primo piano una terza persona che lo prende sotto le ginocchia. La legenda sotto il disegno chiarisce meglio l'oggetto dell'azione *portare un malato, un ferito, un morto*.



<sup>6</sup> M. Rožman – L. Šimunković, *Carski mjernik i leksikograf Antonio Putti/Agrimensore imperiale e lessicografo Antonio Putti*, Split, Dante Alighieri Split-Državni Arhiv Split, 2003, p. 117.

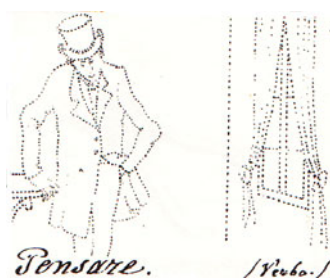
Gli altri disegni che si riferiscono al verbo “portare”, riportano tra le frasi più comuni legate a tale verbo; *portare in spalla* (387): si vede un uomo che porta due secchi pieni su una pertica posta sulle spalle tenendoli tutti e due in equilibrio. Nel disegno *portare a cavalluccio* (387) si vede una persona disegnata con tratti marcati che sta portando un'altra persona, disegnata con i puntini, sul proprio dorso a modo di colui che cavalca un cavallo.

Il disegno di *portare a pentole* (387) produce un uomo che porta un bambino sulle spalle con le gambe penzoloni in avanti. L'uomo che esegue quest'azione è riportato con i tratti marcati, mentre i contorni del bambino sono punteggiati. Un altro modo di trasportare un bambino ce lo offre la frase disegnata *portare a predelline – a predellucce* (684), che riproduce due persone dai tratti marcati che, dopo aver intrecciato le mani, portano un bambino che vi si è messo a sedere. Il bambino, essendo l'oggetto dell'azione, è contraddistinto dai puntini. L'ultima frase, *portare la gerla contro il vento* (675), riporta una donna nell'atto di salire la montagna avendo il vento che le soffia in pieno petto e la gerla sul dorso. Appare ovvio che la gerla le stia rendendo difficile la salita. L'intero disegno è eseguito in linea piena, il che vuol dire che qui non si tratta della rappresentazione di un solo verbo, ma di un detto o proverbio.



I verbi *usolare*, *oregliare*, *origliare* (552), che sono sinonimi, sono rappresentati diverse volte. Il verbo *usolare* è ormai caduto in disuso, ma lo sostituisce il verbo *origliare* ‘ascoltare di nascosto’. Il disegno ci fa vedere una stanza con due persone dentro, un uomo e una donna. Loro due sembra che parlino o che stiano discutendo su qualcosa di strettamente privato, il che si può notare anche dall'atteggiamento della donna che sta piangendo. Dietro la porta, in un'altra stanza, si vede un uomo che sta ascoltando di nascosto il loro discorso. Visto che la terza persona è quella che svolge l'azione, cioè sta ad ascoltare gli altri due, è rappresentata con tratti marcati rispetto alle altre due persone che sono punteggiate.





Un verbo intransitivo, *pensare* (692), viene rappresentato da un uomo che sta in una stanza: è in piedi con una mano appoggiata ad un tavolino e l'altra nella tasca dei pantaloni, la testa è leggermente inclinata, il che suggerisce che l'uomo è assorto nei pensieri. L'intero disegno è punteggiato, perché manca la distinzione tra quello che esegue e quello che subisce l'azione.

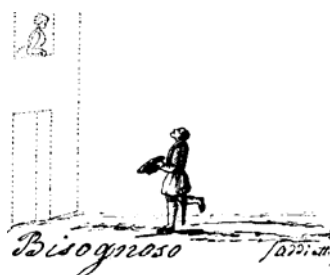
Il verbo riflessivo *baciarsi* (606) è rappresentato da due uomini che si baciano e sono disegnati mediante i puntini, sintassi grafica usata per i verbi intransitivi. Il verbo *baciarsi ardentemente* (663), che sa di grottesco, rappresenta un uomo e una donna che stanno saltando dalla gioia e dalla passione. Costoro sono eseguiti in piena linea, forse perché la scena è vista dal suo lato comico. Il verbo riflessivo *maravigliarsi* (629) è di nuovo riprodotto dal disegno di due uomini e rappresenta forse una scena di teatro che andava allora di moda. Si vede un uomo che ha preso un bambino dalla culla e lo sta nascondendo sotto il suo mantello. Di fianco a quell'uomo c'è un altro con le braccia alzate fino al petto (un gesto teatrale per mezzo del quale si esprime una meraviglia) nell'atto di stupirsi per aver colto quell'altra persona nel momento in cui stava rapendo il bambino. La legenda ha la dicitura: *maravigliarsi, fare le maraviglie, sorprendere*.



La sintassi grafica qui segue la rappresentazione dei verbi transitivi. Così l'uomo rapitore è rappresentato con la linea punteggiata e l'altro uomo con i tratti marcati, forse perché, oltre al verbo riflessivo *maravigliarsi*, è rappresentata una frase, *fare le maraviglie*, e un altro verbo transitivo, *sorprendere*.

#### 4. La rappresentazione visiva degli aggettivi e degli avverbi

La raffigurazione degli aggettivi e degli avverbi nel dizionario figurato non presenta grosse difficoltà, perché è alquanto semplice percepirli così come vengono rappresentati. L'aggettivo *bisognoso* (55) raffigura un uomo con la protesi alla gamba destra, il che vuol dire che, essendo mutilato di una gamba, non può svolgere un'attività lavorativa. Egli

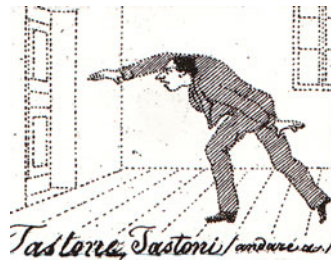


tiene il cappello alla rovescia e la testa volta all'insù verso una signora che si è affacciata alla finestra nell'atto di buttare qualche soldo. La figura della persona invalida è disegnata con le linee piene, mentre il disegno della casa e della signora, essendo parti ridondanti, ma necessarie per la percezione dell'aggettivo stesso, sono disegnate a puntini.



L'aggettivo *miope* (294) raffigura un uomo che sta seduto davanti alla scrivania nell'atto di leggere un documento. Ha gli occhiali alzati sulla fronte e il documento avvicinato agli occhi: con questo, l'autore vuole dire che la persona disegnata non vede bene ciò che è lontano, ma solo quello che è molto vicino. Il disegno è interamente eseguito in piena linea.

Gli avverbi raffigurati sono facili a leggersi perché si riferiscono tutti alle posizioni del corpo umano, come: *a bardosso*, *a bisdosso*, *in ginocchioni spenzoloni* ecc. L'avverbio *coccolone* o *coccoloni* (122) riproduce nel disegno la sagoma di una persona nella posizione accovacciata sui calcagni: la persona è disegnata mediante i punti, mentre il suolo è eseguito con linea piena. In un altro disegno è raffigurato l'avverbio *tastone* o *tastoni* (512). Il disegno rappresenta un uomo: dalla posizione del suo corpo è possibile dedurre che sta brancolando e sta tastando la parete davanti a sé. L'uomo è disegnato con tratti marcati, mentre tutto il resto è punteggiato.



### Conclusioni

Il Putti non era solo il testimone del suo tempo; era soprattutto testimone del proprio ambiente. La sua comunicazione è, in primo luogo, indirizzata verso i suoi contemporanei che potevano capire meglio il suo messaggio. Sebbene il suo dizionario figurato racchiuda tante parole oggi cadute in disuso, non possiamo dire che sia antiquato perché i suoi messaggi arrivano anche alle generazioni

odierne. Naturalmente ogni generazione sarà in grado di interpretarli a modo proprio<sup>7</sup>.

\* \* \*

U članku autorica predstavlja neke apstraktne riječi koje su prikazane u obliku slika-natuknica u slikovnom rječniku Antonija Puttija naslovljenom *Dizionario intuitivo figurato 1862*. Veliki dio slika-natuknica Puttijeve rječnika odnosi se na realni svijet, međutim neke od njih odnose se i na irealni svijet. Kako bi uspješnije prikazao taj irealni svijet Putti se služi mitologijom, kršćanskom ikonografijom i maštom. Ovdje je predstavljen način koji Putti rabi da bi pomoću konkretnog svijeta prikazao onaj apstraktni. Za primjer su uzete neke apstraktne imenice; zatim neki glagoli: prijelazni, neprijelazni i povratni; te neki pridjevi i prilozi. Premda su Puttijeve slike-natuknice bile namijenjene ljudima 19. stoljeća, one se i danas mogu iščitavati te će pri tome svaka generacija moći naći svoj vlastiti način čitanja.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Comenius, Johann Amos, *Orbis sensualium pictus*, copia anastatica, Dortmund, Harenberg Edition, 1991.
- Gostl, Igor, *Liber de simplicibus, prvi hrvatski rukopisni, višjezični, terminološki i slikovni rječnik?*, Knjiga Mediterana 1995, Predavanja, Split, Književni krug, 1996, pp. 3-7.
- Putti, Antonio, *Dizionario enciclopedico-intuitivo figurato 1862*, a cura di Ljerka Šimunković, Firenze, Accademia della Crusca, 1994.
- Miroslav, Rožman – Šimunković, Ljerka, *Carski mjernik i leksikograf Antonio Putti/Agrimensore imperiale e lessicografo Antonio Putti*, Split, Dante Alighieri Split-Državni arhiv Split, 2003.
- Šimunković, Ljerka, *La mitologia greca e romana del dizionario figurato di Antonio Putti*, in *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, Collana monografica, n.1 (Vol. XXI-N.S. X), Roma, Editrice il Calamo, 1999, pp. 43-51.
- Ead., *La vita di Antonio Putti vista dalle fonti storiche*, in *Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, Collana monografica, N.1 (Vol. XXI-N.S. X), Roma, Editrice il Calamo, 1999, pp. 89-124.

---

<sup>7</sup> I risultati esposti sono il frutto del Progetto Scientifico (*L'ambiente culturale dalmata nel XIX secolo*) portato avanti con il supporto del Ministero della Scienza, della Formazione e dello Sport della Repubblica di Croazia.

# Toponimi di Torcola, isola dei ricoveri nell'Adriatico/ Šćedro – milosrdni otok na Jadranu

Marina Marasović-Alujević e Antonia Luketin Alfiredić  
Università di Spalato

## 1. Introduzione

Nella toponimia della costa adriatica croata esistono ancora molte aree che non sono state oggetto di ricerche onomastiche, come, per esempio, l'isola di Šćedro (Torcola), che dista due miglia nautiche dall'isola di Hvar in direzione sud. Siccome la gran parte della costa meridionale di Hvar non offre porti sicuri per le imbarcazioni, l'isola di Šćedro, situata sulla rotta che portava dall'Adriatico centrale all'Adriatico meridionale, con i suoi approdi accoglienti e protetti da tutti i venti, ebbe un importante ruolo già nell'epoca antica. La forma di quest'isolotto con numerose insenature e baie pittoresche ha dato origine a numerosi toponimi su un territorio di soli 8,37 metri quadri, rendendo l'area fruttuosa per ricerche toponomastiche.

## 2. Storia dell'isola

L'isola di Šćedro, apparentemente insignificante per le ridotte dimensioni, era popolata fin dalla preistoria, com'è testimoniato dai numerosi tumuli illirici in forma di cumulo che si trovano in varie località dell'isola. Il più noto sito archeologico in tal senso con resti illirici è stato scoperto proprio nella località isolana chiamata *Kadunje gomile* (*gomile* = cumuli). All'epoca classica nelle acque dell'isola di *Tauris*, precisamente nel 47 a.C., durante la guerra civile, la flotta cesariana del console Publio Vatinio, comandante delle truppe di Cesare, anche se in situazione d'inferiorità numerica, sconfisse quella pompeiana di Marco Ottavio. Dopo questo scontro navale tra le flotte di Cesare e Pompeo, la flotta di Marco Antonio fu scacciata dall'Adriatico. Sull'ubicazione dell'antica isola di *Tauris* esistono due tesi opposte: Tomašek identifica l'isola di Šipan con '*insulam Tauridem*', mentre Petar Skok, uno dei più noti romanisti croati, ritiene che non esistano prove scientifiche per la tesi che l'odierna isola di Šipan si chiamasse con il nome *Tauris*, *Tauridis* all'epoca romana (Skok 1950, p. 234)<sup>1</sup>. Stjepan Gunjača sostiene che il nome italiano dell'isola di Šćedro – *Torcola*, attestato anche nello statuto di Hvar del 1331 –, confermi nella sua

---

<sup>1</sup> «Siccome non esiste nessuna prova scritta che confermerebbe che l'odierna isola di Šipan si chiamava all'epoca romana *Tauris*, *Tauridis*, e siccome il nome odierno è d'origine slava, si può supporre che l'isola di Šipan si chiamava così anche all'epoca romana.»

forma lo sviluppo dal nome latino del nome *Tauris* (Gunjača 1973, pp. 2-8 e 22). Siamo d'opinione che l'etimologia *Tauris* (diminutivo *Tauricola*) > tal. *Torcola* per l'odierna isola di Šćedro sia completamente giustificata. A favore di questa tesi linguistica si può aggiungere l'identificazione cartografica dell'antica isola di *Tauris* da parte di Mithad Kozličić (Kozličić, 1990, p. 787)<sup>2</sup>.

Nel Medioevo, secondo lo statuto di Hvar del 1331, l'isola di Šćedro era di proprietà del comune e come tale era destinata alla pastorizia. I campi potevano essere periodicamente dati in affitto, la ragione per cui, accanto ai frati Domenicani domiciliati sull'isola a partire dal XV secolo, gli unici abitanti occasionali dell'isola furono i pastori delle greggi dei fittavoli. (Duboković, 2001, pp. 508-509) All'epoca l'isola di Šćedro era sulla rotta delle navi commerciali, soprattutto quelle veneziane e quelle ragusee, offrendo rifugio sicuro ai velieri durante le tempeste.

Ai tempi del dominio della Serenissima in Dalmazia, la città di Hvar era il porto principale della flotta veneziana sull'Adriatico. Grazie alla sua posizione e i suoi vantaggi, il porto di Hvar ha mantenuto questo ruolo fino agli anni '70 dell'Ottocento, quando la città di Kotor (Cattaro) divenne il principale porto militare dell'area (Pavić, 2002, p. 168). Importante per le caratteristiche delle sue baie e insenature protette da tutti i venti, l'isola di Šćedro viene segnalata su diversi portolani risalenti al XV e XVI secolo, insieme alla descrizione del suo porto principale *Veli porat* – Porto grande. Questi portolani con dettagliate descrizioni della costa adriatica sono serviti da modello per le *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* stampate a Milano tra il 1822 e il 1824. Sul foglio IX di questa edizione relativo all'isola di Šćedro si possono leggere i seguenti dati:

ISOLA TORCOLA. Questa, che è bassa e boscosa, ha la Costa per lo più accessibile ed è sempre circondata da poca profondità, se si eccettua la parte foranea a Ponente del Porto Rosso, ove è considerabile. A Maestro dell'isola stessa incontransi i Bacili, che sono due scogli poco emergenti dall'acqua: questi hanno il fondo di rocce all'intorno, che si protrae basso 400 passi a Greco di quello che resta a Ponente. Fra l'isola di Torcola e quella di Lesina la corrente coi venti di Levante ha molta forza, e da tal parte la prima offre veri ricoveri, fra i quali quello da preferirsi è Porto Grande /vedi il piano particolare/, che è capace di Brich e sicuro con qualunque vento, qualora si vada ad ormeggiarsi oltre la punta che

---

<sup>2</sup> «Tutto questo esattamente dimostra che *Tauris* della *TP* non si potrebbe identificare con l'isola di Šipan, ossia, **Tauris è Šćedro**. [...] Alla fine di quest'analisi si può concludere che l'ubicazione dell'isola di *Tauris* nella posizione occupata dall'isola di Šćedro è da ritenere del tutto plausibile. [...] La nostra conclusione finale è che con l'analisi della *Tabula Pentingeriana* l'isola di *Tauris* si può identificare con certezza.»

segue alla prima sinuosità a sinistra entrando: gli altri luoghi cioè il Porto della Madonna, il Porto Oliveto e Val Perna sono buoni per Pieleghi: il primo di questi, che ha un fabbricato in rovine nell'interno è aperto a Tramontana ed a Ponente. Esternamente poi all'isola Torcola trovasi l'anzidetto Porto Rosso capace di qualunque Trabacolo e soggetto alla risacca coi venti foranei.<sup>3</sup>

Torcola viene menzionata anche nelle cronache del 1899 quando la torpediniera austriaca *Adler* si era arenata nella baia di Tufera. È curioso che questo incidente è stato riportato sul *Wiener Bilder di Vienna* del 30 luglio 1899 in prima pagina con il titolo “Esplosione di una caldaia su una torpediniera austriaca”<sup>4</sup>.

### 3. Sul nome dell'isola

Nel Medioevo l'isola fu chiamata *Turcola*, *Turcula*, *Torcola*, *Torkul* persino *Torta*. Tutti questi derivati del nome sono da ricollegarsi del comune attrezzo per la spremitura, *torcolo*, termine derivante al latino *t-rculum* da *t-rqueo* (torco, volgo, giro) col significato di strettoio, detto anche torcolare < lat. *torcular*, oggi chiamato torchio<sup>5</sup>. In Italia sono frequenti i toponimi derivati dalla stessa parola latina: *Tòrcolo*, più luoghi VR; *Tòrcoi*; *Turco* (Pellegrini 2009, p. 233). Il nome odierno di *Šćedro* è d'origine paleoslava e deriva dall'aggettivo *štedr* dal significato di ‘misericordioso’ conservato in tutte le lingue slave settentrionali. Soltanto nelle lingue slave meridionali l'aggettivo è uscito dall'uso conservandosi sull'isola come toponimo (Skok 1950, p. 189). Secondo Petar Skok l'origine del nome dell'isola potrebbe collegarsi alla presenza dei frati sull'isola. Si potrebbe, però, ipotizzare l'opposto, vale a dire, che l'isola avesse ottenuto il nome grazie alla sua

<sup>3</sup> *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico*, Istituto geografico militare di Milano, 1822/1824

<sup>4</sup> L'intero testo dell'articolo: «Da notizia telegrafica del k.u.k. Commandos del S. M. Torpedobootes “Adler” e dell'ammiragliato (Hafen-Admiralats) di Pola domenica, 22 di questo mese. Sulla torpediniera “Adler” che si trovava nel Canale di Curzola nelle vicinanze dell'isola di Torcola, c'è stata un'esplosione di una caldaia. Il Linienschiffsfähnrich Moriz Grabmayr von Angerheim, Maschinenmaat Josef Deotto, Anton Siegl, Nikolaus Uljic e Miljak sono morti, feriti invece Kocian e Muscardin. Il resto dei marinai è in salvo. Dopo l'esplosione la torpendiniera è arenata nella baia di Tufera, nella parte nordovest dell'isola di Torcola. Si presume che la causa della esplosione sia da ricercare nel rompersi del rivestimento della caldaia. La caldaia è stata proiettata fuori dalla nave e ha subito gravi danni. Subito sono stati mandati degli aiuti. I morti e feriti sono stati trasportati dalla torpediniera “Comet” a Spalato. La torpediniera “Adler” è un Torpedoboot di prima classe con 95 ton. Negli ultimi tre mesi era stata stanziata nella zona della Dalmazia meridionale, nelle vicinanze della costa per delle prove di trasmissione con piccoli viaggiatori. La nave è sotto il comando del Linienschiffslieutenant Camillo Schwarzl, e comprende due ufficiali e 14 marinai».

<sup>5</sup> Cfr. G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, G. Cecchini edit., 1867, p. 757.

posizione favorevole al riparo delle intemperie e che solo dopo i Domenicani abbiano dedicato il proprio convento alla Madonna della misericordia (Duboković, 2001, p. 510).

#### 4. *Toponimi d'origine romanza*

Come abbiamo già accennato, i toponimi di Šćedro non sono stati trattati nella toponomastica croata. Alcuni di essi sono menzionati negli studi di Petar Skok, per lo più non dandone l'etimologia, mentre per alcuni lo studioso ha proposto un'origine sbagliata, poiché i suoi studi non furono condotti 'in loco'. Per questa ragione ci siamo avviati verso Šćedro, ritenendo fosse importante, prima di tutto, la posizione del toponimo nel sistema, il suo funzionamento nello spazio e la relazione tra il nome e il referente. Intervistando la gente locale, consultando le carte nautiche e gli antichi portolani veneziani, siamo arrivati ad alcune conclusioni che speriamo siano un contributo alla toponimia della costa dell'Adriatico orientale e base per successivi studi.

**Garma**, con il significato di 'caverna' è un termine geografico d'origine preromana che indica le grotte e rocce formatesi con l'abrasione del mare, mentre nell'entroterra si riferisce alle fosse. Il toponimo si ripete lungo la costa croata (sulle isole di Sestrunj, Vrgada e Šolta) e lo incontriamo anche nella forma derivata con l'aggiunta del suffisso slavo (*Grmine*, *Garmina*, *Grmana jama*, *Garmice* sull'isola di Brač; *Garmenjak* sulle isole di Kornati, Pašman, Čiovo e Veli otok; *Grmeni* sull'isola di Žirje). Il confronto con *balma* (caverna)<sup>6</sup> di Petar Skok è già stato studiato da Giovanni Alessio (Alessio, 1936, p. 175). A parte l'inquadramento, oggi non più sostenibile, in un presunto sostrato mediterraneo preindoeuropeo, un'equazione *balma* = *gârma* (col rotacismo dalmatoromanzo di /l/ prima di labiale, in opposizione a /l/ prima di dentale, ove invece si ha dileguo) presuppone un prototipo indoeuropeo \*g<sup>w</sup>lmā per il paleodalmatico preromano-pregreco, dalla radice \*g<sup>w</sup>el- (variante di \*gel-) 'inghiottire'<sup>7</sup>.

**Lanterna** è un toponimo preso interamente dalla lingua italiana. Il nome appartiene al gruppo dei toponimi che sull'Adriatico hanno la

---

<sup>6</sup> Con il cambiamento di *al* > *l* > *u*, lo scambio della *b* iniziale con la *d* e connettendo semanticamente il sostantivo con l'aggettivo "profondo".

<sup>7</sup> Cfr. M. Marasović-Alujević, *Toponimi d'origine romanza sulle isole appartenenti alle acque di Spalato*, in *Rivista italiana di onomastica RION*, XVII, 2011, pp. 55-66.

funzione d'appellativo (come Mostir, Minera ed altri), ma sono stati in seguito toponimizzati. Il nome è frequente sulla costa dell'Adriatico occidentale (Ugljan, Šolta ecc.).

**Moster, Mostir** è un'insenatura situata sulla costa settentrionale dell'isola che ha preso il nome dalla chiesa paleocristiana dedicata a S. Maria della misericordia, ossia dal monastero dei Domenicani del XV secolo (dalla parola latina *monasterium*, \**monisterium*)<sup>8</sup>. Per l'omonimo toponimo sull'isola di Brač P. Šimunović (Šimunović, 1972, p. 241) scrive che esso ha perso il carattere del derivato diventando un toponemesa con l'elemento di formazione non distinguibile, anzi non riconoscibile. Gli abitanti croati non sono in grado di distinguere il lemma dall'affisso. Il nome del convento è stato ispirato dal nome dell'isola di Šćedro dall'aggettivo d'origine paleoslava col significato di 'misericordioso' in forma scomparsa dalla lingua croata (šćedar). La baia, ben orientata, offre un ottimo ricovero alle barche. Sul foglio IX delle *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* del 1822-24 viene segnalata come Porto Madonna, sulla carta austriaca militare del 1806 come Kloster, mentre sulla carta topografica di V. Bonifazio del 1834 come Porto Convento.

**Nova pošta** è il toponimo ottenuto con la formazione aggettivale nella quale il primo elemento è un aggettivo croato e il secondo un appellativo geografico italiano. Si riferisce all'insenatura nordorientale, nota come buona posta per la pesca. Sul foglio IX delle *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* del 1822/1824 è segnalata come Val Noveposte. Sull'Adriatico, il termine *pošta* d'origine italiana, non si riferisce solo all'area ricca di pesce, ma, innanzitutto, al posto dove è permesso pescare (Skračić 1987/1988, p. 21). Il pesce azzurro si pescava sempre nelle stesse aree e il numero delle poste era limitato, in ogni caso inferiore al numero di gruppi di pescatori. Su alcune isole dell'Adriatico prima del tramonto si faceva il sorteggio per le poste migliori<sup>9</sup>. Era necessario perciò che i nomi delle poste fossero riportati esattamente e che fossero uguali per tutti i partecipanti. In alcuni punti ricchi di pesce le poste erano accessibili a tutti ed era sufficiente venire per primi per assicurarsi il vantaggio. Sulle isole di Kornati con

<sup>8</sup> Dalla parola latina *monasterium* derivano in Italia numerosi toponimi come per esempio: *Mosterio*, *Mustiolo*, *Mustollio*, *Monistero*, *Monastero*, *Monasterolo*, *Monastirolo*, *Monastier* ecc. (Pellegrini 2008, p. 224).

<sup>9</sup> Cfr. P. Lorini, *Ribarenje i ribarske sprave*, Vienna, 1905, pp. 231-235.

l'appellativo *pošta* viene segnalato ogni posto adatto alla pesca. (Skračić 1987/1988, p. 24) La popolazione autoctona ancora oggi usa questo termine con il significato originario, indicante il posto adatto alla pesca del pesce azzurro. Però, proprio sull'isola di Šćedro incontriamo il toponimo *Sardelna pošta* 'La posta delle sarde' il quale definisce il tipo di pesce che viene pescato. Gli altri punti per la pesca vengono definiti con diversi toponimi e microtoponimi. Accanto al termine *pošta* si usava anche il vecchio termine croato *lovišće*, l'appellativo da cui derivano due toponimi croati appartenenti a quest'isola: *Lovišće* e *Luka Lovišće*.

**Perna** è il nome della baia che giace nella parte nordoccidentale dell'isola. Petar Skok è d'opinione che il nome derivi dalla parola latina *pinna* e scrive: «[...] *pinna* - 'penna', cfr. equivalenti croati *Perna*, *Pernatica* per le insenature e punte» (Skok 1950, pp. 132, 165). Egli poi include il nome tra gli aggettivi femminili col suffisso -*ina* come, per esempio, i toponimi *Blatna*, *Dubna*, *Koromačna* ecc. Invece siamo d'opinione che questo toponimo, liberato dal significato di appellativo, derivi dalla parola latina *perna*, sorta di conchiglia, pinna marina (Plinio), per la sua forma, < *perna* 'gamba'. Questa insenatura sabbiosa anche oggi abbonda di conchiglie. Lo stesso toponimo si ripete sull'isola in forma di *Mala Perna* (Perna piccola) e *Perna Bad* (Punta Perna). Gli stessi toponimi s'incontrano anche sull'isola di Hvar (per l'insenatura e punta) e sull'isola di Lastovo per le baie altrettanto sabbiose e ricche di conchiglie.

**Portoruša**, < it. Porto rosso, come segnalato sul foglio IX delle *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* del 1822/1824 accanto alla traduzione croata *Crvena luka*, è il toponimo il cui nome è motivato dal caratteristico colore rosso della terra. Gli abitanti per questo toponimo non usano la forma croata.

**Rt Gornje Kurilo** è il nome della punta sulla sponda settentrionale dell'isola. *Kurilo* è la parola dialettale della lingua croata che designa il punto nel mare dove regolarmente in alcuni periodi dell'anno passano branchi di pesce. L'appellativo *kurilo* trae l'origine dal verbo italiano 'correre' proprio per via dello scorrimento di pesce in gran quantità. (Vinja 2003, p. 243)

**Tanka punta** (Punta sottile), **Kriva punta** (Punta storta) **Punta smokova dolca**, **Punta križa** (Punta della croce) sono nomi dei

promontori sul versante dell'isola dei quali il secondo elemento contiene la parola italiana 'punta' molto frequente nella toponimia dell'Adriatico orientale. I primi due toponimi sono definiti dall'aggettivo che descrive l'aspetto del terreno. Come nel caso del toponimo *Nova pošta* anche in questi esempi si tratta delle formazioni aggettivali ricavate dalla composizione di due elementi; l'aggettivo croato e l'appellativo geografico italiano. Bisogna però ricordare che l'elemento italiano delle formazioni è penetrato prima nel croato come appellativo per essere in seguito sottoposto ad una toponimizzazione.

**Tufera** è un'insenatura. Il suo nome è d'origine interamente romanza, sia nella radice sia nel suffisso<sup>10</sup> che deriva dalla parola italiana *tuf* (< lat. *tofus*) indicante pietra porosa e friabile. Il fondo di questa baia pittoresca è coperto di piccole rocce rossicce. Sull'isola d'Ist, dove una volta c'era una cava di pietra di bassa qualità, si trovano due baie: *Tuf Veli* e *Tuf Mali* il nome delle quali è della stessa origine. Sull'isola di Molat esiste il toponimo *Tuf* che indica la parte del porto caratterizzato dalla presenza di pietra rossa. (Vinja 2004, str. 198)

#### 5. Toponimi croati

**Barbići** – è il toponimo d'origine antroponimica. La famiglia Duboković nel 1897 ha dato alcuni terreni per la coltivazione alla famiglia Barbić. (Duboković 2001, p. 510)

**Borova uvala** ('baia del pino') è il nome dell'insenatura d'origine fitonimica che contiene l'appellativo croato *bor* 'pino', nome slavo dall'epoca protoslava per l'albero caratteristico della costa dalmata. Da esso sono stati motivati molti toponimi (*Borak*, *Borčić*, *Borice*, *Borić*, *Borje*, *Borova*, *Borova glova*, *Boro vrot* sull'isola di Brač; *Borovac* sull'isola di Hvar; *Borovica* nella baia di Stari Trogir; *Borovik* sulle isole di Hvar e Vis; *Borovnik* sulle isole di Murter e Kornati; *Borovnjak* sulle isole di Pašman e Žirje).

**Budić bad** - è altrettanto un toponimo d'origine antroponimica dal cognome di una famiglia nobile che nel XVI secolo aveva ricevuto dal comune un terreno in concessione. *Bad*, invece, è un'antica parola croata (1874) dal significato di 'punta, roccia, rupe, scoglio, ma non quello che sporge dall'acqua, ma come un banco poco visibile e

---

<sup>10</sup> Confronta i toponimi *Minera* sull'isola di Brač e *Piškeva* sull'isola di Šolta.

pericoloso per barche e reti'. Sull'isola di Šćedro la parola si ripete in forma di un toponimo composto *Perna bad*, e sull'isola di Hvar essa fa parte dei toponimi *Česminov bad*, *Jagodni bad*, *Bojanić Bad* e *Rt Bad*.

**Dobra njiva** ('buon campo') è il nome derivante dalla parola paleoslava dal significato di 'campo' con l'anteposto aggettivo *dobra* 'buona', molto comune nella toponimia croata (*Dobra prodola*, *Dobri dolac*, *Dobro dubje*)

**Japljenica** è il toponimo derivante dalla parola slava *japno* che significa 'calce'. L'aggettivo col suffisso *-en japnen*, 'calcareo' sostantivizzato mediante il suffisso *-ica* (attraverso la dissimilazione di *n-n > l-n*) prende la forma di *japljenica*. Siccome agli Slavi antichi non era familiare l'industria di calce, dobbiamo prendere in considerazione che l'aggettivo paleoslavo *vapъno* in origine significava 'colore'. Nel XV secolo le calcaree si trovavano ovunque, particolarmente nelle zone dove per via della pastura non si coltivarono terreni.

**Podjapljenica** è nome derivato mediante la prefissazione di un altro toponimo (*Japljenica*) dove il prefisso *pod-* 'sotto' mostra che il toponimo in questione si trova a piè dell'oggetto geografico marcato.

**Kosmati bok** ('punta pelosa') è il nome di un promontorio proveniente dalla parola paleoslava *kosmb* che è stata nominalizzata al femminile col significato di 'cappelli'. L'equivalente romanzo per questo toponimo sarebbe *Barbatus* (cfr. anche *Mons pillatu*) dal significato di 'terreno coperto di cespugli'. *Kosmač* è l'appellativo dal significato di 'uomo peloso' attestato a Dubrovnik nel XVI secolo. I toponimi ispirati da quest' appellativo sono molto frequenti sulla sponda croata dell'Adriatico (*Kosmač*, sulle isole di Mljet e Lakljan, *Kosmači* vicino a Drvenik, *Kosmača* sull'isola di Hvar, *Kosmerka* scoglio dell'isola di Žirje e altri).

**Lovišće, Luka Lovišće** è l'antico appellativo croato per poste da pesca attestato nel 1236, derivante dalla parola slava *lov* dal significato di 'caccia' (in Dalmazia incontriamo il toponimo *Loišće* sull'isola di Veli otok). Il suffisso *-išće* viene aggiunto alle radici nominali e verbali ed è molto comune e produttivo nella toponimia delle isole (*Grašišće*, *Lazinišće*, *Vinišće*, *Trgovišće*, *Povlišće*... sull'isola di Brač). Sul foglio IX delle *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* del 1822/1824 il toponimo

viene segnalato come *Porto Grande* e sulla carta militare austriaca del 1869 come *Haf. grande*.

**Lukavci** sono due piccoli scogli solitari in mezzo al mare aperto circa tre chilometri dall'isola di Šćedro. Per questo toponimo non si può dire con precisione se derivi dall'aggettivo *lukav* 'astuto, furbo' < paleoslavo *lŏkavъ* che viene nominalizzato con il suffisso *-ac*<sup>11</sup>, oppure si riferisca all'appellativo *luk* che in croato significa 'aglio' (< prestito paleoslavo e panslavo dal germanico\**lauka*). In contributo all'etimologia d'origine fitonimica Skok propone la conferma di Costantino Porfirogenito λουχάβετε (Skok 1972, p. 328). Nonostante molti nomi delle isole dell'Adriatico siano stati motivati proprio da questa pianta che cresce sugli scogli come selvatica, siamo inclini alla prima tesi. Prima, perché gli stessi pescatori locali pensano che gli scogli abbiano preso il nome dal fatto che non è sempre possibile vedere gli isolotti in tutte le condizioni meteorologiche. Occorre tempo per distinguere se si tratti degli scogli oppure di un'illusione, e perciò questi sarebbero furbi. Un'altra prova ci offrono le *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* del 1822/1824, come pure la carta militare austriaca del 1806 sulle quali gli isolotti sono marcati come *Isole Bacili*, *Eil. Bacili*, che non è la traduzione del nome croato, com'è stato con la maggior parte dei toponimi. Siamo d'opinione che questo nome romanzo derivi dal verbo *bacilar* col significato di 'vagellare, errare con la mente'<sup>12</sup> che nel latino medievale rispecchia la pronuncia frequente nei manoscritti (lat. *bacillare* per *vacillare*). *Vacillare* significa oscillare, vaneggiare. Questo significato figurativo potrebbe riferirsi ai nostri due bassi scogli "fantasma" che sbocciano improvvisamente davanti alle navi causando numerosi naufragi già dalle epoche greca e romana. Sui siti archeologici sottomarini al fondo degli scogli, le cui origini risalgono all'antichità, sono stati trovati numerosi frammenti di anfore appartenenti alle navi naufragate<sup>13</sup>.

**Mali Grebak, Veli Grebak** sono due toponimi che si riferiscono alle località sulle quali sono stati scoperti alcuni tumuli illirici. *Greb*, *Grebak*, sono le varianti dialettali della parola *grob*, 'tomba, sepoltura'. Con

<sup>11</sup> Questo significato è conservato nel toponimo *Lukavac* in Bosnia.

<sup>12</sup> Cfr. G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, G. Cecchini edit., 1867, p. 54.

<sup>13</sup> Cfr. B. Kirigin, T. Katunarić, L. Šešelj, *Amfore i fina keramika (od 4. do 1. st. pr. Kr.) iz srednje Dalmacije: preliminarni ekonomski i socijalni pokazatelji*, in, *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku*, Vol. 1, No. 98, Split, Arheološki muzej Split, 2005, p. 23.

l'appellativo *greb* su tutta l'isola vengono designati i cumuli illirici, siti archeologici antichi dove si trovavano le sepolture illiriche chiamate tumuli.

**Maslinica** è un fitotoponimo (*maslina* = oliva), derivato paleoslavo dal verbo *mazati*, col significato più antico di 'olio', molto frequente sull'Adriatico (sull'isola di Iž, isola di Šolta, isola di Hvar, isola di Pag) poiché la coltivazione delle olive è tradizionalmente una delle culture più presenti in Dalmazia. Sul foglio IX delle *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* è segnalato come *Porto Oliveto*.

**Pločica** ('planchetta') è un'isoletta nel canale di Korčula che prende il nome dal suo strano aspetto basso e piatto, perché da lontano assomiglia a una piastra emersa dal mare. Lo stesso nome in forma diminutiva s'incontra anche sull'isola di Vis, mentre il toponimo *Ploča* 'lastra, planca' s'incontra sulle isole di Pašman, Lastovo, Drvenik e altre. Sulla carta militare austriaca del 1869, quest'isola è segnalata come Eil. Planchetta.

**Podšćedro** ('sotto Šćedro') è il nome della punta occidentale dell'isola, mentre quella opposta, orientale, si chiama *Vrhšćedro* (cima di Šćedro). In genere, sulle isole croate, i toponimi che si trovano ad occidente, sono denominati dai termini che indicano qualcosa che sta di sotto, giù, mentre quelli orientali contengono termini che si riferiscono a qualcosa che sta più in su<sup>14</sup>. Così anche in questo caso, *Podšćedro* è il toponimo che si riferisce alla punta occidentale dell'isola (sul foglio IX delle *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* del 1822/1824 è segnalato come *Punta Maistro*), mentre **Vrhšćedro**, si riferisce a quella orientale segnalata sullo stesso portolano come *Punta di Scirocco* riferendosi alla direzione dei venti.

**Rake** è il toponimo derivante dall'appellativo *rake* 'sepulture, tombe', che indica il villaggio in cui le tracce archeologiche confermano i resti della cultura dell'antica isola di *Tauris*.

**Uvala Mala Rasohatica** e **Uvala Vela Rasohatica** sono i nomi delle due baie sulla costa settentrionale dell'isola. Questi toponimi derivano dall'appellativo *rasoha* 'forca, biforcazione' riferendosi all'elemento

---

<sup>14</sup> Cfr. Gornje selo, Sridnje selo, Donje selo sull'isola di Šolta che sulla carta militare austriaca del 1869 vengono segnalati come Villa superiore, Villa media e Villa inferiore.

geomorfologico, poiché la punta tra la baia *Vela Rasobatica* e *Luka Lovišće* sembra biforcarsi in due parti.

**Smokov dolac**, con il significato di ‘valle del fico’, è un fitotoponimo formato dal fitonimo *smokva* (‘fico’), molto frequente in varie forme sulle isole della Dalmazia. Gli aggettivi uscenti in *-ov* sono molto diffusi nella toponimia croata (*Smokova* sulle isole di Rab e Hvar; *Smokovac* sull’isola di Cres; *Smokvenjak* sulle isole di Kornati; *Smokvica* sulle isole di Hvar, Pag e Lastovo; *Smokvina* sull’isola di Cres e *Smokvice male* sulle isole di Kornati). Sull’isola di Šćedro si trova anche **Smokova uvala** (‘baia di fico’) segnalata sul foglio IX delle *Carte di cabotaggio del Mare Adriatico* del 1822/1824 come *Ostrolucizza* (perché esposta al vento di sud - *oštro*).

**Spilski dolac** è l’insenatura sulla costa meridionale, il cui nome è formato con la toponimizzazione dell’appellativo *spila*, con significato di caverna, roccia. Si tratta della parola d’origine greca *σπήλαιον* che in Dalmazia esisteva già nella lingua dalmatoromanza (Skok 1971, p. 311) e nella toponomia non è penetrata direttamente, ma per via romanza, più precisamente attraverso l’Italia meridionale (Magna Grecia)<sup>15</sup>. Sull’isola di Šolta si trova la baia *Splitska*. Anche se, a prima vista, sembra l’aggettivo dal nome della città di Split, in realtà si tratta del nome della stessa origine ottenuto con la metatesi (*Splitska* < *Spilska*)<sup>16</sup>. I toponimi formati dalla stessa radice s’incontrano anche sull’isola di Brač (*Spila*, *Spile*, *Spilice*, *Spilišnjak*, *Spilišnji dolac*, *Spilišnji ratac* ecc.).

**Srida** è il toponimo che si riferisce alla località situata sulla costa settentrionale, in mezzo alla baia più grande dell’isola *Luka Lovišće*, che al suo intero si dirama in tre insenature. Il suo nome deriva dall’appellativo *srida*, forma dialettale della parola croata *sredina* ‘centro’ ed è motivato appunto dalla sua posizione in mezzo all’insenatura centrale della baia.

**Stan** è il toponimo che determina la località dove nel XVIII secolo vivevano abitanti occasionali: i pastori dell’isola di Hvar. *Stan* ‘dimora’ è una parola paleoslava, appellativo per l’abitato, ed esiste anche come termine pastorale col significato di ‘alloggio’. Le agglomerazioni

<sup>15</sup> V. Vinja, *Le grec et le dalmate*, in, *Zeitschrift für Balkanologie*, Wiesbaden, V/2, 1967, pp. 203-223.

<sup>16</sup> Cfr. M. Marasović-Alujević, Lozić-Knezović, *Litonimi otoka Šolte*, in *Radovi V. hrvatskog slavističkog kongresa*, Rijeka 2011 (in corso di stampa).

primitive dei pastori di Šćedro erano costruite sulla località nota come **Stari Stani** (*stari* = vecchi). Due insenature sulla costa settentrionale dell'isola sono state denominate con questo toponimo: **Uvala Mali Stari stani** (*mali* = piccolo) e **Uvala Veli Stari stani** (*veli* = grandi). Sulla costa meridionale, invece, si trova la baia **Podstan**, nome formato con l'aggiunta del prefisso *pod-* 'sotto' il quale dimostra che il toponimo si trova a piè del posto denominato.

**Šumatovica** è il toponimo che deriva dall'appellativo *šuma* 'foresta', non molto frequente nella toponimia dell'Adriatico. La ricca vegetazione silvestre per secoli era un'abbondante fonte di legna sull'isola.

**Tulitani bok** è il toponimo al quale Skok attribuisce l'aggettivo 'strano' non dando soluzione per l'etimologia. Siamo d'opinione che la forma odierna derivi dalla metatesi dell'aggettivo *tulinati*, formato dalla parola *tulo*, accr. *tulina* dal significato di 'busto, cadavere'. Con le indagini sul terreno siamo venuti a sapere dai pescatori locali che nell'insenatura adiacente si trova una grotta nella quale fin ai tempi recenti vivevano capre selvagge. La corrente del mare trascinava i cadaveri nella baia *Tulitani bok*.

**Uvala igrališća** è il nome della baia che si incontra anche sull'isola di Hvar. Il toponimo non appare spesso sulle isole, ma è molto frequente nell'entroterra. Si è formato dalla parola paleoslava *igra* 'gioco, ballo' la quale con il neologismo uscente in *-išće* esiste come toponimo anche sull'isola di Rab (*Igrišće*) riferendosi alle danze popolari (Skok, 1950, p. 65), il che non si potrebbe applicare nel nostro caso.

**Vela glava** ('testa grande'), **Mala glava** ('testa piccola'), **Zelenikova glava** ('testa di latifoglio') sono toponimi composti di due elementi dei quali il secondo è una metafora toponomastica molto frequente nella toponimia croata. Il primo si riferisce alla cima più alta dell'isola, mentre l'ultimo è un fitotoponimo il cui nome deriva dalla pianta tipicamente mediterranea, *phillyrea latifolia*.

**Zapodanak** è il toponimo prefissale che ci avverte della relazione tra l'oggetto geografico nominato e il punto dal quale esso viene guardato, mentre il prefisso *za-* porta alla conclusione che si tratta della località situata dietro la località nominata, nel nostro caso *Podšćedro* il cui

vecchio nome era *Podan Šćedro* (segnalato così sulla carta topografica di Vincenzo Bonifazio del 1834). Niko Duboković nel 1956 annota questo toponimo come *Za podanak* accanto al toponimo *Podanak* che si riferisce alla località *Podšćedro* sopraccitata<sup>17</sup>.

#### 6. Classificazione semantica dei toponimi

I toponimi dell'isola di Šćedro possono essere classificati in base al significato delle parole da cui sono stati formati. Alcuni nomi nascondono dei significati antichi, mentre un certo numero di appellativi scomparsi dal lessico comune si sono conservati in forma di toponimi. Nella classificazione semantica è necessario definire il significato dell'appellativo all'epoca in cui essa diventa nome, vale a dire, in cui si è formato il toponimo. Per esempio, il toponimo *Dobra njiva* 'campo buono', a sua volta aveva il significato di 'campo valente'. Siccome i toponimi romanzi sono integrati nel sistema nominale ciacavo, non saranno classificati separatamente. Con riguardo al significato primario degli appellativi, i nomi sono stati classificati in gruppi che comprendono i toponimi derivati dai nomi di piante e animali; i nomi che rinviano alla forma, struttura e configurazione del terreno; i nomi motivati dalla posizione verso gli altri oggetti; il gruppo dei nomi che definiscono un'attività umana, inclusi i riflessi delle condizioni sociologiche, culturali e religiose; i toponimi d'origine antroponimica come anche i toponimi dal significato metaforico.

| PIANTE E ANIMALI | CONFIGURAZIONE E STRUTTURA DEL TERRENO | POSIZIONE     |
|------------------|----------------------------------------|---------------|
|                  |                                        |               |
| Maslinica        | Japljenica                             | Gornje kurilo |
| Smokov dolac     | Tufera                                 | Podjapljenica |
| Perna bad        | Kosmati bok                            | Podstan       |
| Smokova uvala    | Uvala Portoruša (Čarnjeni)             | Podšćedro     |
| Borova uvala     | Uvala Garma                            | Srida         |
| Mala Perna       | Spilski dolac                          | Vrhšćedro     |
| Lukavci (Bacili) |                                        | Zapodanak     |
| Uvala Perna      |                                        |               |
| Uvala Šumatovica |                                        |               |
| Zelenikova glava |                                        |               |

<sup>17</sup> Cfr. N. Duboković Nadalini, *Otok Šćedro*, in *Odabrani radovi*, a cura di N. Anzulović, Split, Književni krug 2001, pp. 507-513.

| ANTROPONIMI                         | METAFORE              | ATTIVITÀ UMANA        |
|-------------------------------------|-----------------------|-----------------------|
|                                     |                       |                       |
| Barbići                             | Rasohatica            | Lovišće               |
| Budić bad                           | Mala glava            | Luka Lovišće          |
|                                     | Vela glava            | Nova pošta            |
|                                     | Pločica (Planchetta ) | Pošte                 |
|                                     |                       | Stan                  |
|                                     |                       | Uvala Mali Staristani |
|                                     |                       | Uvala Veli Staristani |
| <b>ZONE ARCHEOLOGICHE E SACRALI</b> |                       |                       |
|                                     |                       |                       |
| Moster                              |                       |                       |
| Rake                                |                       |                       |
| Uvala Mali Grebak                   |                       |                       |
| Uvala Moster                        |                       |                       |
| Uvala Veli Grebak                   |                       |                       |

Quanto alla strutturazione morfologica del *corpus* toponimico riportato nella tabella, si potrebbe proporre la classificazione dei toponimi in forme toponomastiche semplici e composte. Le forme semplici si suddividono poi in base a vari procedimenti formativi; il primo gruppo è costituito da forme suffissate tipo *Maslinica*, *Japljenica*, *Rasohatica* e *Tufera*, mentre al secondo gruppo appartengono le forme prefissate come *Podšćedro*, *Podstan*, *Podjapljenica* e *Zapodanak*. Il terzo gruppo è costituito dai toponimi derivati da appellativi oppure da antroponimi, senza ulteriori aggiunte di affissi. (*Rake*, *Srida*, *Moster*, *Barbići*, *Pošte*, *Stan*) I toponimi composti, cioè quelli formati da più unità, sono tutti descrittivi. Uno degli elementi che costituisce queste forme toponomastiche determina di quale oggetto geografico si tratta (*uvala* = baia, *luka* = porto, *dolac* = valle) oppure sottolinea le dimensioni dell'oggetto (*mali* = piccolo, *vela* = grande, *nova* = nuova). Come secondo elemento delle forme toponomastiche composte si ripete in alcuni casi uno dei toponimi semplici; *Nova pošta*, *Luka Lovišće*, *Uvala Moster*.

### Conclusione

Anche se i toponimi croati sull'isola di Šćedro sono molto più presenti di quelli d'origine romanza, com'è del resto il caso sulle altre isole lungo la costa dell'Adriatico orientale, la simbiosi linguistica romanzo-slava ha lasciato segni anche sull'isola di Šćedro, dove è presente l'impronta romanza anche prima dell'arrivo degli Slavi sulla costa. Molti romanismi integrati nella lingua croata sono diventati parte inseparabile del sistema nominale. Come si è visto dall'analisi dei toponimi, alcuni di questi appellativi hanno ulteriormente subito il processo di toponimizzazione, diventando in questo modo, accanto ai toponimi d'origine slava, veri testimoni di una ricchezza eccezionale delle tradizioni linguistiche e dialettali. L'intero *corpus* toponimico ci descrive l'ambiente naturale e ci racconta la storia dell'isola di Šćedro. Questa piccola isola sulla frequentata rotta marittima, che per secoli offriva rifugio ai bastimenti greci, romani, slavi e veneziani, era misericordiosa con tutti, meritandosi così il nome croato che porta.

\* \* \*

*Otok Šćedro, iako malih dimenzija, zahvaljujući svojem položaju i sigurnim lukama bio je važnim dijelom pomorske rute od srednjega ka južnom Jadranu. Zbog svojih geografskih značajki ovaj otočić bio je naseljen još od prapovijesnog doba, a zabilježen je na portulanima iz 15. i 16. stoljeća. Zbog razvedenosti obale i brojnih uvala Šćedro nudi bogatu toponomastičku građu. Iz toponima Šćedra, u kojima se zrcale hrvatsko-romanski jezični dodiri, iščitava se bogata povijest ovoga otočića. U radu se obrađuje etimologija toponima romanskoga (Perna, Tuferra, Moster...) i slavenskog (Lovišće, Rasobatica, Rake...) podrijetla otoka Šćedra, koji se potom klasificiraju semantički te analiziraju na morfološkoj razini.*

### Riferimenti bibliografici

- Duboković Nadalini, Niko, *Odabrani radovi*, a cura di N. Anzulović, Split, Književni krug 2001.
- Kozličić, Mithad, *Prilog kartografskoj identifikaciji antičkog otoka Taurisa sa suvremenim otokom Šćedrom*, in, *Mogućnosti*, br. 7-8, Split, 1990, pp. 781-792.
- Pavić, Milorad, *Plovidbene rute srednjim i južnim Jadranom u izolatu Giuseppea Rosaccia*, in, *Rad. Zavoda povij. znan. HAZU Zadru*, sv. 45, Zadar, 2003, pp. 153-199.
- Pellegrini, Giovan Battista, *Toponomastica italiana*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2009.

- Skok, Petar, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Vol. I-IV, Zagreb, JAZU, 1971-1973.
- Skok, Petar, *Slavenstvo i romanstvo na jadranskim otocima*, Zagreb, JAZU, 1950.
- Skračić, Vladimir, *Toponimija kornatskog podmorja*, in *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* 27(17), Zadar, 1987/1988. pp. 17-34.
- Šimunović, Petar, *Toponimija otoka Brača*, Supetar, Brački zbornik 10, 1972.
- Vinja, Vojmir, *Jadranske etimologije. Jadranske dopune Skokovu etimologijskom rječniku*, Vol. I-III, Zagreb, HAZU, Školska knjiga, 1998-2004.

# **I fuochi di San Giovanni nella tradizione popolare della Croazia/ Ivanjski krijesovi u hrvatskoj narodnoj predaji**

Ljerka Šimunković e Ivania Petrin  
Università di Spalato

## *Introduzione*

L'accensione dei fuochi nel periodo del solstizio d'estate pare fosse un'usanza comune a tutti i popoli di stirpe slava che si è mantenuta durante il loro soggiorno nel paese originario oltre i Carpazi. Questa usanza era comune anche alle stirpi di origine germanica, celtica, romanza ecc., ed è stata attestata, nell'antichità, in tutte le parti dell'Europa. L'usanza era nota e viva naturalmente presso tutti i popoli Slavi del Sud, e in particolar modo presso i Croati.

L'usanza comune, che dà un'impronta generale alla giornata dedicata a San Giovanni, è l'accensione dei fuochi, detti di San Giovanni, che segue alla fabbricazione dei fuochi-rogo. Questi roghi chiamati, in Slavonia, in alcune parlate regionali *krijes*, *kres*, *kris*, e in Dalmazia *koleda* o *svitnjak*, generalmente si accendono raccogliendo i rami di ginepro, i rami secchi in generale e le erbacce, facendone dei mucchi più o meno grandi. Si incendiano per lo più nei poggi, nelle montagne e nei crocicchi di campagna. Ogni piccolo gruppo di case rurali di solito fa i propri fuochi come anche le case isolate, quasi fosse un'usanza "di campanile". A volte vi possono essere due o tre fuochi uno accanto all'altro (specialmente in Slavonia dove si fanno due fuochi più piccoli e uno più grande) lasciando uno spazio tra loro per il passaggio libero e sicuro delle persone. Di solito viene eseguita una danza popolare detta *kolo* (cerchiata, cerchio) e vengono cantate delle canzoni speciali, dedicate soltanto a questa occasione e usanza. Mentre i roghi ardono, i giovani saltano oltre il fuoco esibendosi da soli o in coppie. Poco prima che il fuoco venga spento, o presto la mattina seguente, vengono condotti degli animali sopra il luogo dei fuochi al fine di proteggerli così dalle malattie e altre simili sciagure. I resti del carbone (le ceneri e la materia bruciata) vengono dispersi nei campi coltivati e negli orti per proteggerli dagli insetti nocivi, dal tempo cattivo ed altro.

Oltre alle forme di fuochi-rogo si usano anche altre forme, come ad esempio quelle dei fuochi in forma di fiaccole o torce chiamate *lile* o *lilji*,

che si facevano con la corteccia secca di ciliegio o di betulla spalmate di resina e messe in cima ad una pertica<sup>1</sup>.

Il fine ultimo dei fuochi viene interpretato in diversi modi.

Il primo è quello “solare” secondo il quale vengono visti come una figura - simbolo, un’imitazione del fuoco celestiale (il sole) a cui si rende una specie di omaggio o viene esternata almeno l’allegria che è simbolicamente legata al sole e alla sua apparizione. Sempre a proposito del sole, i fuochi possono essere letti anche nella maniera seguente: essi sono un aiuto al sole che, da quel momento del solstizio d’estate, comincia a indebolire e perde in forza e avrebbe, quindi, bisogno dei fuochi che gli possano ridare la potenza originaria.

La seconda interpretazione, quella “mitologica”, definisce i fuochi come un fenomeno lustrativo che ha una potenza apotropaica. I fuochi servono a scacciare tutte le cattive potenze, gli spiriti maligni, le streghe, i demoni e tutte le altre presenze negative più o meno tradizionali che si potrebbero materializzare e distruggere tutto quanto c’è di buono nella primitiva e oltremodo transeunte quotidianità rurale.<sup>2</sup>

Oltre il bruciare e saltare i fuochi, nella cultura croata esistono anche altre usanze molto interessanti. Per esempio, gli ornamenti floreali, le usanze tra le comari, il bagno rituale e vari tipi di divinazione che verranno trattati più avanti nel testo.

### *1. I fuochi di San Giovanni in Croazia*

In questa sede non può essere presa in considerazione tutta la Croazia con le diverse regioni, ma noi, invece, prenderemo in esame soltanto tre regioni molto caratteristiche: la Slavonia, l’Istria e la Dalmazia.

1. *Slavonia* Nella Slavonia gli uomini, tradizionalmente, qualche giorno prima della festa di San Giovanni preparavano le torce (*baklje*), le mettevano sulle case e le accendevano la sera prima della festa. Quei giovani si chiamavano *bakljari*. Le ragazze coglievano i fiori e facevano le corone di fiori e se le mettevano addosso durante la festa e il giorno dopo mentre andavano in chiesa per le funzioni religiose. La pianta più diffusa che si addiceva a questo uso era la felce<sup>3</sup>. Un’altra usanza molto interessante che si è mantenuta

---

<sup>1</sup> M.Gavazzi, *Godina dana brvatskih narodnih običaja*, Zagreb, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1988, p. 94.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>3</sup> M. Dragić, *Apotropijski obredi, običaji i ophodi u Hrvatskoj tradicijskoj kulturi*, Zadar, Croatica et Slavica Iadertina, 2007, p. 383.

ininterrottamente in Slavonia è legata al comparatico: le ragazze, le comari, appunto, che vogliono diventare *druge, seje, seke* (comari, sorelle, compagne), si regalano, mettendoseli sulle mani, i braccialetti di lana e in tal modo si sono *posejale*, cioè sono diventate comparatiche<sup>4</sup>.

I fuochi di San Giovanni venivano bruciati anche nelle città maggiori. Così a Zagabria, tra i secoli sedicesimo e diciottesimo, secondo i cronisti, i coloni da Gračan portavano legna e formavano *kres* (fuoco-rogo) intorno al quale si riunivano tutte le classi della popolazione cittadina e dove ballavano, secondo la tradizione germanica, i balli di *johannentanzen*<sup>5</sup>.

2. *Istria* In Istria, qualche giorno prima della festa di San Giovanni, il guardiano del villaggio (campagna), diceva ai giovani dove si poteva trovare legna nel bosco. Dopo aver raccolto questa legna, la sera prima della festa, si bruciavano i fuochi intorno ai quali si ballava, cantava, suonava, si sparava in aria con la pistola perché tutto questo, nella percezione popolare aveva la potenza apotropaica con la quale si scacciavano i demoni. Gli anziani e i bambini restavano accanto ai fuochi fino alla mezzanotte e i giovani restavano fino all'alba perché, quando i fuochi diventavano piccoli, i ragazzi li saltavano credendo che durante l'estate le pulci non avrebbero mangiato loro le gambe. Le ragazze, invece, stavano tutte intorno al fuoco inviando una all'altra, buttandoli sopra i fuochi, dei mazzi di fiori. Questi fiori si mettevano durante la festa di San Giovanni nella grondaia o nelle buche nei muri, perché si credeva che in questo modo tutto l'anno sarebbe stato fertile di fieno<sup>6</sup>.
3. *Dalmazia* Oltre alle usanze che comprendono il saltare i fuochi, la Dalmazia è più nota per il bagno della gente e del bestiame e perciò la festa dei *Fuochi di San Giovanni* viene chiamata anche la festa di *San Giovanni del bagno* (*Ivan Kupava*). Questo si riferisce soprattutto alla parte litoranea della Dalmazia e, in misura minore, all'entroterra dalmata. Secondo la tradizione antica, la gente e specialmente i giovani si uniscono per fare bagni nell'acqua (mare, fiume, ruscello) – spesso

---

<sup>4</sup> M. Gavazzi, *Godina dana hrvatskih narodnih običaja*, Zagreb, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 1988, p. 107.

<sup>5</sup> B. Đaković, *Vatre Ivanjske*, Zagreb, Studia ethnologica Croatica, Vol. 17, p. 52.

<sup>6</sup> M. Dragić, *Apotropejski obredi, običaji i ophodi u Hrvatskoj tradicijskoj kulturi*, Zadar, Croatica et Slavica Iadertina, 2007, p. 383.

per la prima volta nell'anno – credendo che questo sia favorevole per la loro salute, ma anche per la salute del bestiame che altrettanto viene bagnato. La prova che quest'usanza slava è stata presa dall'antica tradizione indoeuropea ci testimonia pienamente anche l'usanza praticata in Russia, dove i Russi conoscono la festa simile chiamata *Ivan Kupalo*<sup>7</sup>.

Essendo la Dalmazia, per la configurazione del terreno, molto estesa in superficie, ci limiteremo ad illustrare soltanto i riti che si riferiscono alla regione di Spalato.

a) *Spalato*

Il bruciare dei fuochi si è mantenuto per lungo tempo nella città di Spalato ed era molto popolare non soltanto tra i bambini e giovani, ma anche tra gli adulti e gli anziani. Subito dopo il pranzo, il giorno della festa di San Giovanni, i bambini raccoglievano la legna e tutto ciò che era fatto di legno vecchio e di cui non si aveva più bisogno. Quando ne avevano raccolto in quantità sufficiente, uno degli uomini più esperti accendeva il fuoco (*svitnjak*), e una delle donne lo benediceva. Quando il fuoco si infiammava, i bambini lo saltavano perché si credeva che ognuno che riusciva a saltarlo, sarebbe stato felice e sano. Erano i ragazzi e i giovani che lo saltavano mentre gli altri stavano intorno e godevano di questo spettacolo. Gli anziani dicevano che tutto il male che era successo l'anno passato doveva essere bruciato nel fuoco. Il giorno successivo si raccontava quale quartiere aveva avuto il migliore fuoco<sup>8</sup>. Quest'usanza era quasi scomparsa a Spalato, ma negli ultimi anni si sta rinnovando, specialmente nei quartieri popolari<sup>9</sup>.

b) *Traù e Seget*

Nell'area di Traù, gli anziani e i giovani si uniscono intorno al fuoco. I giovani lo saltano e gli anziani vengono nella mattina prima dell'alba per calcare il cenere credendo di guarire la lebbra, la rogna e altre malattie.

A Seget Gornji, il giorno della festa, quando si accendono i fuochi, c'è l'usanza di cogliere *il fiore di San Giovanni* (*cviće sv. Ivana*) – un tipo di salvia (lat. *salvia sclarea*), che si brucia un po' al fuoco e poi si porta a casa, si

---

<sup>7</sup> M. Gavazzi, *op. cit.*, p. 109.

<sup>8</sup> M. Dragić, *op. cit.*, p. 385.

<sup>9</sup> Quest'anno abbiamo assistito alle feste dedicate a San Giovanni nel quartiere popolare di *Radunica* dove tutti gli spalatini venivano a celebrare la festa. In una piccola piazzetta veniva bruciato il fuoco e in un'altra si preparavano i cibi caratteristici a base di pesce.

mette nel lavamani per permettere ai familiari di lavarsi con quell'acqua prima dell'alba. I genitori svegliano i bambini così che anche loro si lavino, perché si ritiene che questo sia molto utile per la bellezza della pelle e per la salute degli occhi<sup>10</sup>.

*c) Sinj*

Nell'area di Sinj i fuochi si accendono all'alba prima della festa di San Giovanni. Si bruciano sulle colline intorno alle campagne e sui crocevia e si osservano e ammirano i fuochi giudicando quale fuoco sia più grande. Negli ultimi tempi, in alcuni villaggi, i fuochi si accendono negli ampi cortili della chiesa. In seguito, i giovani saltano sopra il fuoco da un lato all'altro e all'indietro. I vecchi invece si riscaldano le ossa perché è ancora diffusa una credenza secolare che i fuochi hanno la capacità protettiva contro le malattie e i malanni dell'età.

C'è anche un'altra usanza: i bambini e raramente gli adulti, colgono le spighe di grano, le arrostitiscono sul fuoco e le mangiano come auspicio di felicità e d'abbondanza. In alcune località si fanno le trecce formate dalle spighe e si arrostitiscono sul fuoco. A Dicmo si dice che le spighe arrostitite sono il simbolo del cibo primordiale e che preannunciano il nuovo pane.

Sul fuoco, alla vigilia della festa di San Giovanni, ogni ragazza arrostitisce tre bardane, pensa ai tre giovani ad ognuno dei quali dedica una bardana. Tutte e tre le bardane arrostitite vengono lasciate nel recipiente con l'acqua sulla finestra. Se una delle bardane riesce a rifiorire, vuol dire che il giovane che la rappresenta sarà l'uomo della sua vita<sup>11</sup>.

Nel giorno di San Giovanni, prima dell'alba, la gente si affretta a calpestare scalza la cenere, credendo che così non sentirà più alcun dolore nelle gambe. A Velić si crede che coloro che si spargono con la cenere, non avrebbero avuto delle ferite.

Anche nel resto della Dalmazia si crede che l'acqua ha il potere di far risanare o di proteggere la gente contro le malattie. Nel passato la gente si bagnava fino all'alba nel fiume di Cetina o in qualsiasi altra sorgente, ma il bestiame veniva per lo più bagnato nelle pozzanghere. A Hrvace credono che questo lavarsi sia buono per la salute degli occhi. A Potravlje credono

---

<sup>10</sup> D. Alaupović Gjeldum, *Običaji trogirske žagore u prvoj polovini XX. stoljeća*, Trogir, Vartal, 1-2/1996, 1-2/1997, p. 274.

<sup>11</sup> La stessa usanza abbiamo trovato in un piccolo villaggio dell'entroterra dalmata, Konjsko, dove abbiamo intervistato parecchie anziane signore le quali ci hanno confermato simili usanze anche nel loro villaggio. Abbiamo colto anche qualche altra caratteristica tipica per la società patriarcale – mentre i giovani saltavano oltre il fuoco gli uomini adulti se ne stavano intorno bevendo il vino e le donne invece pregavano tutto il tempo.

che contro la rogna sia necessario lavarsi sulla sorgente o davanti a casa prima dell'alba, e l'acqua del lavaggio si butta nei posti dove di solito nessuno cammina, o in qualche posto nella macchia. A Dicmo si bagna la gente, ma anche il bestiame contro l'erpete e a Hrvace, se qualche donna ha il bambino ammalato, lo sveste e butta il suo vestito nel fiume Cetina.

Nel giorno di San Giovanni, le ragazze continuano con i presagi riguardanti l'amore. Prendono il fiore di margherita grande detto *curica*, ne strappano i petali e indovinano quale dei giovani di loro conoscenza sia innamorato di loro. Quel giorno, ma anche durante l'estate, la ragazza prende una coccinella (*prnbaka*) in mano e la lascia volare osservando attentamente la direzione del suo volo, perché da quella direzione arriverà il suo futuro sposo.

Anche gli ortodossi nell'area di Sinj accendono i fuochi nella festa di San Giovanni, ma lo fanno 13 giorni dopo la festa cattolica ortodossa. Questa festa di San Giovanni è detta Jovandan<sup>12</sup>.

#### d) *L'isola di Solta*

San Giovanni viene festeggiato particolarmente a Gornje Selo nell'isola di Solta. Allora si prepara il miglior cibo, vino e prosecco e si aspettano gli ospiti provenienti dagli altri villaggi. Nel pomeriggio gli ospitanti e gli ospiti, specialmente i giovani, escono e si uniscono nella campagna per festeggiare. Il giorno prima della festa di San Giovanni detto *užežin* (dal lat. *jejunium*: digiuno), gli oriundi di Solta cospargono d'incenso le loro vigne, accendono i mucchi fatti di erbe perenni e altre erbacce ai quali aggiungono un po' di fiori benedetti, i ramoscelli d'olivo benedetti oppure del carbone rimasto dal fuoco di Natale.

Nella sera alla vigilia del giorno dedicato a San Giovanni si accendono i fuochi davanti alla chiesa di *Ivan Svitnjak*, il santo patrono a cui è dedicata la chiesa del villaggio dove si riunisce tutta la popolazione. Le campane suonano a festa per tutta la notte e dal campanile si lanciano le *rokete* (i fuochi d'artificio) e la gente salta sopra il fuoco. Si accendono anche minori fuochi nei cortili i quali vengono saltati dalla gente di casa e i vicini<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> M. Bošković-Stulli, *Studije i grada o Sinjskoj krajini*, Zagreb, Narodna umjetnost, 1967-68, knjiga 5-6, pp. 484, 485.

<sup>13</sup> M. Dragić, *op. cit.*, p. 384.

e) *L'isola di Brač*

A Sutivan (San Giovanni, appunto), si festeggia il giorno di San Giovanni che è anche il giorno del santo patrono della città di Sutivan. Si accendono i fuochi, piccoli e grandi, che vengono saltati da giovani e bambini ed è in corso la festa detta *fjera* durante la quale si celebra anche la messa solenne nella chiesa di San Giovanni nella Bunta.

*Conclusione*

I riti magici apotropaici, le usanze, i canti e i cibi presso i Croati legati alla festa di San Giovanni, sono una ricca eredità di tempi lontani e politeistici in cui questi riti venivano praticati nelle terre d'origine delle tribù croate.

Nelle feste che si usano nei nostri tempi si intrecciano gli elementi antichi mitologici con quelli di matrice cristiana. In esse, come si è visto, l'acqua rappresenta la magica fonte del potere e di vita, mentre nel cristianesimo rappresenta il lavaggio, l'epurazione e l'innocenza. Il fuoco, la cenere, il carbone dei fuochi, l'acqua di fonte, le erbe, le corone dei fiori nei riti dedicati a San Giovanni conservano tutte le loro caratteristiche apotropaiche. Purtroppo negli ultimi cinquant'anni del ventesimo secolo, nel periodo caratterizzato dal regime comunista, sono state proibite le centenarie tradizioni, nonché tutte le associazioni in cui veniva coltivata la cultura tradizionale croata e il folklore. Negli ultimi anni, invece, tutte queste tradizioni stanno rivivendo, perché la cultura tradizionale che rispecchia la vita fisica e metafisica dei nostri antenati è una componente molto importante e un retaggio non solo dell'identità nazionale e culturale di un popolo ma di tutta l'umanità.\*

\* \* \*

*Ivanjski krijesovi narodni je običaj paljenja vatre noći svetkovine Sv. Ivana, te su vezani uz žetvene običaje i početak ljeta, točnije 21. lipnja, u vrijeme ljetnog suncostaja. Proučavajući običaje paljenja krijesova u Hrvatskoj (Slavoniji, Istri i Dalmaciji), mogu se uočiti brojne zajedničke karakteristike svih slavenskih naroda prema kojima su ivanjski običaji vezani uz vodu, plodnost i obredno čišćenje. Obično*

---

\* **Nota:** I risultati esposti sono il frutto del Progetto Scientifico *L'ambiente culturale dalmata nel XIX secolo* portato avanti con il supporto del Ministero della Scienza, della Formazione e dello Sport della Repubblica di Croazia.

*su djevojke bacale cvjetne vijence u vodu i prema načinu kako plutaju proricale budućnost, a mladi su parovi preskakivali krijesove.*

*Ispreplićući antičko-mitološke i kršćanske elemente, ovaj običaj živi i danas te svjedoči prisutnost fizičkog i metafizičkog života naših predaka.*

# **Da *Il Cortegiano* e *Il Principe* fino a Pomet: il contesto intertestuale della poetica di Držić / Od *Dvorjanjina* i *Vladara* do Pomet: intertekstualni kontekst Držićeve poetike**

Katarina Dalmatin  
Università di Spalato

## *Introduzione*

Nella riflessione sull'orizzonte intertestuale di *Dundo Maroje* non possono mancare due opere del Rinascimento italiano che rappresentano due fenomeni culturologici d'importanza fondamentale: *Il libro del Cortegiano* di B. Castiglione e *Il Principe* di N. Machiavelli. Ambedue le opere, nonostante le loro distinzioni metodologiche, rappresentano modelli che documentano il quadro storico e ideologico dell'epoca, con i quali Držić realizza un dialogo intertestuale ugualmente interessante al livello concettuale e tematico di *Dundo Maroje*. Già Frano Čale evidenziò che le categorie rinascimentali di fortuna e virtù come pure la dialettica del loro rapporto conflittuale che Držić riprende da Machiavelli costituiscono la base dell'ideale dell'"uomo sul serio", il cui prototipo in versione comica è rappresentato dal personaggio di Pomet. Tuttavia, Držić si ricollega, nei vari aspetti concettuali e tematici, anche a Castiglione, il che non sorprende se si ricorda la grande fama di quell'opera al tempo di Držić. La prima edizione de *Il libro del Cortegiano* di Castiglione fu, infatti, pubblicata a Venezia nel 1528, soltanto un anno prima della morte dell'autore<sup>1</sup> e presto destò grande interesse in Italia ed Europa. Fino al 1587 il libro ebbe una quarantina di edizioni in Italia e parecchie in altre lingue. Nella lista di libri di letteratura italiana e antica che nell'anno 1549 giunsero a un libraio di Dubrovnik ci sono sei copie de *Il libro del Cortegiano*, il che dimostra come *Il Cortegiano*, in Croazia, era letto già alla metà del Cinquecento<sup>2</sup>. Considerati tutti i fatti indicati, e tenendo presente la perfetta conoscenza della lingua italiana di Držić e i suoi tre anni di studio a Siena (1539-1542), si può presupporre con considerevole sicurezza che Držić nel 1551, quando scriveva il *Dundo Maroje*, conosceva l'opera di Castiglione.

---

<sup>1</sup> Baldesar Castiglione nacque a Cesenatico, in provincia di Mantova, nel 1478 e morì a Toledo nel 1529.

<sup>2</sup> F. Čale, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik, Matica hrvatska, 1968.

*1. Il perfetto cortigiano come modello dell'“uomo sul serio” e del personaggio di Pomet*

I quattro libri del *Cortegiano* trattano in forma dialogica il tema del perfetto cortigiano e della perfetta dama di corte ed elaborano teoreticamente numerosi aspetti della concezione del mondo rinascimentale, ad esempio le norme del comportamento sociale, le regole della vita morale, il culto della bellezza, l'universalità dell'istruzione, l'integralità dell'educazione, la priorità data alla ragione, al giudizio, alla padronanza di sé e all'armonia dell'uomo con il mondo della natura. Siccome attraverso le pagine del *Cortegiano* si accedeva anche alla conoscenza degli altri autori ai quali si richiama quell'opera o che vi erano citati, non è facile distinguere l'influenza di Castiglione dall'influenza di questi autori. Ma si può affermare che tracce più dirette della prosa di Castiglione sono presenti nelle idee e nei motivi particolari di *Dundo Maroje*, con particolare riguardo a quegli strati del testo nei quali i modelli comici convenzionali acquistano più profonde referenze etiche e morali.

Si ritiene fondamentale sottolineare che il dialogo intertestuale tra *Dundo Maroje* ed *Il libro del Cortegiano* si sviluppa su due linee principali: la prima viene caratterizzata da un rapporto di adesione particolare al Castiglione e può essere riconosciuta già all'inizio della commedia nel Prologo del Naso Lungo. È inoltre presente nella concezione ideologica del testo dalla quale derivano le funzioni dei singoli personaggi e i loro rapporti reciproci, in special modo nelle coppie dei servi e dei padroni. La seconda linea del dialogo, il cui rappresentante principale è Pomet, si svolge tramite il distacco ironico dal modello di Castiglione, per mezzo del quale Držić afferma in maniera magistrale il suo spirito indipendente e manieristico.

L'ideale dell'“uomo sul serio” tratto dal Prologo del Naso Lungo ricorda innegabilmente l'elaborazione dell'ideale della grazia del primo libro di Castiglione. La grazia rappresenta la principale virtù unificatrice entro le riflessioni filosofiche sulle virtù del perfetto cortigiano rinascimentale. Essa come particolare ideale di vita del giusto mezzo tra gli estremi, include tutta una serie di altre virtù, come la saggezza, il giudizio, la temperanza, la bontà, la dignità, la generosità e la naturalezza intesa come l'evitare ogni artificiosità. Se il Prologo del Naso Lungo viene inteso come una specie di manifesto della poetica di Držić, da esso incontestabilmente risulta che l'ideale di Castiglione forma il sostrato ideologico dell'“uomo sul serio”.

Le virtù che si susseguono nella descrizione degli “uomini sul serio” di Držić hanno veramente le stesse caratteristiche richieste dal perfetto cortigiano. Al primo posto sono, infatti, citate la mitezza d'animo, la saggezza e la ragionevolezza come fondamentali qualità spirituali che sono

completate dalla grazia fisica e seguite dall'indispensabile moderatezza<sup>3</sup> e dalla semplicità che si ottiene evitando ogni artificiosità. Secondo Castiglione, infatti, l'insistere sulla naturalezza del parlare e del comportamento è il preliminare necessario per la realizzazione della grazia sublime<sup>4</sup>. Ma, visto che questa condizione non è in pieno accordo con i suggerimenti con i quali i cortigiani si invitano all'imitazione dei loro maestri<sup>5</sup>, questo tema porta a conclusioni interessanti che vengono esposte all'ironica interpretazione di Držić in alcuni monologhi di Pomè. Castiglione, infatti, ritiene che l'abilità fondamentale nel comportamento quotidiano, come pure nella creazione artistica consiste nel nascondere lo sforzo investito in ogni attività, e ciò si riferisce anche all'imitazione dei modelli letterari, poichè la facilità della realizzazione suscita meraviglia e ammirazione negli altri, mentre l'esagerata assiduità, nonostante i grandi risultati, causa disarmonia. Considerato che Castiglione dal suo cortigiano richiede, tra l'altro, la buona conoscenza della letteratura,<sup>6</sup> è comprensibile che lo zelo di Pomè, nel far risaltare i suoi pseudotitoli come "dottore e filosofo" e "filosofo in literaturis" con parallele citazioni latine scorrette, possa ottenere soltanto un effetto comico<sup>7</sup>.

## 2. Il denudamento manieristico del modello di Castiglione

Si deve, tuttavia, sottolineare che la comicità, che nasce come prodotto del denudamento tipicamente manieristico del procedimento di Držić riguardo al modello teoretico di Castiglione, non mette in dubbio l'importanza della tradizione letteraria, ma si limita ad ironizzare la sua riproduzione superficiale fuori contesto. Nel riso di Držić si legge così il

<sup>3</sup> Cfr. M. Držić, *Zio Maroje* in *Dundo Maroje*, Dubrovnik, Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, 2008, p. 257: gli uomini sul serio «sono uomini beati, sono uomini miti, uomini saggi»; «La natura come li ha ornati d'ingegno, così li ha ingentiliti con bellezza»; «L'invidia non li domina né li governa l'avidità».

<sup>4</sup> Cfr. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1915, p. 70: «Sarà adunque il nostro Cortegiano estimado eccellente, ed in ogni cosa averà grazia, massimamente nel parlare, se fuggirà l'affettazione».

<sup>5</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 66: «Chi adunque vorrà essere bon discepolo, oltre al far le cose bene, sempre ha da metter ogni diligenza per assomigliarsi al maestro, e se possibil fusse, trasformarsi in lui. E quando già si sente aver fatto profitto, giova molto veder diversi omini di tal professione, e governandosi con quel bon giudicio che sempre gli ha da esser guida, andar scegliendo or da un or da un altro varie cose».

<sup>6</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 89: «Ma, oltre alla bontà, il vero e principal ornamento dell'animo in ciascuno penso io che siano le lettere: benchè i Francesi solamente conoscano la nobiltà delle arme, e tutto il resto nulla estimino, di modo che, non solamente non apprezzano le lettere, ma le aborriscono».

<sup>7</sup> Cfr. M. Držić, *Dundo Maroje*, cit., p. 289.

dinamismo interattivo eternamente presente del genio d'arte e della tradizione letteraria, che lo definisce necessariamente, ma che lui amplia e ridefinisce inserendosi al suo interno. Il riso del lettore che accompagna le false sentenze latine di Pomet rappresenta così soltanto l'eco della derisione di Držić per la paura panica che Castiglione prova verso la disarmonia.

Questa tesi viene favorita dalla messa in rilievo dell'importanza della funzione conoscitiva della letteratura in Držić, alla quale non si attribuisce sufficiente attenzione ne *Il libro del Cortegiano*, dove il ruolo della letteratura viene visto attraverso i vari aspetti della sua applicazione pratica nella vita quotidiana dei ceti più alti della società, particolarmente della classe aristocratica e militare cosicché la disputa esce raramente dai limiti dei suoi secondari aspetti ricettivi. Sebbene il passo iniziale di uno degli interlocutori del dialogo che apre il tema del ruolo della letteratura nella vita del cortigiano lasci percepire una più profonda concezione della letteratura quando si dice che «le lettere, le quali veramente da Dio son state agli omini concesse per un supremo dono, siano utili e necessarie alla vita e dignità nostra», perché la letteratura rappresenta il sapere e «niuna cosa più da natura è desiderabile agli omini nè più propria che il sapere»<sup>8</sup>, l'ulteriore esposizione rappresenta una delusione singolare. Più avanti nel testo si scopre che la funzione principale della letteratura, secondo Castiglione, consiste nella celebrazione delle grandi conquiste militari e imprese storiche alle quali si assicura in tal modo la durata nel tempo<sup>9</sup>. In tale contesto la funzione della letteratura viene limitata ad essere mezzo di affermazione storica e politica degli individui e delle comunità sociali in senso lato, perdendo con ciò di vista le sue altre funzioni umanistiche e conoscitive.

Oltre alla pretesa di servire da stimolo nel perfezionamento delle virtù militari, la letteratura può essere utile al cortigiano nell'arricchimento del suo lessico e soprattutto nell'avvicinamento alle donne che «per ordinario amano tali cose»<sup>10</sup>. Nella discussione si propone come problema fondamentale la questione se la letteratura possa giovare alle virtù militari e in quale modo: su tale questione domina tra gli interlocutori un atteggiamento affermativo. Occorre sottolineare che questo atteggiamento si costruisce tramite il processo dialettico incessante tra gli italiani e i

---

<sup>8</sup> Entrambe le citazioni sono in B. Castiglione, *op. cit.*, p. 90.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 90 e 91: «[...] nè mi mancheriano esempj di tanti eccellenti capitani antichi, i quali tutti giunsero l'ornamento delle lettere alla virtù dell'arme» (p. 90). «Sapete che delle cose grandi ed arrischiate nella guerra il vero stimolo è la gloria [...] E che la vera gloria sia quella che si commenda al sacro tesoro delle lettere, ognun po comprendere, eccetto quegli infelici che gustate non l'hanno» (p. 91).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 92.

francesi; questi ultimi, secondo quel che si dice, disprezzano la letteratura e in tal modo rappresentano il modello dell'alterità culturologica nel testo<sup>11</sup>.

Tornando a *Dundo Maroje*, si può constatare che le riflessioni di Držić sul ruolo e sulla funzione della letteratura, che spiccano in alcuni monologhi di Pomet, sono estremamente diverse da quelle di Castiglione. Vale a dire che per Pomet la letteratura è sinonimo di conoscenza in senso lato, essa è il fondamento del perfezionamento della «virtù dell'adattamento», una filosofia di vita che consiste nel superamento della fortuna capricciosa. Nella sua concezione di letteratura risulta impossibile distinguere gli aspetti filosofico-conoscitivi della letteratura dalla vita quotidiana. Questo è perfettamente evidente nel capitolo in cui Pomet, dopo il corteggiamento fallito di Petrunjela, conclude che bisogna insegnarle l'arte della vita e intende raggiungere tale obiettivo leggendole testi letterari, visto che ritiene se stesso «filosofo in literaturis». Oltre a ciò Pomet chiama Petrunjela «bestia»<sup>12</sup> volendo alludere al suo stato di inconsapevolezza che deriva dalla sua gioventù e dalla scarsa conoscenza delle leggi della vita. La letteratura, attraverso la quale Pomet intende renderla cosciente, diventa in tal modo anche sinonimo della saggezza della vita che può aiutare gli individui ad elevarsi dalla condizione d'incoscienza, semianimalesca, dove soggiacciono alle circostanze esterne, al livello di virtuosi da cui creano da soli il proprio destino.

### 3. L'analisi del sistema dei personaggi in relazione al modello di Castiglione

Il rapporto dialettico tra gli “uomini sul serio” e gli “uomini sedicenti” che ha inizio nel Prologo del Naso Lungo fonda il piano concettuale della commedia dal quale deriva anche la struttura unitaria entro la quale ogni personaggio attua la sua funzione nel testo. Se *Dundo Maroje* viene inteso come una commedia in cui si indaga in primo luogo l'atteggiamento dell'individuo verso il denaro e il piacere, proprio per questo si dimostrano fondamentali per la comprensione del suo possibile dialogo con il *Libro del Cortegiano* l'interpretazione dei commenti dell'autore, che si nascondono nei monologhi di Pomet, e l'analisi del sistema dei personaggi in relazione all'ideale rinascimentale della grazia e della misura di Castiglione.

Siccome il denaro e il piacere rappresentano i valori principali a cui sono interessati tutti i personaggi della commedia, i loro rapporti vengono determinati dal grado individuale di adesione ad ognuno di questi valori. Da questo squilibrio derivano tutti i conflitti che mettono in azione la trama,

---

<sup>11</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 89-95.

<sup>12</sup> Entrambi in M. Držić, *Dundo Maroje*, cit., p. 289.

tra i quali spicca il conflitto tra Dundo Maroje e Maro, fondato sull'errato rapporto verso i valori citati. L'eccessiva dispendiosità di Maro e l'esagerata avarizia di Maroje rappresentano nel testo due esempi ugualmente distruttivi di estrema smoderatezza, che si evidenzia in modo ideale nell'identificazione del denaro con la vita. Nel caso di Dundo Maroje il denaro perde la sua funzione di mezzo e diventa valore in sé, fino al grado in cui diventa sinonimo della vita stessa. Quando Tripče dice: «Prendimi i ducati e mi avrai preso l'onore e la vita», Dundo Maroje gli risponde in modo affermativo: «*Misser mio*, la vita mi ha preso»<sup>13</sup>.

D'altra parte Maro, spendendo smoderatamente per i capricci della cortigiana Laura, rivela un disprezzo totale verso il valore che il denaro rappresenta per gli altri personaggi<sup>14</sup>. La perdita del denaro non suscita pentimento in lui, ma solo la paura che in tal modo possa rimanere senza Laura che ha identificato con la sua vita. Vale a dire che in tal modo il denaro, anche indirettamente, viene di nuovo identificato con la vita anche da Maro. A causa dei ducati viene meno ogni sentimento e rispetto tra padre e figlio, che si aggrediscono a parole, chiamandosi l'un l'altro assassino. Nel secondo atto Maro impassibilmente fa arrestare il padre e poi lo chiama drago «che ama soltanto il danaro e non sa che cosa sia l'amore di un figlio, di un compare e di un amico»<sup>15</sup>.

È dispiaciuto del fatto che gli sbirri non abbiano impiccato suo padre liberandolo così dalla sua vendetta. D'altra parte Maroje non rinuncia a scagliarsi contro il figlio con il coltello. Tenendo conto di questa concezione ideale della commedia, si può constatare che i personaggi di Maro e Dundo Maroje rappresentano le due facce dello stesso personaggio malvagio che, nell'atto del rivelamento reciproco, si sottopongono ad un simultaneo procedimento catartico, il cui scopo consiste nella mitigazione dei loro desideri peccaminosi e smoderati. La fine della commedia porta una nuova collocazione del denaro e del piacere in rapporto ai valori fino ad allora svalutati, come il matrimonio e la paternità. Maro, per riconquistare la fiducia del padre e per tornare nel suo sistema tradizionale che è l'unico ad assicurargli un futuro tranquillo, è costretto a rinunciare a Laura, e Maroje, se vuole avere ancora il figlio deve accettare la perdita del denaro. Forzati dagli altri, ambedue lo fanno a malincuore; Maro per paura della mancanza

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>14</sup> Un simile disprezzo dimostra anche l'innamorato Ugo Tudeško quando dice: «Meglio spender ducati che perder vita» che Pomet commenta: «Come mi avesse dato una mazzata con quelle parole! Dissi tra me: pazzia, pazzia aver a che fare con gli innamorati! Essi sono dominati dalla pazzia!» *Ibid.*, p. 284.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 335.

di mezzi, e Dundo Maroje su istigazione degli altri, che non possono comprendere che uno possa attribuire più importanza al denaro che ai propri figli<sup>16</sup>. Un tale epilogo, nonostante l'annuncio pomposo di Pomet del lieto fine, rivela un profondo pessimismo in relazione all'umanità che evoca alcuni capitoli del *Principe* di Machiavelli:

Perché degli uomini si può dire questo generalmente: che sieno ingrati, volubili, simulatori, e dissimulatori, fuggitori de' pericoli, cupidi di guadagno; e mentre fai loro bene, sono tutti tua, offeronti el sangue, la roba, la vita, e' figlioli, come di sopra dissi, quando il bisogno è discosto; ma, quandoti si appressa, e' si rivoltano.<sup>17</sup>

Tra i vizi umani spicca soprattutto l'avidità di denaro della quale Machiavelli dice: «gli uomini si dimenticano più presto la morte di un padre che la perdita del patrimonio»<sup>18</sup>.

#### 4. Il simbolismo animalesco di Machiavelli in Dundo Maroje

La comune natura malvagia di Maro e Dundo Maroje si rivela nella comune immagine simbolica della volpe su cui insiste Držić e che Čale mette in relazione con il simbolismo animalesco che Machiavelli attribuisce al suo principe ideale<sup>19</sup>. Popiva, servo di Maro, si chiede così ad un certo momento: «Dio mio, come andrà a finire tra la vecchia e la giovane volpe» e più oltre segue la loro falsa adulazione con il commento: «Che conciaboli! Padre e figlio gareggiano in astuzia. Buon Dio, chi l'avrà vinta?»<sup>20</sup>. Secondo Machiavelli, l'individuo straordinario e dotato di virtù deve possedere le caratteristiche della volpe e del leone per potersi elevare sulla gentaglia. La capacità della volpe di sentire in tempo la trappola e di evitarla passa

---

<sup>16</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 364: «MAROJE: Con il diavolo mi sono appaciato! Con lui non c'è pace. Gli presi della roba per tre mila ducati, altri due mila hanno preso il volo. Non ho più un figlio io. CAMILLO: Come si fa a dire, non ho un figlio. Anche io ho un figlio e non potrei dire che non ho un figlio se ce l'ho. TRIPČE: Misser, dice bene questo signore. Hai soltanto quest'unico figlio, non lasciare che si perda del tutto».

<sup>17</sup> N. Machiavelli, *Il principe*, Milano, Mondadori, 1994, p. 73.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>19</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 76-77 «Dovete, adunque, sapere come sono dua generazioni di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo è delle bestie: ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo. pertanto, a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e l'uomo...Sendo, dunque, uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la volpe e il leone, perché il leone non si difende da' lacci, la volpe non si difende da' lupi. Bisogna, adunque, essere volpe a conoscere e' lacci, e leone a sbigottire e' lupi».

<sup>20</sup> M. Držić, *Dundo Maroje*, cit. Le citazioni sono rispettivamente a p. 351) e 337.

gradualmente da Maro a suo padre che trionfalmente lo svela nel quarto atto: «Tra la volpe e il bracco non può esserci accordo. Ma adesso la volpe sono io e l'ho imparato da lui»<sup>21</sup>. Con l'astuzia Dundo Maroje riesce a rapire al leone, cioè a Laura, tre mila ducati, fatto che suscita meraviglia perfino in Pomet. Ma nel rivolgersi ironico di Pomet a Popiva nel quinto atto, Dundo Maroje assume persino gli attributi del lupo: «Il lupo si fa beffe della volpe»<sup>22</sup>.

In tal modo Pomet allude alla sua natura avida, propria del lupo, con la quale Maroje finalmente riesce a vincere Maro, la volpe. Senza il modello di Machiavelli questi passaggi rappresenterebbero una grande incoerenza nel testo che può essere evitata soltanto tramite l'accertamento della simbologia di ogni singolo animale nell'ambito dell'opera di Machiavelli. Dato che né Maro né Dundo Maroje possiedono le virtù del leone che potrebbe vincere la volpe nell'altro, rimane solo Pomet a meritare la vittoria finale, visto che è l'unico personaggio dotato di ambedue le virtù. Perciò si può dire che Pomet è l'unico "uomo sul serio" nella commedia, l'unico a incorporare in sé l'ideale di Castiglione e di Machiavelli. Non sorprende così che gli altri personaggi, confrontati a lui, risultano degli incapaci. Egli è l'unico capace di «affrontare grandi faccende», perché è l'unico saggio ed ha capito da solo che: «la fortuna sta con il savio»<sup>23</sup>.

##### 5. La dialettica conflittuale di fortuna e virtù in Dundo Maroje

Il concetto di tempo e il concetto filosofico di fortuna assumono in tal modo una grande rilevanza anche come principi compositivi dominanti della commedia. Sebbene la categoria di fortuna abbia una lunga genesi nella tradizione letteraria italiana, bisogna sottolineare che Držić si ricollega alla elaborazione politica, etica e storica esposta nell'opera di Machiavelli. Infatti, Machiavelli dedica alla fortuna l'intero penultimo capitolo del suo *Principe* e il nono capitolo del terzo libro dei trattati: *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. Parlando delle virtù del suo principe egli avverte:

E però bisogna che egli abbia uno animo disposto a volgersi secondo ch'e' venti della fortunae le variazioni delle cose li comandano. [...]

Pertanto, questi nostri principi, che erano stati molti anni nel principato loro, per averli di poi perso non accusino la fortuna, ma ignavia loro: perché, non avendo mai ne' tempi quieti pensato che possono mutarsi (il che è comune defetto degli uomini, non fare conto, nella bonaccia, della tempesta)<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>23</sup> Entrambe le citazioni si trovano in *Ibid.*, rispettivamente alle pp. 323 e 285.

<sup>24</sup> N. Machiavelli, *Il Principe*, cit. Le citazioni si trovano rispettivamente alle pp. 78 e 109.

Inoltre, Čale evidenzia che le citazioni di Machiavelli ricordano l'ammonimento di Laura da parte di Pomet:

Il tempo non è sempre uguale: alla dolce estate segue il crudo inverno [...] Ah signora Laura, non conosci la tua fortuna! Questo Tedesco è il più riccone di tutti i Tedeschi che sono a Roma ed è pazzo di te; e in pratiche d'amore non c'è nobile più galante di lui. Io non so che cosa sono questi tuoi ghiribizzi: le altre se lo contendono e tu fuggi dalla tua fortuna<sup>25</sup>.

Quando Laura, avendo rifiutato le proposte di Pomet e Ugo Tudeško, si congeda da loro, Pomet non si abbandona alla disperazione, ma conclude con saggezza: «È tempo di tempesta, aspettiamo che venga la bonaccia»<sup>26</sup>.

Secondo Pomet il principio ripreso da Machiavelli «dell'adattamento» fondato sulla virtù rappresenta il presupposto di un rapporto amichevole con la fortuna: «Ma occorre adattarsi ai tempi; deve essere dotato di virtù chi vuole dominare il mondo. È sovrano chi sa come comportarsi [...]. Occorre, invece, aver pazienza e sapersi adattare ai tempi cattivi per poter godere di quelli buoni»<sup>27</sup>.

Bisogna sottolineare che Pomet non è l'unico personaggio che invoca la fortuna e «la carezza», anche Popiva<sup>28</sup> la menziona nei momenti difficili per lui e per il suo padrone. Ma siccome in Popiva manca il rapporto dialettico tra fortuna e virtù entro una cornice etica più ampia, queste due categorie rinascimentali assumono altri significati nella formazione del suo personaggio e della sua filosofia, differenti da quelli che abbiamo notato in Pomet. Anche se la fortuna rappresenta il corso cieco degli eventi, ambedue i personaggi ritengono che un individuo dotato di virtù possa aver influenza sul fato e altrettanto sulle sue conseguenze. Eppure Popiva dimentica che per giungere a questo scopo bisogna avere accanto alla saggezza e alla risolutezza anche le virtù di fedeltà e di coerenza interiore che lui non possiede. A differenza di Pomet, Popiva non è capace di vedere le cose al di fuori della propria prospettiva egoistica e perciò tutte le sue scelte e le decisioni importanti sono sempre subordinate ai propri interessi. Visto che il mestiere comune di servo impone una funzione di consigliere simile a

---

<sup>25</sup> M. Držić, *Dundo Maroje*, cit., p. 271.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 285

<sup>28</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 312: «POPIVA: Signore, non dovete disperarvi così, a tutto c'è un rimedio fuorché alla morte. Cerchiamo di porre rimedio. Nella tempesta (fortuna) si conosce il buon marinaio, alla prova del fuoco si conosce la qualità dell'oro. A che serve piangere e invocare la morte, non bisogna lasciarsi andare ma aiutarsi».

quella del cortigiano nell'opera di Castiglione, Pomet e Popiva si trovano in una situazione in cui il loro sistema di valori morali non può e non deve rimanere nascosto. Tenendo conto dell'importanza del cortigiano nelle decisioni prese dal suo sovrano, Castiglione ritiene che il cortigiano abbia la responsabilità morale di richiamare l'attenzione del principe sui suoi errori o i suoi vizi e indurlo al comportamento corretto. Da lui ci si aspettano la sincerità e la coerenza morale, e perciò la sua vera virtù non consiste nella falsa adulazione del suo principe ma nel suo giusto orientamento. In seguito a queste pretese il cortigiano deve possedere anche delle virtù diplomatiche. Prendendo in considerazione tale fatto, non si può dire che Popiva agisce onestamente quando non dissuade Maro dalle spese folli per Laura, per cui Pomet lo paragona ad una sanguisuga:

Tu sei Popiva, stammi alla larga! Popiva, ciò che non riesci a trincare da solo cerchi di propinarlo agli altri; se non ce la fai a rovinare il signor Maro lasci che lo faccia Manda di Cattaro. E non vi basta che come sanguisughe gli beviate il sangue, volete bergli finanche l'anima.<sup>29</sup>

All'inizio della commedia queste offese di Pomet possono sembrare un po' esagerate ma con il tempo sono confermate da molti atti e pensieri di Popiva. La condanna di Pomet non rimane isolata, infatti anche Vlaho, nel secondo atto, annuncia la rovina imminente di Maro: «VLAHO: Il paradiso degli spendaccioni balordi presto si tramuta in inferno. Questi sollazzi, fratello, durano poco; chiedimelo da ora a qualche giorno»<sup>30</sup>.

I suoi presagi si avverano già nell'atto successivo, il terzo, quando Dundo Maroje si scaglia contro Maro e lui lo fa arrestare dagli sbirri, facendo finta di non conoscerlo: «VLAHO: Ve l'avevo detto io che questi pazzi gaudi sarebbero durati poco. Spes ha, puttane, il diavolo e il suo padre, ecco, avete visto»<sup>31</sup>.

Popiva comincia a mostrare la sua natura volubile e traditrice nella seconda parte della commedia quando la situazione va peggiorando rapidamente per lui e il suo padrone. Invece di proporre a Maro di chiedere perdono al padre, che sarebbe l'unico consiglio giusto, lo incita a nuove menzogne e inganni. È lui che propone a Maro di ingannare Laura per tremila zecchini, e poi persino di derubarla durante la notte.<sup>32</sup> Persino Laura

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 354: «POPIVA: ...Stasera va' a cena da lei, resta a dormire e cerchiamo di toglierle in qualche modo la collana, l'anello, le gioie, poiché così vuole la nostra sorte, e domani al più presto svignamocela».

si dimostra più virtuosa di lui quando mette a disposizione tutta la sua ricchezza per salvare Maro dall'essere diseredato. Se ricordiamo il monologo di Tripče sugli uomini e sulle loro caratteristiche animalesche, Popiva appare sotto l'immagine della lepre e della serpe. Egli è lepre perché manca di cuore e di coraggio, e serpe perché è ipocrita, cioè «maculato» e subdolo perché «striscia cauto come essa». O come dice Tripče, egli è «Uomo nella forma, serpe nella sostanza [...] Riscalda la serpe, ti morderà, praticala, ti avvelenerà»<sup>33</sup>.

A differenza di Popiva che in ogni cosa vede soltanto il proprio interesse, Pomèt applica la consapevolezza della mutabilità della fortuna anche per il bene altrui. Quando rivela a Petrunjela la ricchezza di Ugo Tedesco e la sua intenzione di spenderla per la sua signora, lui le consiglia di non rifiutarlo in nessun modo: «POMET: [...] e quanto la fortuna bussa alla tua porta, falla entrare e tienila stretta ché una volta fuggita non la riacciuffi più»<sup>34</sup>.

A differenza di Petrunjela che orgogliosamente rifiuta le sue proposte, Pomèt è un passo davanti a lei, come, del resto, è sempre un passo davanti a tutti i personaggi, sapendo che le circostanze cambieranno poco dopo, e con ciò anche l'opinione della servetta. Infatti, la fortuna capricciosa ha già cambiato il rapporto di forze tra i personaggi con l'arrivo di Dundo Maroje, ma Petrunjela non ne è ancora conscia e gode con sventatezza gli ultimi momenti del «buon tempo» non pensando al futuro:

Questa Mande, bestia cortigiana benchè sia schiavotta, non pensa al domani. Si è montata la testa da quando ha il vento in poppa, ma non sa che il vento può cambiare e la buona sorte mutarsi in cattiva. Occorre insegnarle a vivere; io posso esserle maestro. Com'è bello intendersi di tutto. La erudirò *in literis* e imparerà la dottrina, e perbacco se la imparerà poichè è cosa che la riguarda.<sup>35</sup>

In questa scena Pomèt non sa ancora quali circostanze gli porteranno il successo, tutto è nelle mani della volubile fortuna. A causa della sua imprevedibilità e variabilità nella terza scena del quarto atto Pomèt parlando della fortuna usa gli attributi femminili. Čale ne indica la fonte nelle pittoresche descrizioni della fortuna del penultimo capitolo del *Principe* di Machiavelli<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Il monologo di Tripče si trova in *Ibid.* alle pp. 315-317. Le citazioni finali sono a p. 317.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>36</sup> Cfr. F. Čale, *op cit.*, p. 16. Dal *Principe*, si riporta il paragrafo interessato: «Concludo, adunque, che, variando la fortuna, e stando gli uomini ne' loro modi ostinati, sono felici mentre

POMET: Al diavolo la fortuna e la sfortuna. Non si dice invano che la fortuna è donna, e fanno bene a renderle tale onore poiché si volge ora qua ora là, ora al male ora al bene, ora ti accarezza ed ora ti strozza. Chi ne ha la colpa? Ma sicuro, la colpa secondo me è sua! Al diavolo questo suo potere per il quale ora ci fa ridere ora ci fa piangere. Diabolica è la sua natura femminile.<sup>37</sup>

#### 6. *L'ideale del giusto mezzo in Castiglione e in Držić*

La sua abilità nel comandare la fortuna Pomet la dimostra al meglio quando ne ignora le offerte provocanti e rifiuta gli inviti di Gulisav Croato di entrare con lui nella trattoria perché deve occuparsi di affari più importanti. Con il rifiuto dell'invito che Bokčilo e Popiva avrebbero senz'altro accettato si conferma la sua superiorità intellettuale e morale rispetto a loro. Dato che essa deriva dal suo infallibile istinto nelle scelte di ogni giorno tra i desideri e il giudizio, in cui segue sempre l'ideale della ragionevolezza e della sobrietà, per la corretta interpretazione degli altri personaggi risulta necessario analizzare le stesse categorie alla luce delle tesi di Castiglione.

Secondo lui, ogni virtù si può definire come il giusto mezzo in rapporto tra due estremi o vizi «onde chi non sa, facilmente incorre in essi: perchè così come è difficile nel circolo trovare il punto del centro, che è il mezzo, così è difficile trovare il punto della virtù posta nel mezzo delli due estremi, viziosi l'uno per lo troppo, l'altro per lo poco»<sup>38</sup>. Siccome il denaro e il piacere rappresentano nella commedia i valori fondamentali intorno ai quali vengono costruiti tutti i rapporti, ogni esagerata adesione a ognuno di questi valori causa anche l'allontanamento dall'ideale del giusto mezzo come definito da Castiglione. Se si accetta la sua suggestione che la virtù può essere determinata soltanto indirettamente come il giusto mezzo tra due estremi, allora i personaggi di Dundo Maroje, Maro e Bokčilo rappresentano gli estremi e quindi i punti di partenza dell'analisi senza i quali non sarebbe possibile nemmeno l'interpretazione degli altri personaggi. L'appetito insaziabile di Bokčilo di per sé non susciterebbe il riso, come neanche la patologica riservatezza di Maroje, soltanto lo stretto contatto tra loro due fa nascere nel testo continui effetti comici. Per bocca

---

concordano insieme, e, come discordano, infelici. Io iudico bene questo: che sia meglio essere impetuoso che rispettivo; perché la fortuna è donna, ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla. E si vede che si lascia più vincere da questi, che da quelli che freddamente procedano; e però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia la comandano» (N. Machiavelli, *Il principe*, cit., p. 113).

<sup>37</sup> M. Držić, *Dundo Maroje*, cit., p. 338.

<sup>38</sup> B. Castiglione, *op. cit.*, p. 335.

di Bokčilo, Držić condanna l'esagerata avarizia di Dundo Maroje, ma la sua condanna non si ferma a lui come individuo isolato. Usando la seconda persona plurale nell'esempio successivo Držić intende mettere in rilievo la diffusione di quel modo di vivere nella Dubrovnik di quell'epoca:

VLAHO: Che ne sarà di lui?

PAVO: È la gioventù che lo ha traviato e la borsa piena di danaro che tu gli hai dato. Conduci il ragazzo con te a Ragusa, dagli moglie e quando i suoi bambini frigneranno e quando vedrà come è difficile guadagnare i ducati, allora diventerà più saggio.

BOKČILO: (tra sè) Diventerà come voi che state seduto sui ducati e mangiate merda.<sup>39</sup>

Che l'avarizia di Maroje oltrepassa tutti i limiti sociali accettabili, ce lo fa capire anche Tripče, che pur condividendo la stessa filosofia di vita con Maroje, si scandalizza del suo comportamento disumano verso Bokčilo:

Ecco, ho allentato un po' la borsa; mi è costato *un boccal de vin* che ho fatto bere a quel pover'uomo che sta con lui, *carità!* Non gli dàda bere nè da mangiare e vuole essere servito! E lui fa proprio bene, - al momento del bisogno lo abbandona. - Si rintana nell'osteria quando vede che lo trascinano in prigione. In malora, conviene nutrire e trattare bene il servo così all'occorrenza accorrerà non conviene cucirgli il culo perché non mangi e metterlo in cucina sotto sale.<sup>40</sup>

In relazione a ciò occorre ricordare la disputa che si svolge nel quarto libro del *Cortegiano* nella quale si cerca di definire e spiegare i gradi della deviazione dall'ideale della temperanza che possono essere considerati singolari modelli teoretici nella creazione delle funzioni dei personaggi di Držić. In tale disputa la deviazione dalla virtù viene spiegata in due modi. Una parte degli interlocutori, tra i quali primeggia il signor Ottaviano, cerca di spiegare la deviazione dalla virtù con la conoscenza insufficiente della vera natura della virtù e di giustificare la corruzione con l'ignoranza che spinge gli individui al comportamento scorretto<sup>41</sup>. A lui si contrappongono P. Bembo e Iuliano con la considerazione che tutti i mali non nascono dall'ignoranza, ma dal piacere che deriva dal comportamento smoderato. P.

---

<sup>39</sup> M. Držić, *Dundo Maroje*, cit., p. 366.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>41</sup> Cfr. B. Castiglione, *op. cit.*, p. 310: «Chè se il bene e 'l male fussero ben conosciuti ed intesi, ognuno sempre eleggerà il bene, e fuggirà il male. Però la virtù si po quali dir una prudenziaed un sapere eleggere il bene, e 'l vizio un aimprudenzia ed ignoranzia che induce a giudicar falsamente; perchè non eleggono mai gli omini il male con opinion che sia male, ma s'ingannano per una certa similitudine di bene».

Bembo introduce nella disputa anche la distinzione funzionale tra l'incontinenza e l'intemperanza come due gradi di deviazione dalla virtù della temperanza. Egli ammette che la loro distinzione si basa su un criterio conoscitivo, ma rifiuta la possibilità di spiegare con esso i veri motivi del comportamento vizioso<sup>42</sup>. Secondo Bembo, infatti, l'incontinenza rappresenta un vizio meno grave dell'intemperanza, poiché contiene una certa opposizione del giudizio ai desideri istintivi. La gradazione stabilita da Bembo, basandosi sul criterio conoscitivo, oltre l'incontinenza e l'intemperanza contiene anche un grado mite di deviazione chiamato da lui riservatezza. Questa è, secondo Bembo, la forma imperfetta della virtù, poiché contiene in sé l'aspetto affettivo che la virtù perfetta non dovrebbe contenere<sup>43</sup>. Questa sua asserzione viene contrastata da Iuliano che dice:

Ed a me pare che quella virtù la quale, essendo nell'animo nostro discordia tra la ragione l'appetito, combatte e dà la vittoria alla ragione, si debba estimar più perfetta che quella che vince non avendo cupidità nè affetto alcuno che le contrasti: perchè pare che quell'animo non si astenga dal male per virtù, ma resti di farlo perchè non ne abbia volontà.<sup>44</sup>

*7. Il vero valore e la relativizzazione della gerarchia sociale: dall'ideale teorico di Castiglione all'ironia manieristica di Držić*

Tenendo conto di queste riflessioni, il vero valore di Pomet va cercato proprio nella lotta di cui parla Iuliano, fra il suo appetito smoderato e la forza interiore per mezzo della quale egli riesce a tenerlo sotto controllo in situazioni importanti. Egli è un sovrano e vero «virtuoso», non perché non avrebbe dei forti desideri fisici, ma perché riesce a vincerli quando è necessario. E non si deve trascurare il fatto che il fine ultimo di quella riservatezza non consiste nella negazione del piacere stesso che deriva dall'intemperanza, ma nella giudiziosa accettazione della necessità del suo rinvio. Così nella glorificazione di Pomet della propria pancia, si legge, in

---

<sup>42</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 311: «Non so, disse signor Ottaviano, come consentir vi debba il signor Gasparo, che dalla ignoranza nascano tutti i mali; e che non siano molti, i quali peccando sanno veramente che peccano, nè si ingannano punto nel vero piacere, nè ancor nel vero dolore».

<sup>43</sup> Cfr. *Ibid.*: «L'incontinenti adunque commetton gli errori con un certo ambiguo rimorso e quasi a lor dispetto; il che non fariano, se non sapessero che quel che fanno è male, ma senza contrasto di ragione andariano totalmente profusi dietro all'appetito ed allor non incontinenti, ma intemperati sariano; il che è molto peggio; però la incontinenza si dice esser vicio diminuto perché ha in sé parte di ragione».

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 312-313.

chiave ironica, anche la deviazione manieristica di Držić dall'arido ideale teorico di Castiglione:

Rallegrati, pancia mia, nutriti di delizie, di buoni bocconi, di manna celeste, di cotto, di arrosto, di fritto e di soffritto, di gustose torte, di canditi zuccherosi, di sciroppo di rose, di dolci fegatelli di cappone, di oche e anatre, di pavoni e di tacchini, beatitudine eterna! Tutto questo Pompet lo fa per te, per te predispone tutto questo, per te signora e sovrana! Tu sei mia, io sono tuo, tu mia padrona ed io tuo servo e custode.<sup>45</sup>

Una ricca e abbondante tavola rappresenta per Pompet la vera festa della vita, sorgente di salute fisica e mentale e diventa la metafora del paradiso terrestre «dove si ha tutto ciò che si desidera». L'importanza che il godere del cibo occupa nella formazione del personaggio di Pompet si manifesta anche negli altri esempi, dove trova espressione il suo duplice rapporto verso il modello di Castiglione. Sebbene nei suoi monologhi egli faccia frequentemente risaltare il suo insaziabile amore verso i buoni bocconi, Pompet è, tuttavia, conscio che la pubblica smoderatezza a tavola non si addice ad un vero signore. La scelta delle parole nel passaggio seguente ricorda l'unico frammento del Castiglione che tocca questo tema:

Per un vero nobiluomo ci vuole sangue raffinato fatto con brodo di capponi e di pernici e non con aglio e sardelle. Ecco qui qualcuno che può essere definito un uomo – io sono un uomo, mi muovo con eleganza, mi comporto con saggezza, non sono rozzo, non mi pare proprio di esserlo!<sup>46</sup>

Inoltre, dirette relazioni intertestuali si possono leggere tra alcune dichiarazioni di Pompet e la nota idea di Castiglione sulla legge dei contrari che mette in moto il mondo. Le idee di Castiglione su come ogni movimento si basa sull'azione reciproca del male e del bene si possono trovare negli esempi: «chiudo scaccia chiudo» e nella sentenza maccheronica di Pompet: «Contrarius contraria contrabuntur». A Pompet, come ad un vero edonista, l'ispirazione per le comparazioni pittoresche viene in genere a tavola:

E se ti dovesse capitare di buttar giù un sorso di aceto, di' ogni male non viene per nuocere; chi non ha provato il male non sa che cosa sia il bene. Dopo l'aceto, più

---

<sup>45</sup> M. Držić, *Dundo Maroje*, cit., p. 301.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 323.

dolce sarà la malvasia, dopo la zuppa dei cavoli e le sardelle, più gustosi saranno i capponi, i timballi, le pernici e i fagiani.<sup>47</sup>

La coscienza del proprio valore che deriva in gran parte dalla sua vittoria interna, è espressa da Pomet in numerose lodi di se stesso, per le quali si può ugualmente dire che siano in accordo con i consigli di Castiglione. Egli, infatti, considera che agli uomini che eccellono per le loro abilità, dovrebbe non solo essere permesso di lodarsi, ma ciò è alquanto desiderabile e assolutamente necessario, se l'ambiente stesso non li riconosce<sup>48</sup>. In questo senso Pomet ottiene la sua soddisfazione alla fine della commedia quando per la prima volta si scopre come vero genio e iniziatore di tutti gli avvenimenti romani: «POMET: *Post nubilorum Phoebus*. E così sarà adesso quando ascolterete le notizie che vi porto e che vi rallegreranno il cuore, così che direte: bravo il nostro Pomet, non possiamo far a meno di lui»<sup>49</sup>.

L'alta coscienza del proprio valore viene scoperta nei monologhi nei quali Pomet non nasconde l'aspirazione di appartenere ad una più alta classe sociale: «POMET: *Honores mutant moribus*, e chi vedrà con abiti mutati, dirà: "Pomet Trpeza è uscito di senno!" e non sa che ora sono abate, ora conte, ora cavaliere; per questo ho messo la collana, come quella che aveva il signor Maro, - ma lui è venuta a mancare»<sup>50</sup>.

Pomet spiega la sua aspirazione riferendosi alle sue virtù e abilità che gli rendono possibile la vittoria sulla capricciosa fortuna. Tramite questa identificazione con il modello ideale di Castiglione e Machiavelli, nel testo si riesce a realizzare la relativizzazione della consueta gerarchia sociale, basata su classi ereditarie. In tal modo si aprono argomenti proibiti relativi all'ordinamento sociale di Dubrovnik di quel tempo<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>48</sup> B. Castiglione, *op. cit.*, p. 57: «Ed io, rispose allora il signor Gaspar, ho conosciuti pochi omini eccellenti in qualsivoglia cosa, che non laudino sè stessi: e parmi che molto ben comportar lor si possa; perchè chi si sente valere, quando si vede non esser per l'opere degli ignoranti conosciuto, si sdegna che 'l valor suo stia sepolto, e forza è che a qualche modo lo scuopra, per non essere defraudato dell'onore».

<sup>49</sup> M. Držić, *Dundo Maroje*, cit., p. 367.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>51</sup> È interessante che nel primo libro del *Cortegiano* si apre la questione se il cortegiano deve essere di origini nobili. Anche se la maggioranza degli interlocutori ritiene che questo sia necessario, bisogna dire che le opinioni su questo tema sono diverse: «dico, che nel cortegiano a me non par così necessaria questa nobiltà; e s'io mi pensassi dir cosa che ad alcun di noi fosse nova, io addurrei molti li quali, nati di nobilissimo sangue, son stati pieni di vizii; e per lo contrario molti ignobili, che hanno con la virtù illustrato la posterità loro [...] Ma nelle diversità nostre e gradi d'altezza e di basezza credo io che siano molte altre cause: tra le quali estimo la fortuna esser precipua» (B. Castiglione, *op. cit.*, pp. 53-54).

### Conclusione

Nei riferimenti critici su *Dundo Maroje* l'influenza delle categorie rinascimentali di fortuna e virtù che Držić prende da Machiavelli è stata studiata a sufficienza. Non è ancora stata messa in rilievo, invece, l'importanza de *Il Libro del Cortegiano* nel tessuto intertestuale di *Dundo Maroje*. Gli esempi esposti in questo contributo accennano al ricco dialogo intertestuale tra *Dundo Maroje* e *Il Cortegiano* che si svolge su due linee principali a livello concettuale e tematico dell'opera. Accanto alla prima linea, che è caratterizzata da un rapporto particolarmente affermativo verso il modello di Castiglione, nel testo si sviluppa parallelamente anche la seconda linea, il cui rappresentante principale è Pomet. Essa si svolge grazie all'ironica deviazione dall'ideale di Castiglione, per mezzo della quale Držić conferma in maniera magistrale il suo spirito indipendente e manieristico.

\* \* \*

Knjiga o Dvoraninu B. Castiglionea i Vladar N. Machiavellija predstavljaju dva nezaobilazna kulturološka fenomena svog vremena s kojima Držić u Dundu Maroju ostvaruje podjednako zanimljiv intertekstualni dijalog na idejnoj, sadržajnoj i formalnoj razini teksta. Što se tiče Castiglionea, taj se dijalog odvija u dva glavna pravca. Prvi odlikuje izražito afirmativan odnos prema Castiglioneovu predlošku te se na njega nailazi već u Prologu Dugog Nosa u kojem ideal čovjeka nazbilj neodoljivo podsjeća na elaboraciju ideala skladnosti iz prve Castiglioneove knjige. S obzirom da dijalektika odnosa ljudi nabvao i ljudi nazbilj tvori etički okvir idejnog plana Držićeve drame, unutar kojeg se prvenstveno propituje odnos pojedinca prema novcu i hedonizmu u svim njegovim aspektima, određene intertekstualne veze između Dunda Maroja i Knjige o Dvoraninu uočavaju se i u pojedinim Pometovim monologima kao i mreži odnosa među likovima koji se analiziraju u odnosu na Castiglioneov model. Iz pesimistične, tipično makijavelističke vizije čovjekove prirode koja prevladava u drami iskače samo lik Pometa koji jedini utjelovljuje idealne vrline dvoranina i vladara. Kroz njega se paralelno uspostavlja i drugi pravac dijaloga koji se očituje u ironijskom otklonu od Castiglionea po pitanju funkcije i svrbe književnosti te individualnom poimanju slobode u kreiranju vlastitih životnih vrijednosti.

### Riferimenti bibliografici

Castiglione, Baldassar, *Il libro del cortegiano*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1915.

- Čale, Frano, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik, Matica hrvatska, 1968.
- Držić, Marin, *Novela od Stanca, Tirena, Skup, Dundo Maroje*, Zagreb, Matica hrvatska, 1964.
- Id., *Zio Maroje in Dundo Maroje*, Dubrovnik, Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, 2008.
- Machiavelli, Niccolò, *Il principe*, Milano, Mondadori, 1994.
- Id., *Vladar*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1975.
- Švelec, Franjo, *Komički teatar u Dubrovniku XVI. stoljeća*, Zadar, Ogranak matice hrvatske, 1968.

## Documenti sull'elaborazione e la *mise en scène* di *Fedra*/ Dokumenti o izradi i *mise en scène Fedre*

Stefano Scioli  
Università di Bologna

«Vi sorride,  
o stelle, su l'entrare della Notte,  
Fedra indimenticabile»  
*Fedra*, a. III, vv. 3219-21

La scrittura della *Fedra* impegnò Gabriele D'Annunzio in un arco cronologico che si estende dal dicembre del 1908 al febbraio del 1909. Se il 24 novembre del 1908 la tragedia era ancora un progetto senza titolo – come risulta da un elenco di opere promesse all'editore Emilio Treves –, già il 15 dicembre D'Annunzio sollecitava una stampa rapida del testo, volendo evitare copioni dattilografici in vista della *mise en scène* che avrebbe dovuto coincidere con la pubblicazione del volume:

Se vuoi proteggere il mio lavoro (ho lavorato tutta la notte, e sono qui per ricominciare), fammi spedire subito duemila lire. [...] Ti ricordo di provvedere la carta per la tragedia. Sia d'un formato simile a quello delle *Elegie*, giallognola e greve. Se tu puoi fare stampare il testo *rapidamente*, io mi risparmio il fastidio delle copie dattilografate per la rappresentazione. I fregi delle *Elegie romane* sono in tuo possesso? E non si potrebbe stampare il testo in nero e in rosso, come per la *Francesca*? La nobiltà dell'edizione giustificerebbe il prezzo solito di 5 lire. Ordinerò un frontespizio, tre testate e tre finali.<sup>1</sup>

Questa volta non si tratta di un bluff promozionale o di una delle solite promesse editoriali annunciate e non mantenute. D'Annunzio lavorava davvero alla *Fedra* e circa due mesi e mezzo dopo, nel cuore della notte tra il 2 e il 3 febbraio 1909, vergò l'ultima cartella del manoscritto della tragedia, dedicandola all'amante del momento, Natalia Golubeva. Con queste parole il poeta annunciò l'avvenuto completamento della tragedia:

Amour, mon amour, je viens d'achever la tragédie de Phèdre, à trois heures du matin. Je ne peux pas te dire mes souffrances de ces derniers jours, de ces dernières heures. Tout

---

<sup>1</sup> G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, con la collaborazione di K. Berardi e B. Di Serio, Milano, Garzanti, 1999, p. 339; si veda lett. 24 nov. 1908: «Ti mando il titolo delle mie opere postume. Manca quello – misteriosissimo – della tragedia che sto per finire» (ivi, pp. 337-38).

à coup, la grande ligne s'est close avec une exactitude divine, comme un anneau infrangible et éternel. Et j'ai senti dans ma poitrine un cœur gonflé de merveilleuses larmes.<sup>2</sup>

La critica ha ricostruito le fasi dell'elaborazione testuale della *Fedra* sia attraverso un'attenta analisi della stratigrafia di appunti e abbozzi di testi, sia mediante l'escussione di fonti inquisite con rigore filologico e correlate alla biblioteca del poeta. Gli studiosi nei vari sondaggi dell'opera dannunziana hanno proceduto anche a una riflessione sugli stessi strumenti di ricerca e sulla loro efficacia alla luce del progresso delle conoscenze raggiunto in materia. E questo è stato possibile in un più ampio quadro d'indagine, che ha conosciuto, in sede critica, importanti acquisizioni di metodo, in cui si sono segnalati alcuni centri di ricerca, promotori di studi specialistici, convegni e dibattiti qualificati<sup>3</sup>.

Nel realizzare *Fedra* D'Annunzio si disse animato da un autentico *raptus* compositivo, di cui parlò anche il figlio Gabriellino, poi coinvolto in veste di attore nella prima rappresentazione della tragedia (ebbe la parte di Ippolito): ma era stato Simonetto nella *Fiaccola sotto il moggio*. A Renato Simoni, intervistatore per conto del «Corriere della sera», nell'imminenza della *première*, il poeta abruzzese, il 9 aprile 1909, consegnando un'importante dichiarazione di poetica e un resoconto capace di svelare genesi e significati dell'opera, affermava di aver interrotto la composizione di un dramma moderno, *La pietà*, quando era stato preso dal «demone» della *Fedra*<sup>4</sup>. Come si fosse manifestata questa ispirazione – il «demone», appunto, – il poeta lo aveva già spiegato, con riferimento alle ultime fasi della scrittura, a Gino Carocci, il 5 febbraio, per il «Giornale d'Italia» (6 febbraio 1909):

Ho impiegato diciassette giorni per mettere la parola “fine” alla *Fedra*. Diciassette giorni di lavoro, senza uscire di casa. Mi alzavo alle cinque di sera, pranzavo e alle nove mi mettevo al tavolo fino alle nove della mattina seguente. Soltanto verso il tocco o le due della notte m'interrompevo per bere due uova e un po' di ristoro.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> G. D'Annunzio, *Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, a cura di A. Lombardinio, Lanciano, Carabba, 2005, p. 271.

<sup>3</sup> Per una completa *mise au point*, si veda P. Gibellini, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Fedra*, a cura dello stesso, note di T. Piras, Milano, Mondadori, 2001, pp. V-XXXIII (con ricca bibliografia, pp. CVII-CXXX). In questa esegesi – com'è ricordato esplicitamente (p. 165) – si tesauroizza anche il «commento manoscritto preparato a suo tempo da Mario Giannantoni (rimasto inedito e conservato negli Archivi del Vittoriale), minuzioso conoscitore della cultura classica e dell'opera dannunziana».

<sup>4</sup> Cfr. *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva con la collaborazione di M. Paolucci, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 137-51.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 135.

La scrittura, per il vate, prevede precise liturgie. Alla domanda del suo intervistatore, che desiderava informarsi se fosse soddisfatto «dell'opera sua», il poeta rispondeva indicando come la propria attività di scrittura risultasse preparata da una costante cura del corpo:

Sì, sono lieto di aver provato che ho ancora molta energia, e di ciò sono ancora molto più contento che d'aver finito il lavoro. Ho indubbiamente avuta una prova della mia resistenza fisica. E questo risultato lo debbo di certo al sistema di cura fisica che ho adottato. Mi faccio continuamente delle spugne d'acqua gelata sulla spina dorsale e delle energiche frizioni per tutta la pelle sinché essa ne vibri e poi ginnastica continua cercando di non lasciare inattiva nessuna parte del corpo.<sup>6</sup>

Quelle della scrittura sono ore di attività febbrile, nutrita di notti trascorse chino sul tavolo di lavoro, come riferisce, in più occasioni, alla Golubeva. Così, dopo aver fatto partecipe delle tappe forzate di composizione Emilio Treves il 17 dicembre («Anche stamani ho udito le campane dell'alba»<sup>7</sup>), il giorno seguente comunica alla donna: «J'ai travaillé *onze heures de suite, sans bouger!*». E, ancora, il 29 gennaio, annota in una lettera all'amata: «Je reprends mon travail. Vraiment je suis un Héros, et il n'y a pas de fer forgé à froid qui soit comparable à la dureté de mon esprit»<sup>8</sup>. D'altro canto, un medesimo *furor* aveva “invaso” il letterato – a suo dire – nella stesura di altre opere: ad esempio, *La figlia di Iorio*, che già viveva da tempo nella mente di D'Annunzio, fu scritta con straordinario impeto creativo nell'estate del 1903, e più precisamente, come si rileva dall'autografo della prima stesura, tra il 18 luglio e il 29 agosto: «Atto primo (18-31 luglio | 1903)», «Atto secondo (9 agosto-16 agosto | 1903)», «Atto terzo (22 agosto-29 agosto | 1903)». Anche l'epos debordante di *Maia* risulta il frutto di un simile parto, prendendo corpo principalmente tra gennaio e marzo del 1903: grazie ad «una di quelle Furie laboriose che si meritano veramente la Maiuscola», come il vate scrisse a Treves. E c'è di più. Stando a una postilla consegnata dal poeta al *Libro segreto*, le lasse vennero realizzate secondo un rituale definito, in retorico ossequio allo stile proprio di un vate ispirato: *Maia* fu scritta «tutta in piedi» – sono le parole di D'Annunzio – «con una lena non interrotta pur dalla campana

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., p. 340.

<sup>8</sup> *Id.*, *Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, cit., risp. p. 243 e p. 268.

<sup>9</sup> Cfr. R. Bertazzoli, [Introduzione] *Il manoscritto della tragedia*, in G. d'Annunzio, *La figlia di Iorio*, ed. crit. a cura della stessa, Verona, Il Vittoriale degli Italiani (Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, 25), p. XXXIX. Si veda anche M. M. Cappellini, *Introduzione* a G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, Milano, Mondadori, 2001, in particolare pp. V-XV (*La genesi*).

di mezzodi», su «una industriosissima scrivania monacale che celava non un calamaio ma una polla d'inchiostro in una irsuta selvetta di penne»<sup>10</sup>.

Queste indicazioni dovrebbero gettar luce sulla facile rapidità con la quale si componevano sotto la sua penna liriche, pagine di prosa, romanzi, drammi e tragedie. E soprattutto far volgere gli studi verso una «dinamica letteraria» animatrice di «cifre nascoste»<sup>11</sup>. Nel tempo, tuttavia, tale *modus operandi* segnato da una sorta di rapimento interiore, più che descrivere uno stato, pur realmente attivo, di sovreccitazione psichica fecondo per l'invenzione artistica di un grafomane come D'Annunzio, sembra acquisire, con i dettagli di cui si arricchisce, i caratteri di *cliché* ritagliato nell'orizzonte biografico dall'abile regia imposta alla costruzione di una personale mitografia pubblica e privata. Ci troviamo in una dimensione spirituale in cui vita e letteratura sono in perfetta simbiosi, come ha mostrato una critica ormai consolidata (preferendo, però, e giustamente, le ragioni del "testo" a quelle del "gesto")<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Rispettivamente lett. 1° marzo 1903 (ora in G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., p. 241) e G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* (ora in Id. *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, introduzione di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2005, I, p. 1738; si veda anche p. 1903); cfr. il *Proemio* alla *Vita di Cola di Rienzo* (ivi, II, p. 2024), in cui analoghi risultano i termini impiegati per descrivere la genesi dell'opera: «tutta in piedi ardentemente fu scritta la *Laus Vitae*, con una lena ininterrotta». Tale frenetica attività è confermata, alla luce, però, di esigenze contingenti, a Georges Hérèlle, il 3 marzo 1903: «Sono in una febbre di lavoro, per riguadagnare il tempo perduto nella lunga malattia», si veda *Carteggio D'Annunzio - Hérèlle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, p. 557; si veda anche quanto riportato, in proposito, tra le «*Confessioni di Gabriele D'Annunzio a Jarro*», in *Interviste a D'Annunzio [...]*, cit., p. 287. Su tutta la questione, si veda C. Montagnani, [Introduzione] *Sulla cronologia della Laus Vitae* a G. d'Annunzio, *Maia*, ed. crit. a cura della stessa, Verona, Il Vittoriale degli Italiani, 2006 (Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, 5), pp. XV-XXIX.

<sup>11</sup> Valide restano le riflessioni metodologiche svolte da B. Basile, *Verso una dinamica letteraria: testo e avantesto*, in «Lingua e stile», XIV, 1979, pp. 395-410.

<sup>12</sup> Importanti, per questa prospettiva, P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, e gli Atti del convegno internazionale *Gabriele D'Annunzio: du geste au texte*, a cura di S. Fabrizio Costa, Napoli, ESI, 2002. Di riferimento il volume miscelaneo *Le molte vite dell'Imagifico. Biografie, mitografia e aneddotica*, 28° Convegno di studio, 9-10 nov. 2001, Chieti-Pescara, a cura del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, EDIARS, 2001, da correlare agli approdi ancora validi raggiunti nella Tavola rotonda del 25 settembre 1979, dedicata alle *Ipotesi per una biografia di Gabriele d'Annunzio*, le cui relazioni sono pubblicate in «Quaderni del Vittoriale», 18, 1979. Cfr. anche V. Moretti, *Il Vate degli altri. La figura di Gabriele D'Annunzio nelle recenti biografie e alcuni problemi di metodo*, in Id., *D'Annunzio pubblico e privato*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 13-23 e *D'Annunzio: vita e letteratura. Documenti, testimonianze, immagini*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2008. Nel *mare magnum* bibliografico dilagato sul complesso rapporto vita-opera, dopo le pagine classiche, e sempre attuali, di E. Raimondi, *D'Annunzio: una vita come opera d'arte*, ora in Id., *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 41-111, si veda almeno A. R. Pupino, *Il connubio dell'arte con la vita*, in Id., *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 222-252. Strumenti assai utili per orientarsi

Sfumata nei contorni, sembra rimanere, tuttavia, allo stato attuale delle conoscenze, la precisa circostanza che avrebbe visto scoccare la scintilla dell'ispirazione, capace d'illuminare in unità di realizzazione materiale già in precedenza tesaurizzato, senza, tuttavia, che si fosse prima definito in un preciso disegno artistico. Nella citata intervista a Simoni il poeta riferì come vide la luce la sua *Fedra*: l'occasione venne offerta qualche anno prima da una «grandissima attrice» drammatica, Eleonora Duse, che si lamentava di «non poter tentare la rappresentazione» della *Phèdre* di Jean Racine per la «difficoltà insuperabile» di una traduzione in italiano capace di mantenere la bellezza poetica francese, «la divina melodia e l'elegiaco ardore dei versi originali». Così D'Annunzio decise di dare una “sua” interpretazione del mito. Intanto, i contemporanei scavi archeologici di Creta, che avevano portato alla luce le rovine di Crosso, di Haghia Triadia e di Festo, accesero la fantasia dello scrittore, spingendolo a far rivivere il mito della passione morbosa di Pasifae per il toro bianco nel *Ditirambo IV* (1903) di *Alyone*, senza tuttavia dare completo sfogo al «furore lirico» che lo aveva invaso:

Quando tornai a Fedra – spiega l'autore –, non seppi disgiungere dal suo volto la maschera materna. [...] Cosicché la mia *Fedra* è veramente una Pasifaèia, come per ispregio la chiama Ippolito; è indissolubilmente avvinta dal sangue e dal fato alla madre miseranda.<sup>13</sup>

Dovrebbe essere tutto chiaro, e chiaro invece non è. Lo stesso D'Annunzio, infatti, aveva raccontato a Gino Carocci:

Come nacque la mia *Fedra*? Ecco le dirò: tornai recentemente da una rapida escursione automobilistica attraverso l'Italia. La mia mente era piena di lirismo: sentii che la prosa non era più sufficiente ad esprimere i miei sentimenti e senz'altro abbandonai la tragedia moderna e ripresi l'idea di *Fedra*: quell'idea che dieci anni fa aveva tanto carezzato. Ed allora ho scritto la nuova tragedia quasi d'improvviso: preso da un'ossessione di lavoro e da un desiderio di condurla a termine il più presto possibile. Sarà una tragedia che

---

nell'immenso epistolario dannunziano, risultano, invece, il lavoro di V. Moretti, *Per una Bibliografia degli Epistolari e dei Carteggi dannunziani*, Pescara, EDIARS, 2004 e (sulla logica ad esso sottesa) il volume *D'Annunzio epistolografo* che raccoglie gli Atti del 31° Convegno di studi dannunziani di Pescara (ivi, Id., 2004).

<sup>13</sup> Cfr. *Interviste a D'Annunzio* [...], cit., pp. 140-41. Sul *Ditirambo IV*, si veda P. Gibellini, *Il volo di Icaro. Nuove carte di «Alyone»*, in «Quaderni del Vittoriale», I, 1977, pp. 15-29 e Id. [Introduzione] *La cronologia*, in G. d'Annunzio, *Alyone*, ed. crit. a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori (Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, 7), pp. XV-XLIV, in particolare pp. XXXVIII-XXXIX. Approfondisce i motivi di torbido erotismo presenti nella tragedia R. Alonge, *La malia dello stupro nella «Fedra»*, in Id., *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 44-86.

rievocherà l'età eroica della Grecia antica. Ho cercato di rappresentare intorno alla figura dell'eroina l'intero mondo eroico, preomerico, studiandone un'artistica e severa ricostruzione.<sup>14</sup>

E non basta. Ildebrando Pizzetti, sulle colonne di «Scenario», nel 1938 (n. 4, 4 aprile), precisò come all'origine della «Fedra metrica» ci fosse stata (cosa che, però, solo successivamente, nella realtà dei fatti, avrà realizzazione) una «Fedra musicale»; anzi, lo stimolo decisivo a comporre la prima sarebbe nato, forse, da un incontro avuto da D'Annunzio con il musicista che stava lavorando alle melopee dell'*Ippolito* di Euripide<sup>15</sup>. Ma in fondo, non si tratta di misteri sulle origini del testo, solo di un qualche piccolo indovinello ancora da ribadire.

Canonici ormai i riferimenti documentali che permettono di seguire l'opera nel suo formarsi all'interno dell'officina dell'autore. Anche le tappe del lavoro intenso ci vengono restituite, innanzitutto, dai carteggi: lo scambio epistolare con Emilio Treves e quello con la Golubeva. A questi testi vanno poi aggiunte le interviste che il vate rilasciava a chiarezza della sua poetica, a spiegazione di questa o quell'opera, in un rapporto conflittuale nei confronti della nascente industria dell'informazione (da lui sfruttata per inibire le voci messe in circolazione da persone vicine sulla sua attività, e anticipare bellamente opere in vera o presunta genesi). Ma bisogna fare attenzione. Nel caso delle lettere all'editore, pur nell'orizzonte di un'affettuosa consuetudine umana, illuminata dal rispetto e dalla stima, si tratta, per lo più, di comunicazioni di lavoro, note di carattere tecnico; le lettere all'amata, invece, vanno collocate, per averne piena intelligenza, in un diverso spazio ermeneutico. Dobbiamo leggerle, insieme a quelle inviate ad altre donne – amiche e amanti, «femmine» e «muse» –, nella cornice di un tipo di scrittura in cui l'autore, tra reticenze e insincerità, fonde artisticamente sulla pagina dimensione pubblica e vissuto privato<sup>16</sup>.

Certo, come ricorda Marcello Carlino, l'«autobiografia dannunziana deve essere adeguatamente tarata»: sia negli scritti di memoria sorvegliati dall'autore

---

<sup>14</sup> Cfr. *Interviste a D'Annunzio*, cit., p. 134.

<sup>15</sup> Cfr. V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, F. Angeli, 1992, p. 295; M. Rubino, *Fedra. Per mano femminile*, Genova, il melangolo, 2008, p. 21. Quanto al libretto, che D'Annunzio ricavò dalla *Fedra*, per il melodramma musicato da Pizzetti fra il 1909 e il '12 (secondo le date della "prima" partitura autografa per orchestra, a sua volta, riveduta e corretta nel tempo; ci sarà anche uno spartito per pianoforte e canto, nel 1913, in seconda redazione nel '32), in scena – alla Scala – solo il 20 marzo 1915, si veda V. Borghetti - R. Pecci, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Torino, EDT (Istituto nazionale tostiano), 1998 (con apparato variantistico delle diverse redazioni a cui fu sottoposto il testo).

<sup>16</sup> Cfr. I. Ciani, *Femmine, donne e alcune muse*, ora in Id., *Esercizi dannunziani*, a c. di G. Papponetti e M. M. Cappellini, con una nota di E. Tiboni e pref. di P. Gibellini, Pescara, EDIARS, 2001, pp. 163-206 (già introduzione a *Femmine e muse dannunziane*, mostra fotografica a cura di I. Ciani ed E. Ledda, Milano, Ferrara Ed., 1992).

(alla luce di un mito personale), sia nelle scritture che si crederebbero private. Di rincalzo, Vito Moretti ha messo in guardia sul modo di ricostruire la biografia del poeta, facendo tesoro di considerazioni critiche attente allo studio di aspetti di vissuto: il pericolo, nel caso dannunziano, è di scivolare facilmente in tentazioni pettegole o in curiosità aneddotiche. A questo rischio, poi, si aggiunge il solito *penchant* feticistico di certi lettori, in segreta complicità con poeti e artisti, che pur potendo, non distrussero le proprie carte private... Se significative risultano le lettere, assai interessanti sono anche le interviste che si pongono – lo ha rilevato Gianni Oliva – come strumento privilegiato dal poeta per propagandare la propria immagine, ma che lo rende, al tempo stesso, protagonista e vittima dei meccanismi propri del mezzo moderno<sup>17</sup>.

I carteggi, comunque, forniscono importati informazioni filologiche sui tempi d'esecuzione e sulle matrici libresche. Proprio in una lettera a Beniamino Palmerio, recuperata da Piero Gibellini presso la Biblioteca Cantonale di Lugano, possiamo individuare, nelle parole stesse di D'Annunzio (che, in tale contesto, è lecito ritenere fededegne), le principali fonti utilizzate e i capolavori di riferimento per la stesura della tragedia: tessere squisite, di origine eterogenea, evocate – nella missiva – in un'ardita combinatoria d'arte. Siamo al 3 aprile 1909, pochi giorni prima della rappresentazione milanese della *Fedra*, e il poeta chiede all'amico di portargli dalla Capponcina «libri» e «carte» di cui ha bisogno. Le istruzioni al sodale, in quel periodo segretario e *factotum*, sono dettagliate:

Caro Benigno,

la rappresentazione, dopo tante noie e tanti sforzi, è fissata per sabato santo. Al ricevere questa mia, ti prego, va alla Capponcina; e tra i libri che sono sulla tavola e intorno – nel mio studio – cerca i seguenti:

Euripidis Aeschyli Sophoclis *Fabulae*, grandi volumi in latino e greco, rilegati in pergamena

*Les deux Masques* di P. Saint-Victor (3 volumi)

Un volume di Racine con la *Phèdre*

Le tragedie di Seneca: il testo latino e la traduzione

*Poèmes et Ballades* di Swinburne

Euripide – *Tragédies* et traduction de Leconte de Lisle

I volumi

Plutarco, *Le vite* – un volume dov'è la vita di Teseo

<sup>17</sup> M. Carlino, s.v. *D'Annunzio, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, XXXII, p. 627. Cfr. V. Moretti, *Nota sul D'Annunzio epistolografo*, in Id., *I labirinti del Vate. Gabriele d'Annunzio e le mediazioni della scrittura*, Roma, Ed. Studium, 2006, pp. 198-99 e G. Oliva, *Introduzione a Interviste a D'Annunzio*, cit., *infra*.

Le *Eroidi* di Ovidio (un volume antico)

Ti sarà facile trovarli, perché son tutti là. Inoltre nel cassetto della piccola tavola che sta presso la grande, tra questa e il leggio, a destra della sedia dove mi siedo, prendi *tutte le cartelle*, fanne un fascio. E libri e carte chiudili in un bauletto (ce ne dev'essere ancora uno di cuoio) e spedisce il bauletto coma bagaglio a Milano mandando lo scontrino per espresso. Mi raccomando alla tua diligenza consueta.

Io sono affaticatissimo per le prove. Appena data la rappresentazione tornerò.

A rivederci. Salutami Argia.  
Gabriellino è qui e ti abbraccia

Il tuo

Gabriele<sup>18</sup>

Il periodo che vede nascere la *Fedra*, risulta per D'Annunzio sentimentalmente intenso. Proprio nella stagione dell'amore con la nobildonna Giuseppina Mancini, il poeta incontra Natalia Golubeva, contessa russa di ventisei anni. La donna era giunta dalla Russia in Europa, a Parigi, a séguito del marito, Viktor Golubev, consigliere governativo onorario (nella capitale francese il suo cognome divenne "de Goloubeff"). Dopo la nascita del secondo figlio, «tra i due coniugi era intervenuta una *entente cordiale*, in base alla quale si garantirono, salvando le apparenze, una reciproca libertà»<sup>19</sup>. D'Annunzio e Natalia si conobbero a Roma, agli inizi del marzo 1908 (l'8 con esattezza), in casa del conte Gegé Primoli, durante le rappresentazioni della *Nave*, intrecciando una relazione che durò diverso tempo. Infatti, in settembre la Giusini accusa gravi disturbi mentali, come il poeta narra in *Solus ad solam*, «diario di giorni disperati»: e proprio il legame con la Golubeva, insieme alle corse in Versilia con la rossa Florentia, e alla presenza di alcune care amiche, lenisce le sue sofferenze amorose e la sua acuta malinconia<sup>20</sup>. La donna russa è «colta, poliglotta e si diletta di canto»; le «rose, con lei – commenta Annamaria Andreoli – cambiano di colore ma non di numero: da bianche le dozzine diventano rosse»<sup>21</sup>. Nelle lettere D'Annunzio la chiama «Donatella», rinnovando il personaggio del *Fuoco* (egli

---

<sup>18</sup> Ora in G. D'Annunzio, *Carteggio con Beniamino Palmerio*, a cura di M. M. Cappellini e R. Castagnola, Torino, Aragno, 2002, pp. 212-13.

<sup>19</sup> Cfr. P. Chiara, *Vita di Gabriele d'Annunzio* [1978], Milano, Mondadori, 2003, p. 186.

<sup>20</sup> Sul tema del *taedium vitae* in D'Annunzio, si veda G. Oliva, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, B. Mondadori, 2007.

<sup>21</sup> Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000, p. 436. Si veda anche G. B. Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 163-66.

stesso si firma spesso Stelio): risulta «da prima volta che una Musa viene battezzata con una memoria e non con un progetto»<sup>22</sup>.

C'è poi un altro tormento che si affaccia cupo alla sua coscienza: fra il 1908 e il 1909 serpeggia insistentemente nell'animo del poeta l'idea della morte. Proprio in quel periodo, cade da uno dei suoi amati cavalli, oggetto di passione anche libresca sin dagli anni della «chiusa adolescenza» cicognina, e si frattura una spalla: i giornali dicono che già allora fosse «tentato di morire». Tre indovine avevano predetto (ma, secondo alcuni, fu una sola) a D'Annunzio morte violenta in estate: probabilmente, «in una di quelle sedute spiritiche che dagli anni napoletani lo attraggono»<sup>23</sup>. Ecco perché – tra serio e faceto – a Treves, nell'ottobre, il poeta aveva inviato come testamento letterario, un elenco di opere «postume». Elenco che, tuttavia, tradisce una nuova stagione creativa, sollecitata proprio dalla Musa slava, la «Diana caucasica». Ed è sotto il segno dell'amante che il poeta realizza la *Fedra*. Forse D'Annunzio allude alla tragedia già il 30 ottobre 1908, quando scrive a Emilio Treves:

Il dramma nuovo – quello della *Pietà* – non è terminato ancora. Quando ti vidi qui nel settembre, lavoravo a un altro dramma. Lo abbandonai – per ragioni di immaturità – e mi rimisi a questo che è più severo. Non ha se non quattro personaggi, ma ben tagliati in pietra forte.<sup>24</sup>

Secondo un itinerario biografico più volte ripercorso dalla critica dopo le inchieste di Pietro Gibellini, ricordiamo le principali tappe di composizione della tragedia. Il 16 dicembre 1908, lo scrittore ricorda alla Golubeva l'intenzione passata di comporre un dramma su una «*Mère déchirée*», da ambientarsi «dans cettte maremme dantesque pleine de sépulcres et de feux et de la plainte du fer dompté par l'homme dur»; presto, tuttavia, aveva abbandonato il progetto per

---

<sup>22</sup> Il lessico erotico, profuso nelle lettere all'amata, sembra ardere al calor bianco della passione più viva, e si fa, talvolta, scabroso. Un *accessus* a questa retorica del corpo, praticata dal poeta con malizia untuosa, assai disposta verso la pornografia, in A. Andreoli, *Introduzione* a G. D'Annunzio, *Lettere d'amore*, a c. di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2001, pp. I-XXXVI.

<sup>23</sup> Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*. [...], cit., p. 437. Sulla passione dannunziana per l'occultismo, *à la page* in quegli anni, vissuta tra sedute spiritiche, amuleti, oroscopi e letture esoteriche, si veda almeno A. Mazza, *D'Annunzio e l'occulto*, Roma, Ed. Mediterranee, 1995 (lo stesso è autore anche di altri volumi sull'argomento, come *D'Annunzio sciamano*, Milano, Bietti, 2001 e *D'Annunzio, orbo veggente*, pref. di F. Di Tizio, Pescara, Ianieri Ed., 2008), da correlare, però, soprattutto, a Id., *La biblioteca esoterica di Gabriele d'Annunzio*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, Atti del 33° Convegno di studio, Pescara 17-18 nov. 2006, a cura del Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Fondazione Edoardo Tiboni, Pescara, EDIARS, 2006, pp. 189-200; cfr., in polemica con Mazza, C. Gatto Trocchi, *L'esoterismo in D'Annunzio*, in Ead., *Storia esoterica d'Italia*, con pref. di R. Cammilleri, Casale Monferrato, Piemme, 2001, pp. 169-88.

<sup>24</sup> G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., pp. 336-37.

dedicare le sue energie a una tragedia che avesse come protagonista Fedra. Il poeta confessa addirittura di essersi gettato sull'eroina classica come un grande uccello rapace per "possederla". E proprio dalla passione per l'amata reale traeva la forza per emulare Euripide, Seneca e Racine:

Alors je me suis jeté sur une antique proie, avec la rapidité des grands oiseaux rapaces. Vraiment j'ai possédé Phèdre à l'ombre du myrthe transpercé par son épingle d'or. J'ose, après Euripide, après Sénèque, après Racine, donner une Phèdre nouvelle. Vous m'avez donné la puissance de féconder la matrice épuisée. Te souvient-il de notre dernière nuit? La volupté était accompagnée par un rythme d'une largeur apollinienne. [...] J'ai ce soir un feu terrible dans mes reins. Je vais faire crier la fille de Pasiphaé toute la nuit.<sup>25</sup>

Anzi, lui e Natalia si confondono sempre più con i loro doppi letterari nel carteggio: «Alcuni degli attributi erotici di Fedra – ricorda Marziano Guglielminetti – vivono nella memoria che Gabriele ha di Natalia»<sup>26</sup>. Aggiunge Andrea Lombardinilo: «Con l'avanzare del lavoro, dal dicembre del 1908 al febbraio del 1909, i documenti lasciano trasparire un coinvolgimento sentimentale e artistico sempre più intenso da parte del poeta, impegnato a trasfigurare in versi la passione per Donatella»<sup>27</sup>. All'amata D'Annunzio invia l'enigma in cui la regina allude oscuramente alla vendetta che compirà su Teseo e Ippolito servendosi dei loro stessi mezzi e degli dèi da loro onorati («Or chi domò col fuoco il fuoco?»). Alla Golubeva il 12 gennaio il poeta dedica l'opera che tanto le deve: «Mon poème est chaud de toi, Thalassa. Je veux le consacrer à toi sous le signe de Thalassia». E poi il 25 scrive: «Le manuscrit complet de *Phèdre* vous appartient». Siamo forse al di là dei ripetuti lenocini del genere epistolare amoroso. La dedica venne solennemente confermata in una lunga lettera il 12 febbraio: «Ma tragédie est dédiée à Vous sous le nom de *Thalassia*. Une grande Ode sapphique À Thalassia précède le texte»<sup>28</sup>. In effetti – rileva Gibellini – «se molti appunti e abbozzi testimoniano la preistoria elaborativa

<sup>25</sup> Id., *Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, cit., pp. 240-41.

<sup>26</sup> M. Guglielminetti, *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'Io*, cit., p. 136.

<sup>27</sup> A. Lombardinilo, *Il poeta all'opera, tra pubblico e privato: Fedra e Forse che sì forse che no (1908-1910)*, in G. D'Annunzio, *Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, cit., p. 44. Complesso il rapporto esistente tra personaggi letterari femminili e donne realmente frequentate dal poeta: sulle eroine dannunziane vd. V. Roda, *Note sui personaggi femminili del D'Annunzio*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, premessa di E. Pasquini, Bologna, Boni, 1980, pp. 427-47. Per più generali coordinate poetiche, si veda L. Renzi, *Come in uno specchio. Il «femminile» in d'Annunzio*, in «Intersezioni», XVI, 1996, pp. 327-55 e A. Pupino, *L'Eterno Femminino*, in Id., *D'Annunzio letteratura e vita*, cit., pp. 143-49 (si veda anche, in riferimento alla *femme imaginaire* che cerca di "plasmare" nel *Piacere*, G. Bàrberi Squarotti, *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, L. Pellegrini, 2003, pp. 22-3).

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 249, 255, 263, 274.

(citazioni antiquarie, versi di Racine, spunti per scene e dialoghi, prove verseggiate...), le lettere a Donatella ci introducono nel clima di eccitazione mentale e amorosa in cui d'Annunzio fa scorrere il suo fluido inchiostro, ci illustrano il sostrato psichico dell'opera»<sup>29</sup>.

Il 2 gennaio, D'Annunzio scrive al «Caro Emilio» (Treves), suo editore, che la «tragedia è già sotto le mani brutali del copista», mentre il 4 dello stesso mese, minacciato da gravi problemi economici, lo avverte che fra «pochi giorni» gli avrebbe inviato «il manoscritto completo della tragedia»<sup>30</sup>. Il 24 gennaio, poi, D'Annunzio deve spiegare le ragioni di un improvviso ritardo nel lavoro causato dalla malattia di Beniamino Palmerio, sostituito nell'opera di trascrizione da Clemente Origo:

Io sono all'ultimo sforzo. Entro una settimana terminerò l'opera. La copia era già a buon punto, quando l'amanuense diligentissimo – che è il mio veterinario! – s'è ammalato con una resipola pericolosa. Da stanotte lo sostituisce Clemente Origo. La tragedia è di 2500 versi circa, non comprese le molte didascalie. Bisogna che senza indugio tu mi mandi il formato preciso della carta. Penso che converrebbe stampare il libro su la carta della Francesca e delle Laudi, se l'hai pronta, con gli stessi caratteri. Rispondimi. Devo ordinare subito i disegni: copertina, frontespizio, occhiello testata e finale per l'Ode dedicatoria, testate finali e iniziali (una per atto) per i tre atti. Manderò domani una o due cartelle perché il Brunetti mi componga una pagina. Da tre settimane non vedo il sole. Vado a letto verso le otto della mattina, con le finestre chiuse; mi levo alle quattro del pomeriggio, e mi rimetto alla tavola del supplizio. Verrò a Milano prestissimo.<sup>31</sup>

Ancora il 26 gennaio scrive a Treves per informarlo del lavoro e prendere accordi sulla stampa: auspica un'edizione lussuosa analoga a quella delle *Laudi*. Smentisce, poi, la notizia che si era diffusa su un coinvolgimento della Duse nella messa in scena della tragedia (sappiamo dalle ricostruzioni storiografiche più attendibili, che il poeta aveva fatto un tentativo per avere l'attrice come interprete della *Fedra*, ma la donna rifiutò<sup>32</sup>). D'Annunzio non aveva ancora terminato l'opera, che pensava già di mandarla in scena per la fine di febbraio o ai primi di marzo:

Mi sono levato alle cinque, ho fatto colazione or ora (!). Ti scrivo, e mi rimetto ad ardere fino alle nove di domattina. Stanotte, verso le due, la mia buona strega Anastasia mi

<sup>29</sup> Cfr. P. Gibellini, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Fedra*, cit., p. IX.

<sup>30</sup> Cfr. G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., pp. 343 e 344.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>32</sup> Cfr. *Carteggio D'Annunzio-Duse*, a cura di P. Nardi, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 83-4; cfr. J. Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio. Arcangelo ribelle*, trad. it., Roma, Carocci, 2001<sup>2</sup>, p. 249 (e p. 227).

servirà una piccola cena squisita; e nessuna delle mie amiche seminude sarà nello stallo del coro! Mangerò sotto gli occhi divoranti della mia eroina che non si nutre se non d'aconito. Le notizie dei giornali sono fantastiche. Ti accludo un altro ritaglio che le smentisce. Lavoro alla tragedia che sai. Sono per terminarla. Rare volte mi sono abbandonato con tanta passione alla Musa dal crine di viola, e rare volte un vecchio soggetto fu rinnovato così profondamente. Vedrai. Dunque rimane stabilito che adopereremo la carta e il formato delle *Laudi* (edizione principe). Conviene che tu la ordini senza indugio. Credo che la mia tragedia sarà rappresentata alla fine di febbraio o ai primi di marzo. È necessario avere pronto il volume per quel giorno. Pensaci. Anche la notizia che riguarda la Duse è falsa. Credo che la Divina abbia rinunciato per sempre ai miei poemi.<sup>33</sup>

Dopo aver terminato la stesura della *Fedra*, D'Annunzio, dal 18 al 24 febbraio, si concesse una settimana di riposo a Cap-Martin, sulla Costa Azzurra, dove raggiunse il nuovo amore. Lì, fece conoscere alla donna il testo della tragedia e Natalia si propose come interprete. Il poeta, tuttavia, diffidando dello zelo di una dilettante, per di più di madre lingua russa, ripartito per Milano, «cominciò ad adoperarsi per trovare gli attori che la mettessero in scena adeguatamente»<sup>34</sup>. Il 10 febbraio, intanto, prende ulteriori accordi con l'editore milanese:

Oggi, o stanotte il copista avrà terminato di copiare i 3200 versi e le numerose didascalie. Se fossi sicuro di poter avere subito le bozze, eviterei di mandare il manoscritto a Marco per le copie a macchina. Ho visto Adolfo de Karolis, e ho combinato tutto con lui per i disegni.<sup>35</sup>

In marzo raggiunse di nuovo la Golubeva a Cap-Martin per altri sei giorni, e – come ricorda Paolo Alatri – «altri giorni i due passarono insieme a Genova, in due riprese, e poi, nella seconda metà del mese a Milano»<sup>36</sup>.

A questo punto tutte le tessere del mosaico che rappresenta le fasi creative dell'opera dovrebbero trovare il posto giusto e comporre un ritratto coerente della nascita della tragedia. Ma le cose non stanno così: non tutto, infatti, sembra quadrare. L'opera, forse, non era ancora pronta per essere presentata al pubblico, mostrandosi docile a ulteriori trasformazioni d'autore. Molto probabilmente, infatti, durante il periodo trascorso lungo la riviera francese, D'Annunzio ritoccò il testo, arricchendo l'azione drammatica di due episodi importanti, di estrema originalità rispetto a tutta la tradizione. Si deve all'acribia di Antonella Iannucci aver ricostruito questo interessante intermezzo filologico, sorto nella folta selva

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 346-7.

<sup>34</sup> P. Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, Torino, UTET, 1983, p. 292.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 292.

di citazioni erudite del poeta, complicata da ardui giochi di specchi intertestuali<sup>37</sup>. Per cercare di dare soluzione al caso che riguarda certe notande innovazioni sceniche, bisogna riprendere – con la studiosa – le lettere di Umberto Bozzini, un giovane drammaturgo lucerano, autore, anch'egli, di una *Fedra*, composta «prima di quella dannunziana»<sup>38</sup>.

Il 18 aprile, il letterato scrive all'antico maestro Luigi Gamberale, coinvolto nella rilettura del suo testo (da bravo scolaro, nota la Iannucci, ne seguirà i consigli metrici, correggendo i versi indicati come imperfetti), e anche nella promozione della messa in scena (riuscirà, grazie a lui, a vedere coinvolte personalità del rilievo di Antonio Salandra, nonché di critici come Domenico Oliva e Ferdinando Martini). Bozzini, nella lettera, si dice sempre più deciso a fare rappresentare la propria opera, alla quale lavorava da cinque anni: «specialmente ora che la caduta della *Fedra* dannunziana ha giustamente punito quei due miserabili (parlo della Franchini e del Fumagalli) della insigne cattiva azione che mi fecero»<sup>39</sup>. Il 25 aprile, poi, Gamberale è destinatario di una nuova missiva, nella quale veniamo a sapere «altre notizie sulla dinamica dell'avvenuto presunto plagio dannunziano», confermate successivamente, quando sempre più chiara risultò l'accusa rivolta al vate, e alla sua tragedia omonima:

La Franchini e Fumagalli (marito e moglie) si erano fin dall'Agosto 9 o 8 impegnati con me con regolare contratto; e mio cognato Guglielmo Cutolo aveva sborsato 4 mila franchi per concorrere alle spese di messa in scena. Io partii in Febbraio da Milano dopo essermi assicurato che D'Annunzio trattava con un'altra attrice (Irma Gramatica) e che la coppia criminale mi era fedele. Dopo 8 giorni il tradimento era compiuto: per fortuna restituirono i denari a Cutolo. Che potevo fare? Strepito per giornali? Nessuno mi avrebbe dato retta. [...] Il mio manoscritto rimase per 9 giorni dopo il tradimento nelle mani del Fumagalli.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Cfr. almeno I. Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 9-60 (*Nell'officina della «Fedra»*). Utili inchieste testuali in P. Gibellini, *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, ivi, id., 1985. Per un quadro generale sulla formazione, nel tempo, della vertiginosa erudizione dannunziana a partire dalle sue biblioteche reali, preziose notizie forniscono A. Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele D'Annunzio*, Roma, De Luca, 1993, e sulle fonti classiche, E. Ledda, *Nella biblioteca di D'Annunzio da Alcmane a Tucidide*, in «Rassegna dannunziana», 27, 1995, pp. LVII-LXVIII e Ead., *Nella biblioteca di Gabriele D'Annunzio: da Terenzio Afro a Terenzio Varrone*, ivi, 29, 1996, pp. LIII-LXXI. Per quanto riguarda l'eredità culturale «cicognina» cfr. C. Carena, *La biblioteca del giovane Gabriele*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 87-94.

<sup>38</sup> A. Iannucci, *Luigi Gamberale e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento. Biografia attraverso le lettere*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 162.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 162-63.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 164.

È, tuttavia, un'altra lettera ad attirare l'attenzione: il drammaturgo la invia il 28 aprile, sempre a Gamberale. Il maestro, infatti, si era mostrato preoccupato, avanzando l'«insinuante ipotesi» secondo la quale «sarebbe stato lui, Bozzini, a plagiare D'Annunzio». Il lucerano è pronto a controbattere. Innanzitutto – così riassume la Iannucci – «la tragedia completa in ogni sua parte e perfettamente uguale a quella poi pubblicata, fu letta nel luglio 1907 ad un tal Nicola Serena» e «il 19 agosto 1908 fu firmato il contratto di rappresentazione con il Fumagalli»; poi afferma che la sua *Fedra* venne «pubblicata a Napoli e Lucera il 10 aprile 1909, quella dannunziana [...] solo nove giorni dopo». Stando a Bozzini, sarebbe stato quel «briccone» di Fumagalli, una volta allontanatosi da lui, a portare con sé copia del manoscritto della tragedia e a mostrarla a D'Annunzio, che lo aveva avvicinato per coinvolgerlo nella rappresentazione della sua opera teatrale. Fatte salve le date da lui fornite, e ricordando che il copione era redatto in duplice copia, il manoscritto sarebbe rimasto, infatti, in possesso del Fumagalli dall'agosto del 1908 fino a «dieci giorni dopo la rottura del contratto, cioè fino a circa il 20 febbraio 1909». Bozzini non a torto lamentava che il plagio dannunziano avesse riguardato due punti originali della sua riscrittura del mito:

Nell'Ippolito di Euripide non esiste né bacio né colloquio tra F. ed Ipp. Questi si ribella ed impreca alle esortazioni della Nutrice: e Fedra si impicca prima che giunga Teseo, ma stringe nel pugno l'accusa scritta: circa la quale si svolge una lunga discussione tra padre e figlio. Nella esercitazione (felice?) del retore latino, non v'è il bacio: ma Fedra accusa il figlio al padre, senza nominarlo: e Teseo riconosce il preteso violentatore dalla spada lasciata in terra (divenuta poi nel d'Annunzio la *sagari amazonia*). Il bacio è mio, e mia *esclusivamente* l'accusa pubblica al cospetto dell'accusato, donde la drammaticità del 3° atto, che a me pare il più teatrale.<sup>41</sup>

Mettendo a confronto le notizie fornite da Bozzini e quelle ricostruite con relativa sicurezza per D'Annunzio (tra le prove adducibili a sua difesa, gioca un ruolo importante proprio la data del 10 aprile 1909 con la quale venne edita

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 165-66. Ancora in una lettera del 6 marzo, dal «Cap Martin Hotel», D'Annunzio sembra parlare della tragedia al «caro» Pascoli: «Or è pochi giorni, laggiù nel mio eremo, mi fu dolce parlare di te con un uomo che molto ti ammira ed ama. Non avevo ancor compiuta la mia tragedia; e pensavo, e dicevo: “Se piacesse a lui solo, sarei pago”. Te la manderò», cfr. *Carteggio Pascoli-D'Annunzio*, a cura di E. Torchio, Bologna, Pàtron (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli, Carteggi 2), 2008, p. 161. La lettera precede effettivamente l'invio del dono di una copia della *Fedra* (Milano, Treves, 1909), conservata nella biblioteca pascoliana, corrispondente all'esemplare più lussuoso, cfr. *Io ho quel che ho donato. Edizioni ed autografi dannunziani*, a cura di G. Papponetti, Pescara, Associazione Culturale «L'oleandro» - Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1996, p. 27; sul rapporto Pascoli-D'Annunzio, in merito alla tragedia, si veda M. R. Giacon, *D'Annunzio, Pascoli e l'amico «Omero Redi»*, in *D'Annunzio epistolografo*, cit., in partic. pp. 344-51.

l'intera sua tragedia), come conciliare le informazioni, apparentemente discordanti, in un quadro logico armonioso? «Solo ipotizzando – conclude la Iannucci – che la bella contessa russa abbia udito in riva al mare una *Fedra* modificata nel secondo atto con l'inserimento del bacio e dell'accusa pubblica di origine esterna»: altrimenti – aggiunge – «come spiegare l'invio, il 10 marzo, a soli 10 giorni dal debutto, solo del primo atto, e soprattutto la discordanza delle date di uscita del volume trevesiano: quella del 10 aprile (la stessa della tragedia di Bozzini) apposta dall'editore e quella del 19 che Bozzini dice essere quella effettiva?»<sup>42</sup>. Ma, qui, altre ipotesi possono infittire il mistero, e l'intreccio farsi sempre più complesso nella giostra d'intrighi non poco imbarazzanti per il nostro vate.

Comunque sia, il manoscritto della *Fedra* dannunziana, scrive Gianni Oliva, fu consegnato a Emilio Treves in maniera teatrale: «il poeta, infatti, aveva promesso all'editore di consegnargli il testo finito alle ore 11 del 10 marzo». Il giorno stabilito, «alle 11 meno un minuto», D'Annunzio, «accompagnato da un cameriere dell'Hotel Cavour che reggeva una cartella di cuoio con il manoscritto, venne ricevuto da Guido Treves». Entrarono «nello studio di Emilio che, per stupore, rimase ammutolito: il poeta, recitando alcuni versi danteschi, gli consegnò il manoscritto»<sup>43</sup>. Una discutibile sceneggiata forse suggerita dalle ultime pagine di *Le tour du monde en quatre-vingt jours* di Jules Verne, un testo del 1873, molto probabilmente noto a D'Annunzio collegiale<sup>44</sup>. Il volume del poeta venne pubblicato in concomitanza con la prima rappresentazione della tragedia, in splendida veste editoriale, ornata dalle xilografie di De Carolis.

Con la *Fedra*, dunque, D'Annunzio vuole saldare i conti con l'antico progetto di comporre una tragedia classica. E desidera farlo attraverso un'inedita *contaminatio* di generi, secondo quanto egli stesso annota in appunti rimasti celati nel Vittoriale (mss. 6815-6816):

Credo che nessun critico fino a oggi abbia rilevato quel che forma il più alto carattere dell'opera: la fusione, in essa, dell'epopea e del dramma. Il primo e il terzo atto sono vere e proprie rappresentazioni epiche, in cui l'elemento narrativo è drammatizzato in una maniera nuova e inattesa.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> A. Iannucci, *Luigi Gamberale e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, cit., pp. 166-67.

<sup>43</sup> Cfr. G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., p. 347 (nota 1).

<sup>44</sup> Opera già celebre in quegli anni. Tra le prime traduzioni italiane: Milano, Tip. Lombarda, 1874; ivi, Muggiani, 1876; ivi, Treves, 1877, (Fratelli Treves) 1887 e 1893; ivi, Tip. Guigoni, 1881 e (Tip. Casa edit. Guigoni) 1895; Firenze, Tip. Adriano Salani, 1895; Milano, soc. ed. Sonzogno, 1902; ivi, Bietti, 1907; ivi, soc. edit. Milanese, 1909.

<sup>45</sup> Cit. in P. Gibellini, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Fedra*, cit., p. XXIII.

Come nota Anna Meda, esiste una «traiettoria precisa» dello sviluppo del «discorso mitico» nel teatro dannunziano. Un discorso, quello del poeta abruzzese, che ha come «punti di riferimento fondamentali» la *Città morta* (1896), «primo tentativo di annullare l' "errore del tempo" facendo irrompere nel tempo storico il tempo mitico ellenico»; la *Figlia di Iorio* (1903), «momento centrale in cui l'innesto del mito nella storicità arcaico-cristiana giunge a far collimare l'Abruzzo con la Grecia come 'patria ancestrale, terra delle perenni radici'» e infine la *Fedra* (1909), nella quale «l'itinerario verso il mito si compie completamente con l'eclissarsi totale del tempo storico e dell' 'errore del tempo'». S'instaura così «un pieno statuto mitico».

Occorsero tredici anni perché dalla prima tragedia archeologica D'Annunzio giungesse alla sua tragedia mitologica<sup>46</sup>. L'«ebbrezza panica» ammantata di nicciano stupore che pure abita l'ordito in versi del testo che mette in scena una superfemmina (anche se questa categoria è stata contestata da parte della critica) «diventa fremito d'ombra», secondo l'efficace sintesi fatta da Eurialo De Michelis dei versi della tragedia, che vedono Fedra curva su Ippolito sopito, nel II atto<sup>47</sup>. Ma non basta. Per «sfuggire ai condizionamenti della scena quotidiana», il poeta, come dice Paolo Puppa, «pretende» un teatro «mitico»: ossia ispirato da un mito che è «condensazione/spostamento del reale» con un'ulteriore «manifestazione del travestimento» autoriale sotto le vesti dei suoi personaggi<sup>48</sup>.

La *Fedra* andò in scena il 10 aprile 1909 alla Scala di Milano, ad opera della compagnia di Mario Fumagalli (i costumi erano firmati da Carambra). Marco Praga – come ricorda Valentina Valentini – avrebbe voluto affidarla a Irma Gramatica, che aveva formato una compagnia con Ferruccio Garavaglia. Così Praga scriveva al vate il 16 febbraio 1909: «Io ti scrivo lunghe lettere per discutere con te la messa in iscena della Fedra, e tu manco rispondi! L'Irma aspetta. Ma non può aspettare a lungo. Deve far contratti con i teatri, per il giro

<sup>46</sup> A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, con premessa di C. Segre, Ravenna, Longo, 1993, p. 136. Sul significato dell'«errore del tempo» nelle tragedie dannunziane si veda N. Lorenzini, *D'Annunzio*, Palermo, Palumbo, 1993, p. 65 e S. Sciolì, *Appunti sul tempo mitico nel teatro di Gabriele D'Annunzio*, in *Il tempo a teatro. Attori, drammaturgie, eventi dal Settecento all'età della regia*, a cura di P. Giovanelli, Bologna, Clueb, 2007, pp. 79-107.

<sup>47</sup> L'eroina si rivela una «potente versione femminile dell'Übermensch», nelle parole di P. Gibellini, *Gabriele d'Annunzio*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1999, VIII (*Tra l'Ottocento e il Novecento*), p. 745. Di Fedra «superdonna» («nella furezza per la sua stirpe dannata, nella sua vocazione alla morte, nell'amore virile per l'eroismo che si oppone agli dei»), parla anche M. G. Ciani, «*Fedra indimenticabile*», introduzione a Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio, *Fedra. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 16-17; E. De Michelis, *Guida a D'Annunzio*, Torino, Meynier, 1988 [già edito come *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960], p. 316.

<sup>48</sup> P. Puppa, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Roma-Bari, 1993, p. 131.

della sua compagnia»<sup>49</sup>. Ma il poeta, evidentemente, aveva già preso accordi con Mario Fumagalli senza chiedere il suo parere e il suo consiglio. D'Annunzio aveva potuto apprezzare la Franchini nella *Figlia di Iorio*, sia come Candia della Leonessa sia come Mila (quando l'attrice sostituì proprio Irma Gramatica). Il debutto della tragedia fu infelice, anche a causa della mediocre interpretazione degli attori. Lo stesso D'Annunzio espresse la sua delusione in una lettera a Maria Harduin del Gallese dell'11 maggio 1909. A salvarsi risultava, a suo giudizio, solo la recitazione del figlio Gabriellino:

La rappresentazione italiana fu ignobile. Soltanto Gabriellino mostrò una freschezza e una energia inattese. Gli altri furono i "cani" d'Ippolito, e latrarono con furore più che canino.<sup>50</sup>

I cronisti del tempo riferiscono un applauso a scena aperta per quanto riguarda il racconto di Capaneo, ma molta stanchezza per tutto il primo atto. Più fortunato – così nella ricostruzione fatta da Domenico Oliva, cronista del «Corriere della sera», presente, a teatro, la sera della prima – fu il secondo atto, col racconto di Ippolito quando doma il cavallo Arione, e durante la scena in cui Fedra fa mostra della sua passione selvaggia; un po' di noia ritornò durante il terzo atto, per i troppi episodi introdotti dal poeta che poco rispondevano alla necessità dello svolgimento<sup>51</sup>.

Le cause del mancato successo sono state riconosciute innanzitutto nel fatto che *Fedra* risulta indubbiamente «un'opera difficile» sia «come testo, che è denso di numerosissimi e spesso remoti riferimenti mitologici (apprezzabili in molti casi solo grazie alla consultazione di un manuale di mitologia)» sia come «allestimento scenico»<sup>52</sup>. Basti come esempio illustrativo di tale ultimo aspetto, quello indicato proprio da Anna Meda. L'ultimo atto ha luogo, secondo le indicazioni dell'autore contenute nella prolissa didascalia introduttiva,

in un selvaggio anfratto nella marina di Limna, compreso tra il grande argine dell'Ippodromo e la radice della rupe trezena sul cui vertice Fedra in opera d'amore

<sup>49</sup> V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., pp. 295 e 302.

<sup>50</sup> Cfr. P. Gibellini, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, Atti del Convegno di Gardone Riviera 6 luglio 1988, in «Quaderni del Vittoriale», 5-6, 1989, spec. p. 100. Giudizio ripetuto a Pizzetti: «Come vorrei svergognare senza pietà quel branco di ignoranti volgari e vigliacchi! Gabriellino e il Tempesti sono stati i soli a rappresentare con qualche nobiltà le loro parti: ma gli altri! Da quella piccola isterica della Franchini (Fedra) a quel cane ululante che è Galvani (il messo e l'aedo) a quel vecchio grosso burattino del Maggi (Teseo). Gli attori del teatro Italiano d'oggi son degni delle tragedie di Sem Benelli, come queste di quelli», cit. in G. Isgrò, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993, p. 141.

<sup>51</sup> D. Oliva, *Il Teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri, 1911, pp. 150-61.

<sup>52</sup> A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso*, cit., p. 133.

costrusse il tempio sacro ad Afrodite Catascopica per guardar di lassù l'efebo esercitarsi agli agoni ginnici ed ippici nel duplice terreno arginato lungo il litorale. Dietro l'argine è il bosco di Artemide Saronia, tutto lentischi oleastri terebinti spineti, folta bassa opaca macchia sotto il glauco cielo crepuscolare che l'arco del novilunio segna. In sommo all'argine è l'altare ove fu sacrificato a Poseidone il toro bianco dal Tesèide, pel divino ammonimento; e non anche le carni della vittima son consunte su la catasta, né il fuoco langue ma alto e sonoro illumina la rupe avversa, la nera fronda, gli scogli irti tra la via dei carri e il mare violaceo. È in prossimità della rupe quell'ara indicata dal domatore di Arione all'aedo, l'ara «senza nome, vetustissima, nera pel fuoco degli innumerevoli olocausti, fra ceneri impietrite». E presso v'è Eurito d'Ilaco. E poco discosto è Teseo, seduto sopra un macigno, ravvolto anche il capo nel largo pharos, con in pugno il lungo scettro, immoto.<sup>53</sup>

La didascalia, che sembra più adatta alla lettura che a guidare una rappresentazione scenica, prosegue nello stesso tono per un'intera pagina, e, nota ancora Anna Meda, «non v'è modo che lo spettatore riceva tale profusione d'informazioni semplicemente attraverso l'impianto scenico». Lo stesso D'Annunzio «dovette apportare vari tagli al testo usato per la prima alla Scala per renderlo adatto alla rappresentazione scenica» (analoga necessità è stata sentita anche da altri registi in epoche più recenti). A ciò si deve aggiungere un linguaggio «distintamente poetico», ispirato ad una «sensibilità raffinata e 'diversa'». Vari elementi, dunque, fanno comprendere «come e perché» la tragedia dannunziana riuscisse «difficilmente apprezzabile per lo spettatore medio abituato a ben altro tipo di teatro». Certo, *Fedra* non fu un «puro esercizio di linguaggio e di immagini antiquarie»<sup>54</sup>. Diversi i motivi che concorsero al fallimento della *première*. Oltre alle ragioni testuali e di tenuta scenica, bisogna ricordare con Andrea Bisicchia anche motivi d'occasione. «L'infilzata di racconti» doveva rendere «monotona» la rappresentazione al Teatro Lirico di Milano principalmente per due ragioni: «sia perché, per le lunghe tirate sul palcoscenico, occorrono ottimi attori, cosa che si verificò raramente nelle messinscene dannunziane, sia perché venne a mancare il pathos»<sup>55</sup>.

Di recente, tuttavia, la critica, al di là dei giudizi estetici e di valore, ha cominciato a fare propria la necessità di studiare meglio gli aspetti scenici dei testi teatrali di D'Annunzio. E questo viene realizzato grazie a un ripensamento di tutta l'esperienza drammaturgica del poeta. Necessità espressa recentemente anche da Marilena Giammarco che ha auspicato un riesame dell'«intera problematica tragica» affrontata da D'Annunzio «più volte sul piano teorico». Un nuovo studio capace di scavare quella progettualità «nelle pieghe più nascoste

<sup>53</sup> G. d'Annunzio, *Fedra*, cit., pp. 140-41.

<sup>54</sup> A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso*, cit., p. 134.

<sup>55</sup> A. Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro*, Milano, Mursia, 1991, p. 144.

della tessitura testuale» e considerarla alla luce del «rigoroso progetto di scrittura del nuovo teatro» proposto dall'autore: ossia «l'inesausta ricerca della tragedia moderna, da 'trovare' nella rimodulazione degli antichi modelli»<sup>56</sup>. Lungo questa linea hanno trovato espressione studi specialistici condotti intorno alle opere teatrali di D'Annunzio. Ad esempio i *repêchages* sulla lingua. Il linguaggio attraverso cui si esplica l'«arte moderna» di D'Annunzio, infatti, – come ha mostrato Antonio Sorella – «pur essendo denso di riferimenti a testi letterari», «spesso mutuati da fonti vocabolaristiche», appare, in realtà «profondamente nuovo rispetto a quello tradizionale». Nuovo, soprattutto, «dal punto di vista strutturale» con «un'ostentata libertà nella scelta della prosa o del verso, dei metri, del numero degli atti e nella composizione delle scene»<sup>57</sup>.

Gli studi di Laura Granatella e di Giovanni Isgrò hanno mostrato esaurientemente come D'Annunzio prestasse particolare attenzione alla *mise en scène* delle sue opere, cercando di seguirle in tutti gli aspetti: progettuali, ricognitivi e operativi<sup>58</sup>. Ora proprio le numerose e analitiche didascalie, per quanto difficilmente realizzabili a teatro, «rivelano – scrive Laura Granatella – l'assillante preoccupazione della resa scenica»<sup>59</sup>. In esse si trovano vere e proprie note di quelle che poi si sarebbero dette illuminotecnica, scenografia, costumistica. Nelle didascalie D'Annunzio suggerisce la recitazione ritenuta migliore. In sintesi, attraverso questi elementi del testo teatrale, l'autore cerca di chiarire come dovevano essere messe in forma scenica le sue opere. Secondo una volontà che però non esemplifica, ma – lo abbiamo visto – complica le cose. Non mancano casi di autoesegesi. Il 26 febbraio, a Milano, incominciano le prove (che

<sup>56</sup> M. Giammarco, *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, p. 146. Si ricordi che D'Annunzio cercò di diventare teorico (riformatore) del teatro, con intenzioni – velleità? – protoregistiche, e fu, da giornalista, critico teatrale, si vedano gli articoli (firmati dal poeta con diversi pseudonimi) ora in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1996-2003, vol. I (*Scritti giornalistici 1882-1888*, con testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni) - vol. II (*Scritti giornalistici 1889-1938*, con testi raccolti da G. Zanetti). Utili – per un primo inquadramento – G. Bàrberi Squarotti, *Il drammaturgo*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 9-14 maggio 1988, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1989, I, pp. 57-96 e il volume *D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, 26° Convegno di studio 28-29 maggio 1999, a cura del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Chieti-Francavilla al mare, Pescara, EDIARS, 1999.

<sup>57</sup> A. Sorella, *La tragedia*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, I (*I luoghi della codificazione*), Torino, Einaudi, 1993, in partic. pp. 787-88.

<sup>58</sup> Cfr. almeno L. Granatella, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Roma, Bulzoni, I-II, 1993; G. Isgrò, *D'Annunzio e la mise en scène*, cit. Utile, per una visione generale, anche il volume miscelaneo G. *D'Annunzio: grandezza o delirio dell'industria dello spettacolo*, Genova, Costa & Nolan, 1989.

<sup>59</sup> L. Granatella, «Arrestate l'autore!», cit., I, p. 49.

durarono poco più di un mese), avviate secondo una prassi consueta per D'Annunzio, con la lettura del testo fatta personalmente alla compagnia riunita che comprendeva oltre al già citato Gabriellino, Ciro Galvani, «autocandidatosi – nota la Valentini – per interpretare la parte dell'auriga e dell'aedo». Proprio la lettura fatta dall'autore stesso doveva servire per imprimere, con la sua diretta interpretazione, le giuste intonazioni, ovvero cercare di trasferire il testo – sono ancora parole della Valentini – «nel corpo-voce degli attori»<sup>60</sup>.

Le lettere al sovrintendente (unitamente a quelle inviate all'illustratore della stampa) sono importante testimonianza della sua attività di “regia”. D'Annunzio, ad esempio, scrive a Mario Fumagalli nel marzo, a proposito dei tagli e degli scorciamenti del testo richiesti dalla sceneggiatura e dalle esigenze della compagnia:

Caro amico,  
non posso ridurre la scena del pirata senza sapere a quale attore sia affidata la parte. La crudeltà dei tagli sarà misurata su la misura dell'attore.<sup>61</sup>

Tagliare è per lui ferire, procurare un *vulnus* profondo alla sua opera. In questi termini, il poeta si rivolge ancora al sovrintendente, in un'altra lettera, dei primi di aprile, conservata negli archivi del Vittoriale:

Caro amico,  
alle cinque parto per Genova (Eden Palace) dove mi piacerebbe di restare domani per tornare qui mercoledì. Le porterò i due atti con le *cicatrizzazioni*. [...] Mi risuonano ancor dentro taluni accenti di Fedra.<sup>62</sup>

La fiducia nei confronti di Fumagalli è, tuttavia, grande, se gli affida le prove, impegnato a preparare “alcune note” per la tragedia:

Mio caro amico,  
stamani io sono occupatissimo a preparare alcune per la *Fedra*. La prego di condurre le prove col vigore e col fervore dei primi giorni, ché la grande *Prova* è prossima. Cerchi di avere almeno qualcuno dei costumi!<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 296.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 303. Cfr. G. Isgrò, *Il carteggio scenico di D'Annunzio*, in *D'Annunzio epistolografo*, cit., pp. 385-98.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>63</sup> *Ibid.*

Grandi preparativi per un apparato sontuoso. Ma in realtà, nota Giovanni Antonucci, se è vero che l'autore si occupò personalmente della messainscena, lo fece «senza gli entusiasmi di un tempo, quasi presago di un risultato negativo»<sup>64</sup>.

L'infelice "prima" milanese venne riscattata da altre rappresentazioni della tragedia: quella realizzata, cinque anni più tardi, al Teatro dei Filodrammatici, grazie al successo che riscosse Emma Gramatica; quella allestita nell'ottobre del '22 a Roma, al Palatino, diretta dallo stesso Fumagalli e interpretata ancora una volta dalla Franchini. Nel primo caso a strappare l'applauso era stata, però, più la qualità dell'interprete che la bellezza dello spettacolo, come confermano le cronache del tempo. Nel caso della *mise en scène* romana, merito del successo fu soprattutto la suggestione del luogo e la natura celebrativa dello spettacolo<sup>65</sup>. Comunque la crescita della fortuna della *Fedra* è confermata sia dall'attività di traduzione in lingue straniere presto iniziata sul testo, sia dall'allestimento promosse oltr'Alpe, all'Opéra di Parigi. Si ricordi, peraltro, che subito dopo il debutto la «Comerio», società cinematografica posseduta da Riccardo Bollardi, pagò 12.000 lire sei soggetti di film della durata di dieci-quindici minuti, e uno riguardante proprio la riduzione della tragedia (D'Annunzio si avvicinò con interesse alle possibilità offerte dalla "settima arte"). Gli affari non andarono, tuttavia, in porto e scarso séguito ebbero i rapporti con la società<sup>66</sup>.

Con la *Fedra*, comunque, calò il sipario sull'attività inventiva del drammaturgo D'Annunzio su suolo italiano. Diversa, d'altro canto, fu l'esperienza francese: è stato detto, anzi, che questa può essere considerata, nei suoi quattro drammi, quasi come «un'appendice spesso dimenticata alla produzione drammaturgica maggiore di D'Annunzio»<sup>67</sup>. Il poeta nell'estrema stagione della sua esistenza, in preda ad un'autentica ossessione autolatrica consumata tra libri ed eros, continuò a credere profondamente all'esperienza teatrale passata e a proporla come esemplare, anche in annotazioni private: «Comparete la vita esemplare di Goethe e la mia vita esemplare. | Comparete la sua *Ifigenia* alla mia *Fedra*. La sua pacatezza al mio eroismo. | Il solenne Goethe aveva le gambe corte...» (126). O ancora, scrive in un altro frammento: «Una tragedia come *Fedra*, una tragedia come *Francesca*, una tragedia come *La figlia di Iorio* | a qual distanza lascia tutti i drammi storici, da quelli del povero Manzoni a quelli di Goethe e dell'Hugo» (596)<sup>68</sup>. Ma le cose andarono diversamente dal suo

<sup>64</sup> G. Antonucci, "La città morta" e "Fedra": storia della fortuna scenica, in *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia*, XVIII Convegno internazionale, Pescara 11-12 maggio 1995, a cura del Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Cultura in Abruzzo, Pescara, EDIARS, 1995, p. 192.

<sup>65</sup> *Specimina* di giudizi critici e recensioni in L. Granatella, «Arrestate l'autore!», cit., II, pp. 722-36.

<sup>66</sup> Cfr. A. Andreoli, *D'Annunzio*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 117.

<sup>67</sup> A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso*, cit., p. 137.

<sup>68</sup> Cfr. G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990, pp. 37 e 216.

desiderio. La freddezza, che, a detta di Domenico Oliva, accolse la fine della rappresentazione della “prima” milanese, si diffuse con sempre maggiore ineluttabilità negli anni seguenti a oscurare, in sede di valutazione critica e di proposta di cartellone, quasi tutti i testi teatrali dannunziani. La scena del Novecento – lo sappiamo – preferì altre, diverse strade di sperimentazione drammaturgica.

\* \* \*

*Studija slijedi kompozicijske meandre Fedre počevši od priznanja samog D'Annunzia koji ih proživljava kao prave pravcate liturgije kompozicije, koje su ostvarene skoro d'emblée, mnogih njegovih djela (na primjer La figlia di Iorio ili Maia). Istovremeno, pak, takav modus operandi obilježen nekom vrstom unutarnjeg žanosa, više nego što opisuje stanje velike psihičke razdražljivosti bogate izmišljotinama izgleda da stječe značaj klišeja na biografskom obzoru stvaranja osobne javne i privatne mitografije. Rekonstrukcija zamršenog spisateljskog zbivanja razvija se među pismima i interviuima, ali ponajviše su dopisivanja ona koja pružaju važne filološke informacije o vremenu ostvarenja i o knjiškim kalupima. Pomoću D'Annunzijevih papira i najobzirnijih kritičkih postavki mogu se rekonstruirati etape stvaranja u uskom uzajamnom odnosu s događajima iz života dajući središnji položaj ljubavnom doživljaju s ruskom glumicom Natalijom Goulubevom, ali iščekavaju prave konture okolnosti koja bi izazvala vrcanje inspirativne iskre. Ustvari među papirima otkriva se i hipoteza tobožnjeg plagijata na štetu Umberta Bozzinija, autora jedne Fedre s čijim se tekstom navodno D'Annunzio upoznao posredstvom glumca Fumagallija. Problemi postavljanja na scenu, otežano ostvarenje dramaturških izbora prouzročili su, ali ne sami, neuspjeh milanske “premijere” D'Annunzijeve Fedre, i s njom, napuštanje na talijanskom tlu, mitološkog izbora teatra.*

## **Tendenze e correnti dell'arte jugoslava del ventesimo secolo/ Tendencije i struje u jugoslavenskoj umjetnosti dvadesetog stoljeća**

Brigida Di Leo  
Università di Chieti-Pescara

In genere, se si sfoglia un manuale di storia dell'arte europea contemporanea, non si trovano mai notizie esaurienti riguardo alla pittura ed alla scultura dell'ex Jugoslavia, fatta eccezione per la pittura naïf, nell'ambito della quale, comunque, gli artisti slavi occupano un posto assolutamente rilevante, in un momento in cui interviene in tutta Europa l'interesse per ciò che è primitivo, spontaneo, istintivo e di conseguenza per un tipo di pittura che, come afferma K. Zdanevitch «tutte le volte colpiva per la sua forza espressiva e faceva l'effetto di una pittura mai vista altrove».

Questa può essere ritenuta una vera ingiustizia, perché sia nel diciannovesimo secolo che nel ventesimo la ex Jugoslavia è perfettamente inserita nell'ambito delle correnti di avanguardia. Il paese, composto da numerose regioni che hanno conosciuto una storia politica ed uno sviluppo artistico e sociale particolare, è diventato uno stato soltanto nel 1918, dopo secoli di dominazione straniera; gli artisti che vi hanno operato provenivano dalla Slovenia, dalla Croazia, dalla Serbia, dal Montenegro, dalla Macedonia o dalla Bosnia Erzegovina. Tutti, fa notare O. Bihalji-Merin, hanno conosciuto, attraverso le particolarità della loro personalità, in qualche misura, il grande dramma dell'arte moderna, e sono arrivati, soprattutto nel corso degli ultimi decenni, a risultati che mostrano in maniera abbastanza evidente la loro partecipazione creativa alla vita spirituale della nostra epoca.

Il ventesimo secolo ha visto la rinascita della pittura croata; ma già nel diciannovesimo alcuni artisti si erano formati in Germania, all'Accademia di Belle Arti di Monaco o avevano lavorato nell'atelier di Anton Ažbe frequentato da Kandinsky e Jawlensky, mantenendo, in ogni caso, la loro originalità, e senza giungere ai limiti estremi dell'espressionismo, che allora imperava in Germania; la stessa cosa si può dire di uno dei più grandi artisti dell'epoca, Jvan Meštrović, che nello stesso periodo si formava a Vienna e collaborava al movimento della secessione. È esistito, inoltre, un gruppo di impressionisti sloveni che si interessavano alle novità visive ed alla pittura "en plein air": Račić, Becić ed Herman; «i primi sviluppavano

un colorismo basato su diverse qualità, mentre nei secondi la dominante era il grigio, che giocava sui contrasti di toni caldi e freddi»<sup>1</sup>.

Da questo momento in poi, gli artisti si interessano essenzialmente ai problemi del colore e della forma, si recano a Parigi, ma questo contatto viene interrotto dallo scoppio della prima guerra mondiale; molti giovani artisti si trovano dispersi nelle varie città europee, altri studiano nel loro paese. Parigi, comunque, resta il faro ed il sogno di pittori e scultori e molti di loro riescono a raggiungere la capitale francese ed a soggiornarvi a lungo. Nasce una seconda generazione di artisti jugoslavi che da una parte reagiscono contro l'impressionismo che, in ogni caso, aveva fatto il suo corso, dall'altra si distanziano dalla generazione precedente per l'abbandono dell'entusiasmo romantico, per l'avvicinamento a quel tipo di arte che i francesi chiamano "pittura della realtà poetica". Più che di un movimento, si tratta, però, di un fenomeno:

La creazione di questi pittori si basa su principi morali, come l'importanza attribuita alla sincerità, alla modestia, all'essenza universalmente umana dei sentimenti. Ciascuno di essi costruisce, su questi principi, le sue posizioni estetiche individuali, che non sono mai iniziali o troppo esclusive.<sup>2</sup>

Marko Čelebonović, ad esempio, privilegia la natura, così come è, senza inseguire gli ideali di ordine e di bellezza. I soggetti perciò sono semplici, perché secondo lui l'arte può nascere dappertutto: perciò non è possibile esaminare le sue opere secondo regole precise in quanto non hanno nulla di spettacolare o di intellettualmente stimolante. Comunque possono essere collocate tra il realismo e l'espressionismo; non vi sono linee diritte o parallele, i corpi non rispondono alle leggi della costruzione, sia che si tratti di oggetti che di corpi umani e sono separati dal mondo esteriore.

Anche Anton Kos è un realista, che adopera il colore, spesso e pastoso; l'armonia della composizione è realizzata per piani. Come osserva Aleska Čelebonović, nei dipinti a tre dimensioni egli riduce il campo visivo ad un piccolo numero di superfici chiare e scure: il tratto apparentemente spontaneo e fresco è in realtà lungamente studiato e sottolinea forme che, illuminate, diventano quasi elementi architettonici.

Se il movimento del neorealismo soggettivo ha trovato la sua massima espressione a Belgrado, anche a Zagabria nascono artisti che sentono la necessità di coniugare i rapporti sociali con la pittura, l'impegno politico

---

<sup>1</sup> A. Čelebonović, *Peinture contemporaine en Yougoslavie*, Maison d'édition "Jugoslavia", 1965, p. VII.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. VIII.

dell'artista con le nuove tendenze estetiche. L'interesse per la vita sociale si manifesta nelle opere degli espressionisti sloveni, che trattano soprattutto momenti della vita familiare o storie religiose, in parallelo con la "Nuova realtà" tedesca. Hegudušić fonda una scuola nel villaggio croato Hlebine, riunendo artisti che daranno vita al gruppo naïf, con l'intento di ritrovare le radici dell'arte popolare, e di trattare l'arte naïf come movimento indipendente, in seno al linguaggio plastico contemporaneo e in opposizione all'idea che tale arte sia una tendenza determinata e circoscritta da norme e limiti che la pongono nell'ambito del folklore, del dilettantismo, del "primitivismo cosciente" della pittura infantile o di quella dei ritardati mentali. A partire dal diciannovesimo secolo, la pittura dell'ex Jugoslavia susciterà l'interesse dei critici europei, ma soprattutto nel ventesimo l'arte naïf verrà esposta nei musei, soprattutto svizzeri, che cominceranno a presentare al pubblico opere degli artisti popolari dell'est della Jugoslavia, essenzialmente della regione del monte Santis. Tale genere di pittura esce così dall'anonimato e diventano famosi pittori che traspongono nei loro quadri temi di critica sociale, ma anche le impressioni ricevute dall'ambiente a loro più vicino. Proprio a Hlebine nasce ed opera Ivan Generalić, che assume la funzione di consigliere ed organizzatore di un gruppo di artisti, spesso realmente dotati, talvolta pittori-contadini che lavorano secondo un modello comune, senza essere privi di ogni individualità artistica. Boris Kelemen ritiene che la nascita dell'arte naïf jugoslava possa essere fatta risalire al 13 settembre 1931, giorno in cui viene inaugurata la terza mostra di "Terra". Fondamentalmente l'orientamento era quello di portare avanti un'arte socialmente impegnata, un'arte utile al popolo, e comprensibile per il popolo, che servisse, con la sua semplicità, ad alzare il livello culturale di grandi masse. Fino al 1935, Ivan Generalić espone con "Terra" a Zagabria, Belgrado e Sofia. Un'altra data importante è quella del 18 maggio 1936, allorché si apre a Zagabria, nel Salone "Ulrich", la mostra di opere di artisti contadini (Generalić, Mraz e Virus), i quali organizzano una serie di esposizioni delle loro opere in tutto il paese. «In seno a questo gruppo si trovavano altri artisti contadini. Alcuni conquisteranno solo più tardi la loro maturità artistica, altri, già maturi, saranno scoperti soltanto dopo la Prima Guerra mondiale»<sup>3</sup>, periodo in cui l'arte jugoslava si imporrà sia per la sua qualità che per il grande numero di opere prodotte, dovrà essere presa in considerazione, e conquisterà, dopo il 1970, lo status di arte internazionale. Afferma Kelemen:

---

<sup>3</sup> B. Kelemen, *Notes sur la Chronologie de l'art naïf en Yougoslavie*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 1976, p. 1.

In effetti, se la pittura di Ivan Generalić appartiene sicuramente all'arte naïf, e se nella stessa prospettiva l'opera di Rousseau può essere considerata una buona base di giudizio, esiste la possibilità di stabilire coordinate rigorose applicabili a questo linguaggio plastico [...] L'arte naïf deve innanzi tutto rispondere ad esigenze secondo le quali la realtà fisica dell'opera conferisce un'esistenza piena alla realtà estetica [...] Gli artisti naïf tentano di definire quale vita vivono e quale è il mondo in cui si evolvono [...] Perciò incontriamo nell'arte naïf in modo più o meno articolato elementi leggendari, favolistici o mitici che possono trovarsi nella vita quotidiana [...] Gli uomini che volano? Cosmonauti dell'Apocalisse; la flora del lago di Ohrid non è forse un canto d'amore? La stessa magia fa di una città da favola un quartiere di tutt'altra dimensione.<sup>4</sup>

Generalić a metà degli anni Trenta assume uno stile del tutto personale, abbandonando quello che è stato definito un «primitivismo elementare», che si evidenziava in «severe composizioni ridotte all'essenziale, in una piattezza massiccia e rudimentale, in stilizzazioni e ritmicizzazioni; in quei quadri è possibile seguire il passaggio dal colore locale ai rapporti di tonalità». I temi sono costituiti da motivi rurali e i personaggi rappresentati sono pastori o guardiani di porci; non mancano processioni di paese o funerali, danze gitane, manifestazioni carnevalesche, cui si aggiungono temi sociali come scontri tra contadini e guardie o fughe di poveri dal loro villaggio. Il paesaggio, che in un primo momento fa soltanto da sfondo ai personaggi ed alle situazioni rappresentate, nella seconda metà degli anni Trenta diventa il mezzo per esprimere stati d'animo ed impressioni dell'artista, che sembra disinteressarsi dei problemi esistenziali dell'uomo. Così agli individui si sostituiscono boschi, alberi, erbe e fiori, campi coltivati, fiumi, cieli, in opere molto equilibrate dal punto compositivo e coloristico, dai toni raffinati, tenui, crepuscolari. L'artista

scopri il paesaggio come motivo basilare e, talvolta, come unico motivo portante della tensione del quadro. Ricorse a dettagli realistici, ma trattandoli e disponendoli in maniera arbitraria, violando con ciò la visione realistica. Questi dipinti, perciò, non sono mai "ritratti" di paesaggi, perché tutto finisce per essere generalizzato, spersonalizzato. Nelle fantastiche sterminate lontananze dei secondi piani e degli sfondi, dove nessun elemento è saldamente fissato in linee o superfici compatte, ogni cosa svanisce e si trasforma in un giuoco o macchia di colore [...] L'impegno sociale scompare, tutto accade in vedute idealizzate, i quadri sono stracolmi di lirismo e di scene bucoliche. Prevale la concezione romantica del paesaggio rurale.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 5

<sup>5</sup> V. Crnković, *Ivan Generalić*, in «Da Rousseau a Ligabue». Naïf?, Electa, Milano, p. 173.

Concentrandosi sulle vedute della città, con palazzi, chiese, piazze, strade sempre riconoscibili, Emerik Fejes ricorre alle forme geometriche per mezzo di linee orizzontali e verticali, di cerchi e semicerchi che si intrecciano, creando specifiche reti ornamentali, quasi a mosaico sottolineato da linee nere e colorando l'interno con i colori più svariati: così vie, piazze, monumenti diventano luoghi di bellezza e di vita:

Costruzioni tetre, decrepite, e spesso anemiche, si trasformano sotto il suo pennello, emanando la giocosità di spazi urbanistici appena nati [...] La città è tutto ciò che non è né può essere nella realtà quotidiana: dimora di bellezze e di quiete, magia di colori, luogo di aria pura, di totale armonia e di cristallina serenità [...] in molti luoghi le opere di Fejes evidenziano spesso delle parentele con alcune soluzioni pittoriche moderne: dalle sue rappresentazioni di città l'artista ha eliminato quasi tutti gli alberi ed i fiori, auto e tram, uomini e animali. In esse, perciò, la natura prevale dalla narrazione. Creando panorami architettonici depurati e semplificati, Fejes si è accostato al limite del metodo figurativo dell'avanguardia. Nelle sue forme geometriche ci sembra di intravedere la prassi del metodo analitico dei cubisti con i loro spigoli aguzzi, così come leggiamo in esse un'accentuata ritmicità, compositiva e coloristica, delle immagini quale conseguenza di una forte e totale stilizzazione. Lo confermano anche i numerosi intrecci di linee orizzontali e verticali che intensificano l'impressione di peculiare ornamentalismo onnipresente.

L'argomento più solido a favore della modernità di Fejes nel cromatismo sta nella tavolozza pressoché fauvistica dell'artista. Egli usa quasi i colori spremuti dal tubetto senza mescolarli, senza sfumature e progressive gradazioni, intensi e lucenti; mentre la "calligrafia" è evidenziata e pastosa.<sup>6</sup>

La seconda generazione è seguita da una terza, che ne rappresenta la filiazione ed è caratterizzata dalla volontà, da parte degli artisti, di rinchiudersi in sé stessi, in una visione pessimistica della vita e dell'arte espressa con colori scuri o grigi.

Mentre i loro predecessori aprivano completamente gli occhi di fronte al mondo pieni di curiosità, seguendo prima una direzione, poi un'altra, spinti dallo slancio ottimistico della gioventù e vivendo la vita in tutta la loro pienezza [...] gli eredi erano più calmi. Poggiavano sulla vita uno sguardo riflessivo da uomini maturi, talvolta scettico, senza movimenti istintivi sui problemi estetici.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 172

<sup>7</sup> A. Celebonović, *op. cit.*, p. IX.

I pittori cosiddetti “sociali” sono vicini, dal punto di vista iconografico, ad alcune forme del nuovo espressionismo tedesco e belga, ma presto elementi simbolisti e surrealisti si fonderanno in una volontà di novità davvero straordinaria.

In Krsto Hegedušić si rivelano motivi fantastici, tipici del surrealismo, accompagnati da una sottile angoscia, una notevole plasticità delle forme ed una grande sottigliezza del disegno e del colore: vi è quasi una mania di precisione tipicamente surrealista. Ma mentre i surrealisti si servono spesso di un metodo poetico, rappresentando rapporti di dimensioni irreali tra fattori reali, Hegedusič oppone una precisione minuziosa dei dettagli in superfici spesso monumentali.

Anche Matija Skurjeni si volge al fantastico, al simbolico, al metafisico. Nei suoi quadri si vedono paesaggi segreti, labirinti, grotte, animali feroci, serpenti, pesci, insetti. L'artista, che in un primo momento si era dedicato ad opere realistico-descrittive, dopo il 1958 si lascia affascinare più dalle emozioni e dalle sensazioni che dalla realtà, più da un mondo immaginato e sognato che da ciò che lo circonda. Cerca così di rappresentare dimensioni spirituali, psichiche, al di là della realtà.

Rivolto al mondo segreto, fantastico, incantato, irraggiungibile, immaginario, irrazionale e dell'inconscio Skurjeni è calamitato più da ciò che sa, pensa o percepisce che non dalla preoccupazione dell'autenticità visuale di ciò che è esposto. Dipinge la realtà come se fosse un sogno ed il sogno come realtà. Trasforma il reale e il razionale in irreale e irrazionale, l'impossibile diventa possibile e l'immaginario realizzabile. Il pittore raffigura oggetti e figure al di fuori del loro spazio e tempo naturali e li distribuisce sulla tela a proprio piacimento. Le proporzioni sono gerarchiche: qualcosa è più grande o più piccola a seconda del significato che l'argomento dipinto assume nella coscienza dell'artista e dipende da ciò che intende suggerire.<sup>8</sup>

Ciò che avvicina questo artista al movimento surrealista è il concetto del tempo: nella rappresentazione di due o più azioni distinte, il tempo mitico prevale su quello storico e passato, presente e futuro convivono. La stessa cosa avviene con lo spazio, che diviene uno spazio onirico, in cui vengono stravolte tutte le norme della prospettiva, della fisica e della logica ed in cui i soggetti inseriti si caricano di simboli che derivano dall'iconografia cristiana, dalle leggende, dai miti e dai racconti popolari.

I numerosi rettili e draghi, per esempio, non sono delle pure e semplici raffigurazioni decorative di animali, ma simboli del male, demoni dell'oscurità, in

---

<sup>8</sup> V. Crnković, *op. cit.*, p. 177.

un significato più profondo simboli del mistero e del subconscio, forieri di incubi e traumi. L'aspirazione a liberarsi da essi viene spesso simboleggiata dalla lotta dell'uomo con mostri. La paura è una delle principali preoccupazioni di Skurjeni: essa è al tempo stesso il principale motore di viaggi immaginari del pittore pieni di angosce, i cui simboli sono treni, aerei, razzi, strane leve per mezzo delle quali si viene sbalzati in mondi nuovi, sconosciuti<sup>9</sup>.

La quarta generazione non risulta particolarmente rivoluzionaria, ma mette a punto alcuni principi fondamentali, legati alla convinzione che le espressioni pittoriche hanno valori intellettuali, dal momento che si formano in una percezione obiettiva del mondo: non è estranea la premonizione della guerra; come i loro predecessori riducono la gamma dei colori, ma, a differenza di essi, ampliano i temi ed intellettualizzano la composizione, senza allontanarsi dall'impegno sociale.

Dal 1951 al 1953 la ricerca di una espressione personale si coniuga con una nuova concezione dello spazio.

Dalla definizione tridimensionale dello spazio prospettico, gli artisti passano ad una nuova formulazione dello spazio, abbandonando le leggi della terza dimensione ed aprendo, così, una nuova epoca nella pittura iugoslava: molti artisti, infatti, si avvicinano al "tachisme" ed all'informale. Ivo Gatin, uno dei primi ad accogliere queste novità estetiche, realizza tele con superfici geometriche piane rugose ed amorfe; è di questi anni la nascita del gruppo Exat 51, che si sviluppa a Zagabria, appunto nel 1951, in una Croazia che allora faceva parte ancora dell'ex Jugoslavia. La Jugoslavia, nonostante gli artisti, come già visto, fossero aperti alle avanguardie europee, abbandonerà lo stalinismo e l'ideologia del socialismo reale nel 1948, "proclamando ufficialmente la libertà creativa e aprendo così una prospettiva di rinnovo spirituale in tutti gli aspetti della vita culturale. Nelle belle arti questa proclamata libertà doveva ancora essere messa in pratica; e per aprire la strada a una più facile accettazione del cambiamento nell'arte e nella cultura era necessario superare il conservatorismo residuo, cosa che – sia pure con grande difficoltà – venne ottenuta nel campo delle arti visive e dell'architettura. I membri del movimento... giunsero a discutere anche questioni molto delicate come l'atteggiamento da assumere verso la tradizione e persino il socialismo reale, che ancora aveva sostenitori tra professori universitari, sociologi e altri artisti.<sup>10</sup>

I pittori Kristl, Picelij, Rašica e Srnec si presentano con posizioni e programmi precisi: il loro atteggiamento, come nota acutamente Aleska Celebonovič, può essere definito come legato all'arte astratta, basato su

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>10</sup> M. Susovski, *Exat 51*, Comune di Siena, 2003, pp. 18-20.

rapporti di superfici nettamente limitate, ed il loro programma come una prospettiva di fusione delle diverse arti plastiche in opere uniche, sintetiche. «L'esistenza del gruppo Exat 51 ed il lavoro continuo dei suoi membri hanno creato un ambiente favorevole allo sviluppo, a Zagabria, di uno dei centri del movimento internazionale conosciuto sotto il nome di "Nuove Tendenze»<sup>11</sup>.

I giovani artisti inizieranno ad operare in tal senso sia individualmente che in gruppo, avendo, come termine di riferimento, il mondo visto nel suo aspetto più tecnologico ed industriale e lo studio di alcuni processi psicologici legati alla teoria della Gestalt. I membri del gruppo si pongono il problema della legittimità dell'arte astratta prodotta all'interno del movimento e del suo rapporto con la tradizione artistica locale, i cui sostenitori valutavano l'arte secondo principi stabiliti rigidamente: essi si rifanno al Costruttivismo, ma anche al Bauhaus di Gropius, secondo le cui teorie bisogna tendere alla riunificazione di tutte le arti sostenendo con forza la necessità della sperimentazione e puntando essenzialmente alla sintesi dei tre settori, pittura, scultura ed arti applicate. Nello stesso periodo si afferma Milo Milunović, che deve lo sviluppo della sua arte all'incontro con Antoine Bourdelle, che condizionerà buona parte della scultura del novecento; Bourdelle, scopertolo nel 1927, durante una mostra, lo fa venire a Parigi, convinto della possibilità di conciliare i loro punti di vista. Lo scultore francese guarda all'arte classica, alla scultura greca arcaica, alle chiese romane, a Poussin, Rude e Cézanne, e sicuramente influenza il periodo neoclassico di Milo, ma anche quello sintetico, in cui sono riunite le esperienze precedenti. I temi paesaggistici e le nature morte convivono, mentre gli oggetti sono sempre più rari, la presenza del mare è costante, ma le tonalità cromatiche sono ridotte al blu e al marrone.

Gli spazi vuoti giocano un ruolo abbastanza importante, a volte maggiore di quello degli oggetti, perché i venti, i silenzi ed il rumore del mare, come espressione della conoscenza suprema della natura, rappresentano il vero e solo motivo di Milunović. Per evidenti ragioni l'artista attribuisce grande importanza agli schizzi, anche quando hanno dimensioni di miniature. Essi fissano il momento, non nel senso impressionista, come impressione ottica, ma nel senso orientale, come concentrazione, come comunicazione dell'uomo con l'universo.<sup>12</sup>

La pittura del suo contemporaneo Mihelić è simbolista e trae origine dagli strati più profondi della psiche dell'artista, ma anche dalle tradizioni

---

<sup>11</sup> A. Celebonović, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. XIX.

popolari dei contadini del monte Ptuj che il martedì grasso si mascherano utilizzando rami di abete, piume, creando forme aguzze e ricorrendo a maschere che ricordano il pre-espressionismo di Ensor.

È proprio questo il tema preferito di un artista che supera l'aderenza alla realtà mediante uno stile del tutto personale; i temi affrontati fanno riferimento al dramma dell'esistenza e della solitudine dell'uomo. Il suo punto di partenza è la psicologia popolare, il modo di pensare e di agire di quegli individui che si rifanno ad usanze secolari ed a credenze mitiche, da cui crea un mondo complesso e variegato, ma straordinariamente unitario ed originale. In Serbia Lazar Vujaklija si orienta verso la stilizzazione e l'espressione simbolica di pensieri ed oggetti attraverso colori ed elementi semplici quasi schematizzati. Le sue opere, come è accaduto per i costruttivisti russi, sono state usate per realizzare grandi tappeti destinati ad edifici pubblici.

Secondo Aleska Celebonović questo artista è diventato l'esempio tipico del pittore che ha saputo fondere gli elementi della tradizione popolare con le sue personali esigenze psicologiche e decorative.

Entrando nel mondo dell'arte già da uomo maturo, senza la formazione che danno le accademie d'arte, ma con un senso molto sviluppato per il manufatto e per l'artigianato, si è subito orientato verso la stilizzazione e l'espressione simbolica del pensiero e dell'oggetto che trae dai rilievi dei sarcofagi e dalle pietre contadine del diciannovesimo secolo [...] che riporta con un linguaggio pittorico personale, che è quello dei contrasti inaspettati di colori e di elementi quasi schematici,<sup>13</sup>

che l'artista userà anche per le litografie che gli verranno richieste per la realizzazione di tappeti. Ma non bisogna pensare agli artisti della ex Jugoslavia come ad artisti legati soltanto al folklore; molti di essi guardano ai grandi maestri europei delle avanguardie storiche e si volgono a grandi innovazioni, come Gabrijel Stupica, che usa, nelle sue opere, una tecnica molto amata dai cubisti e dai dadaisti: quella del collage, mediante il quale non riporta sulla tela soltanto il mondo circostante, ma anche le sue più profonde emozioni, l'angoscia esistenziale, la solitudine cui è costretto, la sensazione suscitata da cose a prima vista insignificanti, un sentimento

che è piuttosto l'espressione di uno stato psicologico che di uno stupore visivo, di una vita passiva e soggettiva, piuttosto che un conflitto attivo con un mondo oggettivo [...] Un giornale su un tavolo insieme ad immagini popolari di bambini

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

entrano, secondo piani diversi, nell'atelier. Dai giornali, che sommergono la vita quotidiana dell'uomo, si staccano la figura della ragazzina o i contorni degli oggetti e tutta la vita intima di questo pittore, così come le sue opere la riflettono, è segnata da questo materiale, sia in senso proprio che figurato.<sup>14</sup>

Nell'uso del collage non si evidenzia soltanto una ricerca estetica, ma anche la volontà di servirsi di un registro espressivo più ampio e di ricercare la rarità dell'invenzione. Così le sue opere si pongono, nella visione dello spettatore, come fantastiche; ma il suo essere visionario riguarda soprattutto la sua intimità, e la sua produzione assume il valore di una rivelazione. I risultati della sua ricerca sono completamente diversi da quelli di altri pittori fantastici, il cui mondo non è la rivelazione di visioni irreali, ma piuttosto di uno studio sulla possibilità delle forme e delle loro relazioni, frutto di approfondimenti scientifici e non di abbandoni onirici. Il suo studio è improntato sullo sviluppo delle forme in natura, attraverso il passaggio tra forme amorfe e cristalli, fino ad arrivare a quelle organiche. All'opera di Stupica è invece più vicina quella di Miljenko Stančić, che si volge alla sua città natale, filtrata dai ricordi che lo riportano all'infanzia. L'artista infonde nella sua produzione un altissimo senso poetico, che è poi quello del sognatore, del veggente, il quale riesce a percepire una realtà che sfugge alla maggior parte degli uomini. Si rivela quel sentimento soprannaturale di cui spesso parla Apollinaire e che è sicuramente diverso da quello di altri artisti veggenti, ossessionati da mostri rampanti e da oscuri vapori. Si può parlare, per Stančić, di surrealismo, soprattutto «se non si perde di vista il fatto che il suo modo di esprimersi è organicamente legato a sentimenti voluttuosi e segreti, un po' morbidi e sensuali, da sognatore [...] Manca, però, ogni protesta contro le convenzioni»<sup>15</sup>. Ritorna frequentemente la nostalgia delle origini, il ricordo della sua cittadina e della sua casa, e la città, nel ricordo, assume un aspetto fantastico, in immagini che rivelano particolari motivi e forme inusuali. Sempre nell'ambito surrealista può essere collocato Dado, che si allontana giovanissimo dal suo paese per recarsi in Francia, dove si dedica alla pittura, seguendo un'evoluzione che alcuni critici hanno riassunto in tre periodi. Nel primo Dado risente sicuramente delle novità espressioniste: in ambienti che ricordano architetture rinascimentali, pone personaggi strani, carichi di suggestioni, bambini dal sesso indeterminato, quasi dei feti, a proposito dei quali l'artista non esita ad affermare che i bambini sono affascinanti, sono un motivo sempre presente nella creazione plastica

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. XXVI-XXVII.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. XXVII.

umana. Dice Dado: «Al Louvre è esposto un quadro di Rubens in cui sono dipinti dei bambini. Mi sono ispirato a questa tela [...] i bambini esistevano già prima. Ma l'accumulazione di bambini mi è stata ispirata alla tela di Rubens». Quelli che ci presenta sono bambini inquietanti, esseri dagli occhi chiusi e dai volti deformi, rotondi, spenti, precisi, enormi a tal punto da riempire la superficie della tela fino al bordo di essa. Il colore prevalente, nel primo periodo, è il blu, freddo e metallico; nel secondo periodo schiarisce la tavolozza fino ad arrivare, alla fine, a tinte solari simili a quelle di Monet. Nel 1994 Gilles Deleuze invia una lettera a Dado in cui sintetizza in maniera straordinaria la sua opera:

La vostra pittura è potente – scrive Deleuze – è una scrittura in cui la materia è l'uomo. C'è una relazione che appartiene soltanto a voi tra le forme-materie e l'uomo-animale, l'invertebrato e gli sfondi-colori che conferiscono potere di trasparenza e di riflessione-bellezza del colore... Avete inventato uno stile che mi colpisce fortemente.

Nei suoi quadri compaiono sempre esseri mostruosi come il protagonista de *L'Infermiere* del 1969, senza braccia, con il torace piumato, la gambe che riescono a vedere mediante occhi aperti su di esse, ed il sesso munito di una pinza. Questi esseri mostruosi sono spesso accompagnati da teschi che guardano con i due buchi vuoti dei loro occhi assenti. La morte è uno dei soggetti ricorrenti e lo scheletro, simbolo della morte stessa, sta a ricordare l'eterna lotta tra il bene ed il male. Intorno agli anni Novanta l'artista realizza delle scatole piene di oggetti di vario tipo che ricordano le accumulazioni di Arman: sono oggetti di scarto, simbolo della società dei consumi, in cui tutto viene usato e gettato via velocemente. Ai materiali di scarto si dedica anche Leonid Sejka, che costruisce degli assemblaggi chiamati, come quelli di Arman, *Poubelles*, insieme ai quali presenta opere narrative di carattere fantastico. Elementi onirici, tipici all'inconscio collettivo, legato alle leggende ed alle credenze popolari compaiono in ogni periodo nella sua opera. Ljuba Popović, invece, pone in primo piano corpi umani in decomposizione in cui alcune parti si trasformano in altri componenti organici.

Riprende forme rinascimentali e barocche ed ha un gusto per l'ornamento che l'avvicina ai preraffaelliti inglesi; approfondisce accuratamente gli studi sul colore, degni degli antichi maestri.

Exat 51 aveva aperto la strada, anche con la fama raggiunta dai suoi membri, agli altri artisti dell'ex Jugoslavia verso le tendenze europee ed americane più all'avanguardia, come l'informale e l'astrattismo. Mica Popović adotta l'informale nel suo aspetto più drammatico: dopo aver

presentato quadri completamente neri o completamente bianchi, sicuramente frutto del fascino esercitato da Malević che

dopo aver liberato il colore e le forme dalla loro dipendenza da una realtà esterna alla pittura, realtà da trasporre e descrivere, afferma, nel 1919, la liberazione della pittura stessa dai vecchi schemi spaziali. La soluzione dell'infinito, cui egli giunge, segna in pari tempo il limite estremo che si oppone alla totale libertà del suo sistema non referenziale. Da quel momento in poi, egli abbandona l'attività propriamente pittorica per dedicarsi al sistema filosofico che ne deriva.<sup>16</sup>

Un quadrato nero, inserito in una tela con i bordi bianchi, afferma la sua esistenza; noi ci troviamo in presenza di una forma su un fondo: l'astrazione che ne risulta non è un'astrazione puramente mentale, ma la conclusione di un processo che, tappa dopo tappa, ha portato l'artista ad abbandonare la figurazione tradizionale per arrivare ad una forma la più essenziale possibile. I monocromi, invece, non presentano tracce di forma, sono costituiti soltanto dal colore, o da un non colore, che prende tutta la tela, nel quale è necessario immergersi senza cercare di rintracciare elementi che si coniughino con la realtà. L'abbandono della linea e l'immersione nel colore rappresentano tappe del cammino della materia verso lo spirito, attraverso i tre gradi della scala della perfezione. Negli artisti che si dedicano al monocromo è connaturata una componente mistica ed il cammino verso la perfezione avviene attraverso fasi che sono tipiche di ogni teoria mistica: la vita attiva, nella quale l'uomo è occupato a dominare il suo corpo, la vita interiore, nella quale eleva la sua anima con lo studio, la meditazione e la preghiera, ed infine la vita contemplativa. La riduzione del colore ha come conseguenza l'accentuazione del rilievo sulla tela ed al posto del vuoto e del nulla compaiono un muro fragile e un paesaggio desertico, che attraggono l'immaginazione dello spettatore. Ciò inserisce Popović nella schiera dei grandi artisti europei, come Tàpies, con cui condivide il concetto di muro, che è uno degli elementi essenziali della pittura surrealista:

Un vetro lavorato dall'inconscio, in cui si incidono le idee che vengono dal profondo, continuamente, spontaneamente, come se sgorgassero, prive di ogni freno, da un'inesauribile sorgente di creatività; un muro in cui i segni stabiliscono una comunicazione immediata, e non ricercata forzatamente, con l'osservatore, mediante una potenza suggestiva, propria dei visionari, cioè di quegli artisti capaci di rendere visibile l'invisibile, capaci, in particolare, di impiegare quello che era visibile per

---

<sup>16</sup> A. B. Nakov (a cura di), *Kazimir S. Malević*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 125.

evocare ciò che non ha relazione con la visibilità e non può essere correttamente oggettivato.<sup>17</sup>

Il muro, con la sua opacità, è indice dell'angoscia dell'artista, della sua sofferenza; è una superficie sulla quale si possono apporre graffi, colpi, ferite, espressione di dolore, di una sofferenza psichica mai placata, di un conflitto emotivo mai risolto, che, nel momento in cui viene vissuto, viene trasportato, quasi per essere esorcizzato, sulla tela mediante una forma di automatismo psichico, rivelatore di traumi mai completamente rimossi, di ogni sorta di violenza subita. La pittura materica, che era stata usata come mezzo di provocazione anche da alcuni surrealisti, perde, almeno parzialmente, questa sua funzione; la materia diviene un fondo comune, un procedimento come un altro che l'artista può utilizzare, un possibile materiale artistico, valido come mezzo espressivo. Il contenuto di queste sue opere può essere definito "metafisica della materia", intendendo, con questi termini, indicare la magica suggestione che emana dalla materia stessa, ma anche il superamento di essa secondo il processo di "distruzione-creazione" che costituisce l'operare artistico. Questo passaggio dall'immagine alla materia è fondamentale; il criterio rappresentativo viene superato da quello "mostrativo": l'opera rivela il suo puro stato di oggetto, e rimanda soltanto a se stessa. Non si trovano più, al centro del lavoro dell'artista, né il colore né la forma, ma piuttosto la "trama", che viene impiegata come "terzo aspetto plastico". L'approccio indipendente nella rappresentazione della materialità come processo espressivo e pittorico, se costituisce, in un primo momento, semplicemente un mezzo artistico, diviene poi una presa di coscienza della possibilità di intraprendere nuove vie, che si allontanano dall'ordine accademico. In questo frangente, rifiutando sia la riproducibilità che il formalismo geometrico, l'artista trasforma il mondo visibile in una specie di specchio nel quale dovrebbero riflettersi i suoi sogni.

Come Popović si inserisce perfettamente nell'informale, così Lazar Vozarević si colloca nell'astrattismo.

In lui ogni elemento figurativo è sparito e si è creata una preziosa simbiosi tra la materia pittorica e l'oggetto stesso [...] La superficie dei quadri (delle opere successive al 1964, n. d. a.) era disseminata di punti aggettanti simili alla testa dei chiodi degli antichi reliquiari.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> D. Kuspit, *L'automatisme psychopolitique d'Antoni Tàpies* in AA. VV., *Tàpies*, Galerie du Jeu de Paume, Paris, 1994, p. 48

<sup>18</sup> A. Celebonović, *op. cit.*, p. XXXIV

Si tratta di una posizione particolare rispetto ad un movimento che porta ad un completo capovolgimento della plurisecolare concezione dell'arte come imitatrice della realtà. L'arte, per gli artisti che aderiscono all'astrattismo, infatti, non descrive più la realtà, ma, superando il concetto di forma, concretizza in linee e colori, scelti per il loro potenziale simbolico, i sentimenti dell'autore del quadro. Compito essenziale è quello di agire psicologicamente sull'inconscio dello spettatore attraverso il suo occhio, come il musicista agisce sull'inconscio dell'ascoltatore attraverso il suo udito, mediante il rapporto reciproco delle note. In Vozarević la forma, ridotta all'essenziale, è usata per conciliare i principi opposti come macchie di colore antagonisti che rappresentano il freddo ed il caldo, la contrazione e l'espansione, il lontano ed il vicino. La pittura di questo artista non cessa di essere significativa, di comunicare: vi è sempre il ricordo di oggetti antichi; egli percorre l'inesplorato territorio della non-figurazione, avendo, però, sempre la copertura di figure geometriche, superfici di oggetti immaginari, illusori o spariti che rivelano, probabilmente, il bisogno dell'artista di consolidare la struttura geometrica costruendo il quadro. Anche Petar Lubarda appartiene alla corrente dell'astrattismo e, secondo alcuni critici, può essere considerato il fondatore della maniera astratta: un'astrazione lirica come quella di Kandinsky, con l'aggiunta di metamorfosi fantastiche:

Dal realismo all'astrazione, e verso il fantastico, dal fantastico verso l'astratto, e dall'astratto al reale. Ciò non significa che in Lubarda non ci sia continuità di stile. Al contrario, forse non esiste nessun artista dell'ex Jugoslavia che sia così legato alla propria "scrittura", al suo tratto caratteristico del colore ed alla disposizione dei mezzi pittorici. Semplice all'estremo, il suo modo di lavorare non segue nessuna legge e nessun ordine stabilito. Le sue opere nascono spontaneamente come piante o fenomeni elementari [...] Un approccio semplice a temi molto complicati è la caratteristica principale di Lubarda.<sup>19</sup>

È un'opera spontanea che ricorda, nella sua essenzialità, quelle del gruppo Cobra, che considera l'arte come un'arte di assoluta libertà secondo un procedimento destabilizzante per l'osservatore, che deve continuamente rimettere in gioco la sua visione e la sua interpretazione del quadro. Inoltre, in un periodo storico in cui tutto diventa internazionale, si torna alla ricerca del folklore, dell'artigianato, reinseriti in una visione generale del mondo. Si torna alla semplicità, al mondo infantile, che è quello

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. XXXI

dell'infanzia dell'arte, con un costante riferimento ad un universo fatto di spontaneità e non di puerilità e superficialità, come talvolta si crede. Tornare alla semplicità significa per Lubarda ritrovare il piacere di dipingere, il piacere della materia, il piacere del colore, il piacere, infine, dell'immagine, in cui conscio ed inconscio possono interagire liberamente. L'artista diventa un *homo ludens*, che gioca con la sua fantasia e con i mezzi pittorici, con i suoi istinti ed i suoi miti; ciò si lega alla teoria della fine della cultura individualista, legata alla società borghese, ed il ritorno all'arte popolare che rappresenta non solo l'espressione diretta della vita, ma anche un bisogno naturale, in quanto è un'arte che non cerca di risolvere i problemi posti dall'estetica, e non accetta altra norma se non quella dell'espressività: essa crea spontaneamente ciò che l'intuizione le ispira. Alla cultura dominante, all'organizzazione della società, si oppone, dunque, l'infanzia dell'arte, costituita da molteplici forme espressive, come i disegni spontanei che si trovano per strada, i graffiti, i segni lasciati dagli uomini vissuti prima di noi: tutte forme atte ad esprimere libertà di immaginazione e di creazione. Così Edo Murtić riduce i termini che alludono alla natura, il più frequente è il mare e l'ambiente della spiaggia, per concentrarsi sempre di più sulla materia pittorica: egli risente soprattutto l'influenza dei pittori italiani come Birolli, Afro e Santomaso. Dispone le forme, seguendo una base geometrica, in immaginarie composizioni o delimita in maniera rigorosa la superficie colorata. Anche Miodrag Protić segue l'astrattismo geometrico: la sua pittura è caratterizzata da un'organizzazione accentuata dalle forme piane e dalle linee dritte; l'oggetto si fonda con lo sfondo: lo spazio è ripartito geometricamente.

\* \* \*

*Krajem devetnaestog stoljeća, slikarstvo bivše Jugoslavije izazvalo je zanimanje kod europskih kritičara, naročito za naivom dvadesetog stoljeća, koja je predstavljana po muzejima, posebice švicarskim i to osobito onim u regiji uz planinu Santis gdje se publici započelo s predstavljanjem radova umjetnika istočne Jugoslavije. Umjetnici otkrivaju pejzaž kao temeljni motiv i, ponekad, kao i jedini pokretački motiv u kontrastu slike. Tu se otvara pitanje legitimnosti apstraktne umjetnosti unutar pokreta i njenog odnosa s lokalnom tradicionalnom umjetnošću čije su pristaše vrednovale umjetnost prema kruto uspostavljenim principima: oni se pozivaju na Konstruktivizam, ali i na Gropiusov Bauhaus, prema kojem se treba težiti ka ujedinjavanju svih umjetnosti, čvrsto podržavajući potrebu za eksperimentiranjem i naročito inzistirajući na sintezi triju sektora, slikarstva, kiparstva i primijenjene umjetnosti. Teme se odnose*

*na egzistencijalnu dramu i ljudsku samoću; često je na slikama vidljiva nostalgija za iskonom prikazana kroz specifične motive i neobične forme; pojavljuju se i elementi snova, tipičnih za kolektivnu nesvjesnost, vezano za legende i narodna vjerovanja. Odbacivanje linije i uranjanje u boju predstavljaju etape na putu od materijalnog prema duhovnom temeljenih na trima stupnjevima ljestvice savršenstva. Osim toga, u jednom povijesnom razdoblju u kojem sve postaje internacionalno, okreće se potrazi za folklorom, zanatstvom, ponovno uklopljenim u opću viziju svijeta.*

# Un inedito tra odeporica ed immaginario: la *Terra Santa* di Romualdo Pàntini/ Između odeporskog i zamišljenog: *Sveta Zemlja* Romualda Pàntinija

Monica De Rosa  
Università di Chieti-Pescara

## Introduzione

«Il viaggio non esiste se non c'è qualcuno che lo legge»<sup>1</sup>: questo apparente paradosso mutuato da Emanuele Kanceff sembra attagliarsi perfettamente al destino capitato in sorte ad alcuni degli scritti di viaggio di Romualdo Pàntini, tra i quali si annoverano i resoconti dalla Terra Santa, sopravvissuti all'incuria degli eredi ma poi dimenticati tra le carte dello scrittore; si tratta di un dattiloscritto inedito rinvenuto durante le mie ricerche nell'Archivio Storico Comunale di Vasto. Esso consta di 69 carte, numerate, con titolo: "Romualdo Pàntini, *Terra Santa*"<sup>2</sup>, oggi consultabile anche grazie al riordino dell'archivio<sup>3</sup>. Contenuto in una cartellina rosa di cartone – anch'essa intitolata *Terra Santa* – il dattiloscritto appare chiaramente finalizzato alla pubblicazione, in quanto si presenta come un volumetto dalla struttura organica ben definita, suddivisa in capitoli e paragrafi e generato con ogni probabilità dalla raccolta di vari articoli sui luoghi sacri riuniti in un secondo momento in quest'unico scritto. Scarsamente segnalato tra i lavori pantiniani – se non nelle ricognizioni archivistiche –, esso merita una certa attenzione anche per le particolari modalità rielaborative che lo caratterizzano.

## 1. Scritture odeporiche

Rielaborazione, valenza della memoria, scrittura, riscrittura, menzogna: le scritture di viaggio, è noto, si sviluppano lungo i complessi binari della scrittura

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Kanceff, *Il viaggio e le sue letture: prolegomeni a un discorso di metodo*, in *Questioni odeporiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, a cura di Giovanna Scianatico e Raffaele Ruggiero, Bari, Palomar, 2007, pp. 65-76: la citazione è a p. 65.

<sup>2</sup> R. Pàntini, *Terra Santa*, ds., s. a., Archivio Storico Comunale "Rossetti" di Vasto (d'ora in poi ACSV), Luoghi, I. 4., nel faldone "Critica letteraria, teatrale, scrittori vari", cartellina rosa contenente 11 ff. ms. con indicazione dei luoghi; 69 cc. ds. numerate con il titolo "R. Pàntini, *Terra Santa*"; scartafaccio, 9 ff. ms. numerati.

<sup>3</sup> Le carte dello scrittore vastese, custodite presso la Biblioteca Comunale "G. Rossetti" di Vasto in cattivo stato di conservazione, sono state riordinate nel 1996 dalle dott.sse Anna Rita Savino e Antonella Di Nallo. Sono ora di agevole consultazione presso l'Archivio Storico Comunale "Rossetti" di Vasto (ACSV). Un indice delle carte catalogate si trova in A. R. Savino, *Romualdo Pàntini. Le opere e i giorni*, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 175-221.

e della ri-scrittura, sollevando di volta in volta articolate problematiche. Caratterizzate da una stratificazione temporale di più redazioni, le narrazioni odeporiche, infatti, discendono sempre da un avantesto costituito dalle note di viaggio, sorta di scartafaccio mnemonico scritto “a caldo”, spesso frammentato, che pone in atto il primo momento della registrazione odeporica e che, nel tentativo di fissare l'immediatezza delle situazioni, non può non sottoporle, comunque, ad un primo rimaneggiamento, in attesa della successiva stesura “a tavolino”. Per giungere all'edizione definitiva del testo da questi primi appunti, molte sono le sovrapposizioni che la narrazione comporta; caratterizzata dal trascorrere del tempo, dalle mutate condizioni soggettive dello scrittore, dall'interferenza della ricomposizione anamnestic, la letteratura odeporica presenta, come efficacemente ha rilevato Kanceff<sup>4</sup>, una «prospettiva anfibia di scrittura» ove il soggettivo e l'oggettivo, il qui e l'allora, come dimensioni incrociate del tempo e del racconto, si intrecciano e si amalgamano tenacemente, determinando quella condizione del racconto odeporico a metà tra la relazione e la finzione che già induceva Strabone ad affermare: «Vedo bene che ogni uomo che descrive i suoi viaggi è un mentitore»<sup>5</sup>.

Se, in effetti, quella della menzogna può essere considerata una delle categorie attribuibili alla narrazione di viaggio, in cui, sin dal '700 si mettono in gioco il problema della veridicità e della fedeltà del narrato, la “perfezione” del racconto e le tentazioni “letterarie” del genere – che potevano indurre a distorcere o falsificare la realtà stessa<sup>6</sup> –, la molteplicità delle acquisizioni messe in campo oggi, nonché ascrivere la dimensione odeporica ad un livello finzionale, la rende anche terreno su cui sovente si riscontra la necessità di un approccio pluri o interdisciplinare. L'urgenza di spogliarsi delle “pastroie” letterarie per attraversare settori altri – dall'antropologia alla storia del costume o della mentalità, dalla geografia dei luoghi a quella della percezione, dalla corografia alla topografia, alla dimensione del linguaggio – pone in campo il confronto con discipline, metodologie e strumenti diversi, solo di recente settorialmente accostati alla letteratura dalla tradizione critica e storiografica;

---

<sup>4</sup> E. Kanceff, *I differenti aspetti del «diario di viaggio»*, in *Poliopicon italiano*, Genève, Slatkine, «collana del CIRVI», I, 1992, pp. 24-25.

<sup>5</sup> La citazione di Strabone è ricordata in E. Guagnini, *Viaggi e romanzi. Note settecentesche*, Modena, Mucchi, 1994, p. 14.

<sup>6</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 16. Guagnini riporta come, nell'ambito del dibattito settecentesco sul genere odeporico, nella voce *Voyageur (Histoire particulière des pays)* dell'*Encyclopédie*, il viaggiatore veniva così definito: «Chi fa dei viaggi per diversi motivi e che, talvolta, ne dà delle relazioni; ma in ciò – ordinariamente – i viaggiatori si mostrano scarsamente fedeli. Essi aggiungono sempre alle cose che hanno visto quelle che potevano vedere: e per non lasciare imperfetto il racconto dei loro viaggi, riferiscono ciò che hanno letto negli autori, e così sono essi dapprima a essere ingannati, e allo stesso modo ingannano in seguito i loro lettori.»

raffronto che diviene tanto più prezioso in quanto mette in gioco, ridefinendole, le specifiche competenze di ognuno<sup>7</sup>. La mole di documenti cresciuta negli ultimi decenni inerenti le scritture di viaggio suscita una folla di problemi, propone soluzioni, presenta testimonianze che inducono sempre più ad abbandonare atteggiamenti che non possono se non eludere il senso profondo di questi numerosissimi scritti, i quali non solo rivelano i luoghi così come sono visti, ma molto più spesso rivelano l'autore, con le sue preoccupazioni e le sue illusioni, gli scopi o le intenzioni del suo viaggio ponendosi, dunque, in varia misura, come testi soggettivi, creativi e passibili di storiografia autonoma<sup>8</sup>. Nella commistione e nell'accostamento alle specificità dei diversi approcci disciplinari, il momentaneo abbandono di pregiudizi letterari permette di approssimarsi a questi testi usando, talvolta, strumenti e metodologie diversificate, per poi ricomporre il quadro delineatosi entro una "visione" letteraria.

Nell'ambito della consapevolezza trasversale a più settori disciplinari che caratterizza la scrittura di viaggio, l'italianistica ridetermina il proprio ruolo anche in funzione della proposta di una "classificazione" delle diverse tipologie di scritti di viaggio, che possono essere sistemati in base alla meta o all'itinerario (sino a creare dei veri e propri "sottogeneri"); se ne può definire la tipologia formale (registro odeporico, saggistica, genere epistolare, *reportage*); si potrebbero catalogare i testi in base alle intenzioni da cui nascono o considerando gli effetti che producono; oppure, non da ultime, possono essere prese in considerazione le aspettative del viaggiatore, le sue attese, le motivazioni che lo inducono a compiere il viaggio.

Nell'impossibilità di definire confini di "genere", l'ampia gamma delle scritture di viaggio delimita un'area tematica "aperta" come poche altre, all'interno della quale paiono delinearsi nel tempo diversi sottogeneri variamente legati alle categorie considerate. Tra questi, il viaggio in Terra Santa si colloca sin dall'antichità come un sottogenere definito da precise caratteristiche. Il motivo devozionale generalmente promuoveva il viaggio a Gerusalemme, e si poneva come costante fondamentale del pellegrinaggio. Le motivazioni si legavano al bisogno di sciogliere un voto, o di espiare dei peccati, oppure potevano associarsi a ragioni di natura politica: attraverso questa esperienza eccezionale era possibile accrescere il prestigio personale o diffondere il nome della propria casata fin nei territori di Levante, essendo il passaggio per la Terra Santa quasi percorso obbligato verso il più lontano

---

<sup>7</sup> Cfr. B. Danna, *Dal taccuino alla lanterna magica. De Amicis reporter e scrittore di viaggi*, Firenze, Olschki, 200, pp. 6-7.

<sup>8</sup> Cfr. E. Kanceff, *I differenti aspetti del «diario di viaggio»*, in *Poliopticon italiano*, cit., pp. 11-17.

Oriente<sup>9</sup>. Nel proliferare delle narrazioni che ne scaturirono, il genere degli itinerari verso i luoghi santi ha sempre avuto una certa fortuna: la preoccupazione o la necessità di chi si avviava in pellegrinaggio di procurarsi quante più notizie possibili riguardo ciò che lo attendeva decretarono il successo delle relazioni di viaggio, degli itinerari, dei resoconti che fungevano da guida, nonché dei libri delle preghiere da recitare e dei riti da seguire con le tappe obbligate del percorso, le lunghe liste d'indulgenze o di reliquie sacre da visitare. Questi testi offrivano al viaggiatore informazioni di carattere pratico e religioso, per diventare, soprattutto nel XV secolo, narrazione della propria personale esperienza, intesa come azione eroica, scritta soprattutto a celebrazione di sé. A questa visione "eroica" del viaggio si opporrà, nel tempo, la necessità di visitare quei luoghi con profonda commozione religiosa, individuando in una maggiore interiorizzazione spirituale dell'esperienza già i prodromi di una modernità che trasformerà nei secoli successivi l'idea stessa del pellegrinaggio, evolvendo verso un'esperienza più ampia e gratificante.

## 2. *Il dattiloscritto sulla Terra Santa*

Nato a Vasto nel 1877, Pàntini conobbe in vita un discreto successo ed era ben inserito negli ambienti intellettuali dell'epoca; in particolare, in quel cenacolo di artisti da diverso tempo definito dei "nobili spiriti" e gravitante intorno alla testata del «Marzocco». L'estetismo fiorentino, dunque, operò sulla sua precoce formazione: tra i più giovani e attivi collaboratori della testata – tanto da esserne definita la mascotte –, a soli 22 anni era già inviato della rivista e coltivava intensi rapporti epistolari con Pascoli, D'Annunzio, Angelo Orvieto<sup>10</sup>. Il retroterra culturale risulta fondamentale per delineare talune

---

<sup>9</sup> Cfr. R. Pellegrini, *Pietro Fistulario e il suo viaggio in Terra Santa del 1591*, in *Questioni odeporiche*, cit., pp. 305-320. Il viaggio verso Oriente e la Terra Santa ha prodotto sin dall'antichità una notevole mole di scritture oggi conservate presso biblioteche ed archivi. Una ricca bibliografia, con edizioni digitali dei testi rinvenuti, è oggi consultabile sul sito del CISVA (Centro Internazionale Interuniversitario di Studi sul Viaggio Adriatico) all'indirizzo [www.viaggioadriatico.it](http://www.viaggioadriatico.it). Da questi testi si evince anche come, soprattutto nell'antichità, sin dal '400 e dal '500, il percorso privilegiato dei viaggi verso l'Est fosse proprio il mare Adriatico, il cui attraversamento costituiva uno dei momenti di massimo "periglio" dell'intero viaggio a causa dei fortunali o delle pericolose bonacce in cui si poteva incorrere sia all'andata che nel ritorno. Da tali testi, inoltre, si rileva anche quella caratteristica di "circolarità" – ormai attestata da più parti – che ha connotato nel tempo i percorsi adriatici, ravvivando i rapporti tra le due coste e caratterizzando i viaggi di pellegrini, avventurieri e predicatori. A tal proposito, si veda anche M. De Rosa, *"Di là dal mar", di qua del mare: percorsi adriatici di un predicatore cinquecentesco*, in *Questioni odeporiche*, cit., pp. 287-296.

<sup>10</sup> Romualdo Pàntini ultimò i suoi studi a Firenze e nella città fiorentina si avvicinò all'ambiente estetico-culturale del «Marzocco», l'unica rivista che, prima ancora della «Voce», aveva posto il problema di un rinnovamento politico, intellettuale e morale degli italiani, senza trascurare una

modalità della sua scrittura: la propensione al sogno e all'indistinto, l'etereo simbolismo, alcuni ammiccamenti dannunziani. Personaggio eclettico e singolare, dalla vita errabonda, viaggiatore irrequieto ed instancabile alla ricerca di nuove sensazioni, egli si muove verso la Terra Santa per soddisfare l'esigenza di un rinnovamento aurorale del proprio animo, si muove consapevolmente verso ambienti la cui atmosfera favorisce il benefico recupero della fanciullezza dello spirito<sup>11</sup>.

Connotato dalle caratteristiche della scrittura odeporica, lo scritto qui considerato si inserisce a pieno titolo «tra quelle opere letterarie che, nate o no dal fatto contingente del viaggio, ne ritenevano le dimensioni ideali come una delle loro componenti essenziali»<sup>12</sup>: del classico schema odeporico sono presenti le ragioni del viaggio, l'attenzione costante ai mezzi di trasporto utilizzati, l'organizzazione in brevi capitoli della struttura testuale e l'uso imperante della prima persona. L'indicazione del luogo, presente sin dal titolo, non lascerebbe supporre nulla di anomalo, ma qualcosa di indefinito aleggia sin dall'inizio nel testo pantiniano che sembra scalzare da subito le più scontate regole del *reportage*: i referenti cronologici del viaggio, infatti, non sono indicati e l'occasione, in verità, scaturisce da un bisogno interiore che, postulato sin da principio, verrà poi connotandosi come motivo dominante del racconto.

Se, dunque, gli scritti odeporici possono essere largamente classificati in base alla meta o all'itinerario, alla tipologia formale del racconto o alle

---

certa problematica sociale. La compagine formatasi attorno alla testata fiorentina assunse a proprio culto l'ideale della Bellezza pura, combattendo aspramente la dura battaglia contro la disgregazione culturale in atto nell'Italia post-unitaria. Sostenuta da un operatore culturale come Angiolo Orvieto e da un teorico quale Angelo Conti, l'opposizione alla meccanica e fredda ideologia positivista non generò un estetismo deleterio e solipsistico, ma esercitò una presa di coscienza della realtà, sollecitando una rinascita culturale e sociale attuata attraverso la letteratura. L'iniziale reazione antipositivista trovava fondamento nella disillusione seguita alla moderna rivoluzione industriale e nell'attuale degrado morale e sociale, cui i marzocchini opponevano l'ideale di una bellezza pura e rarefatta. Pàntini, tra gli altri, fu sostenitore di un ideale estetico che vedeva nella bellezza l'oggetto di una ricerca ontologica tesa a raggiungere la suprema e raffinata dimensione della composizione poetica. In tale ambito Pàntini completò il suo noviziato estetico e formò la sua personalità di intellettuale, ricevendo stimoli e condividendo interessi. Fu collaboratore di punta della rivista e inviato speciale come critico d'arte. Sarà proprio in questo contesto che effettuerà i viaggi come corrispondente alle esposizioni artistiche in Olanda nel 1898 e a Parigi nel 1899. L'importanza del ruolo svolto dall'autore abruzzese nel *milieu* fiorentino gravitante intorno alla rivista «Il Marzocco» è evidenziata da Gianni Oliva nel volume *I Nobili Spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979, con pubblicazione di carteggi inediti (II ed. Venezia, Marsilio, 2002).

<sup>11</sup> Cfr. A. Savino, *op. cit.*, pp. 115-116.

<sup>12</sup> E. Kanceff, *Il viaggio e le sue letture: prolegomeni a un discorso di merito*, in *Questioni odeporiche*, cit., p. 75.

aspettative del viaggiatore, quello di Pàntini sembrerebbe appartenere a quella gamma di «testi sorretti da una programmatica istanza conoscitiva, oltreché caratterizzati da un alto coefficiente letterario»<sup>13</sup> definiti *reportages* «impropri», «visioni di luoghi» realizzati a firma di importanti autori destinati alle terze pagine dei giornali, un genere di scrittura che, storicamente conteso tra giornalismo e letteratura, tra la fine dell'800 e il primo '900 va definendo le proprie caratteristiche dando vita ad un proliferare di pesci rossi, capitoli, elzeviri eccetera. Il testo viene modificandosi mettendo in primo piano l'io soggettivo dell'autore con le sue impressioni, i suoi punti di vista, le sue idiosincrasie, generando una scrittura «elitaria, raffinata, a volte anche un po' evasiva che avrà i suoi esiti novecenteschi nella terza pagina con l'io portato a dominare la scena»<sup>14</sup>. Il testo di Pàntini, dunque, si collocherebbe tra quelle numerose scritture inedite, raramente di grande valore, in grado di creare nuove consuetudini di lettura e di giudizio, «postulazioni metodologiche, esigenze di classificazione e strutture critiche», che offrono a chi vi si accosta un nuovo, sebbene circoscritto, orizzonte di ricerca.

### 3. La rielaborazione letteraria

Dalla disamina delle carte d'archivio ci si accorge che tra gli scartafacci<sup>15</sup> conservati nella medesima cartellina rosa sono mantenuti anche appunti di più viaggi compiuti a Gerusalemme, ma effettuati in momenti molto diversi della vita dello scrittore: il primo, infatti, sarebbe riferibile a diversi anni prima; mentre il secondo pare compiuto con ogni probabilità solo un anno prima dell'ultimo viaggio. Per di più, le discordanze temporali fanno capolino di tanto in tanto nel testo, da cui si può supporre che due dei tre viaggi siano avvenuti a tre anni di distanza l'uno dall'altro e nel periodo compreso tra le due guerre. Pàntini moriva a Vasto nel 1945<sup>16</sup>.

Le reminiscenze esplicite dei due soggiorni precedenti ritornano in più punti e, sebbene non sia possibile una datazione esatta del dattiloscritto, il terzo

<sup>13</sup> La citazione di M. Farnetti da *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini e Associati 1994, è ripresa in nota a B. Danna, *op. cit.*, p. 7.

<sup>14</sup> E. Guagnini, *L'arcipelago odeporico: forme e generi della letteratura di viaggio*, in *Questioni odeporiche*, cit., p. 36.

<sup>15</sup> Si tratta di 11 fogli manoscritti con l'indicazione dei luoghi percorsi; nove fogli manoscritti con appunti; 5 fogli manoscritti con il titolo *Il Santo Sepolcro*; 7 fogli ms. intitolati *Il volto di Gerusalemme*.

<sup>16</sup> A tal proposito, spesso riferimenti reminiscenziali sono fugacemente presenti nel testo: «Innanzi a Caifa mi si risvegliano ricordi dell'anno scorso»; «Alla distanza di tre anni, per due volte, mi sono trovato innanzi alla Città Santa, come per caso. E sempre nello stesso mese di marzo: tersità gioiosa nell'aria, e profondo richiamo di passione nell'anima» (R. Pàntini, *Terra Santa*, cit., rispettivamente cc. 8 e 45). Probabilmente una successiva revisione avrebbe permesso l'eliminazione di tali – e altre – incongruenze, ma ciò non è avvenuto.

pellegrinaggio in terra Santa deve essere stato intrapreso in età piuttosto avanzata. Il materiale contenuto nella cartellina *Terra Santa*, dunque, appare costituito dall'insieme degli appunti di viaggio stilati durante i tre soggiorni nei luoghi della prima cristianità e il testo dattiloscritto si presenta come una riorganizzazione puramente letteraria dei tre viaggi. Dattilografato solo sul fronte di fogli numerati in ordine crescente da c. 2 a c. 69<sup>17</sup>, esso è suddiviso in capitoli e paragrafi, ognuno dei quali intitolato per lo più al luogo in cui ci si trova, a una situazione specifica, al momento contingente, a un riflesso del paesaggio o a una condizione dello stato d'animo.

Da questo punto di vista, dunque, scaturisce un primo ordine di problemi. La rielaborazione del viaggio, infatti, e la funzione della memoria, sono, com'è noto, due questioni fondamentali della scrittura odeporica e in questo senso il dattiloscritto in esame si presenterebbe come una riscrittura molteplice aprioristicamente non collocabile in una categoria definita del genere odeporico. Quella in ordine alla classificazione del testo pantiniano, in effetti, si presenta a prima vista come una questione complessa e di difficile districabilità. Lo scritto sembra racchiudere ed amalgamare, pur nella brevità della sua misura, le tre categorie poc'anzi citate entro cui si annoverano le scritture di viaggio. Il resoconto riporta, *de facto*, la narrazione di un viaggio in Terra Santa che già da sola sarebbe sufficiente a collocarlo nell'ormai codificato sottogenere del viaggio ai luoghi santi, sebbene di questi canonici percorsi conservi ben poche caratteristiche: non vi si trova nulla, infatti, di indulgenze o di esortazioni alla preghiera, di riti da praticare o di eventuali percorsi obbligati dalla fede. Attraverso la delineazione di talune importanti diversità, prima fra tutte proprio la modalità della scrittura, si definirà una delle peculiarità precipue del testo. Bisogna qui fugacemente aggiungere che la descrizione del paesaggio, solitamente poco rilevante nei racconti dalla Terra Santa, assume invece una considerevole importanza nel testo pantiniano, dove i luoghi divengono cornice di un viaggio che pare svilupparsi tutto interiormente.

Per quanto attiene alla tipologia formale, inoltre, in più punti il dattiloscritto si presenta connotato da stili e schemi del *reportage*, ma la mancanza di informazioni certe sulla possibilità che almeno le relazioni dei primi due viaggi fossero effettivamente destinate alla pubblicazione su una delle testate cui il nostro collaborava non permette di ascrivere *tout court* il testo a questo particolare genere di scrittura, anche se le aspettative del viaggiatore sono poste subito in evidenza; annunciate sin dalle prime pagine del resoconto, ne costituiranno uno dei motivi dominanti da cui scaturiscono e si producono i momenti più intensamente simbolici del testo.

---

<sup>17</sup> Le carte del ds. pantiniano sono tutte numerate al centro, in alto, sul fronte. Non sono numerate le pagine iniziali dei vari capitoli.

Ho bisogno di sfuggire a me stesso, di scuotere il peso di abitudini moleste. Aspetto la grazia che mi guidi la mano a distruggere le convenienze delle frasi ornate: debbo ascoltare la voce più fresca e più libera del vento sui fiori per le colline che recingono il più bel lago della speranza.<sup>18</sup>

Si evidenzia dapprima un'intenzione letteraria, una sorta di programma stilistico che prevede un abbandono di moduli desueti e la scrittura si configura nel contempo come rapporto autentico con i luoghi, al di là delle conoscenze scontate delle guide turistiche, esplicandosi nella necessità di comprendere, di afferrare il mistero dei paesi della cristianità, la penetrazione di un enigma – in questo caso divino.

L'assenza di ogni definita scansione temporale – se non la suddivisione del testo in capitoli sulla base dei luoghi visitati –, la mancanza di informazioni di tipo pratico o religioso, tipiche degli scritti sui luoghi santi, e la motivazione interiore del viaggio inducono ad una più attenta osservazione del testo che, a ben guardare, pone bene in evidenza un iter elaborativo che risulta inglobare in quest'unico scritto anche i resoconti dei viaggi precedenti. Una sorta di indeterminatezza sembra aleggiare nello scritto – da cui deriva anche la difficoltà di datarlo con certezza –, a cominciare dalla mancata ripartizione temporale dovuta, in effetti, alla ri-composizione nel racconto dell'esperienza di un viaggio effettuato per frammenti.

Da questa particolare modalità rielaborativa scaturisce il secondo ordine di problemi: il dattiloscritto, infatti, contiene senz'altro un resoconto relativo al terzo viaggio effettivamente compiuto ma, nel contempo, è anche riscrittura di memorie antecedenti; quest'ultime inoltre, con ogni probabilità, erano state già concepite per la stampa, sebbene non sia stato possibile individuare l'eventuale uscita dei primi resoconti a causa della feroce dispersione che hanno subito le carte dello scrittore. Presumibilmente, inoltre, da questa specificità di essere una riscrittura molteplice discende anche l'intonazione preminentemente simbolica dello scritto pantiniano, un simbolismo che sovente perviene dai luoghi visitati, ma ne trascende l'aspetto geomorfologico per attestarsi su un livello "altro": ne sarà un esempio il ricorso alla simbologia equorea, testimonianza di un passaggio dall'odeporica all'immaginario che avviene, appunto, attraverso gli stratificati livelli di una peculiare riscrittura e nella ricomposizione di più viaggi in un unico scritto.

Un viaggio della memoria, dunque, un resoconto in cui l'elemento reminesenziale affonda le sue radici anche nella memoria di due viaggi

---

<sup>18</sup> R. Pantini, *Terra Santa*, cit., c. 3.

precedenti, già passati con ogni probabilità per le prime fasi della riscrittura<sup>19</sup>, e che si palesa in tal senso, sotto il duplice aspetto della motivazione e della rielaborazione, come un viaggio interamente interiorizzato, un ripiegamento verso se stessi e la propria interiorità, dove i luoghi visitati si dispongono piuttosto a cornice di un'ansiosa ricerca di pace postulata come occasione del viaggio e dove «i viaggi precedenti diventano supporto ed arricchimento della narrazione; pare che lo scrittore abbia atteso il suo terzo ritorno in Palestina per poter abbandonarsi alla riflessione e alla narrazione»<sup>20</sup>.

#### 4. *Il viaggio in Terra Santa*

Il viaggio in Terra Santa, infatti, segna intimamente l'animo pantiniano. Ripetuto nel corso di anni diversi si palesa anche nella scrittura come una sorta di evoluzione sempre più interiorizzata. Del racconto del primo viaggio è conservata solo una parte manoscritta e i toni sono sostanzialmente quelli di una resoconto sui luoghi santi<sup>21</sup>. Gli scartafacci rimasti permettono di effettuare un confronto nell'evoluzione delle modalità dello stile pantiniano che, dai toni quasi puramente descrittivi del primo viaggio – dove talvolta si indulge anche al registro comico –, evolvono verso le modalità evocative dell'ultimo soggiorno.

In questo terzo viaggio in Palestina, l'ansia di movimento verso il luogo della pace è completamente traslata dall'interiorità alla scrittura. Non si legge più il racconto di ciò che l'autore vede ma s'intuisce la ricerca, l'aspirazione verso un desiderio di serenità, una bramosia che spinge a cercare la pace là dove sarebbe più logico trovarla; il viaggio si interiorizza completamente, i luoghi divengono altrettanti referenti spirituali della condizione dell'animo del poeta e finanche gli spostamenti sono percepiti e resi soltanto attraverso il filtro del proprio animo dolente e inquieto. Un viaggio effettivamente compiuto, ma che nel contempo si profila come un *itinerarium mentis*, un viaggio dello spirito verso una nuova conoscenza di sé, verso la rasserenazione. La programmatica intenzione dell'autore, infatti, è veicolata da una scrittura che si fa nel contempo testimonianza e volontà di silenzio, espressione di un desiderio esistenziale. Sin dalle primissime pagine si pone in rilievo la necessità di intraprendere un viaggio verso la rinascita: «ho bisogno di sfuggire a me stesso, di scuotere il peso di abitudini moleste [...]. Debbo ascoltare la voce più

---

<sup>19</sup> L'analisi degli scartafacci permette di evidenziare come la loro natura sia sostanzialmente quella di appunti già rielaborati "a tavolino"; ciò è evidente dalla scrittura ordinata, dalla linearità sintattica ecc., e dalle ulteriori caratteristiche che connotano questa fase della scrittura odeporica.

<sup>20</sup> A. Savino, *op. cit.*, p. 116.

<sup>21</sup> Cfr. R. Pantini, *Il Santo Sepolcro*, 5 ff. ms. formato protocollo vergati solo sul I recto, catalogati in Luoghi I.4, Critica letteraria, teatrale, scrittori vari, ACSV.

fresca e più libera del vento sui fiori per le colline»<sup>22</sup>. Ancora una volta è il paesaggio a rispecchiare questa necessità di disciplinarsi: i campi di grano pettinati che si osservano dal treno che viaggia verso sud rimandano a Pàntini l'idea dell'ordine e della disciplina.

I campi che osservo tra il mare e monti del basso Appennino sono sempre quelli, come nel primo viaggio (tutta una vita è passata, e non si è consunta) verso la grande sede degli studi. Ma vi sono estensioni che appaiono nuove: il grano pullula in solchi dritti. A volte questi solchi sono così dritti che pare siano tracciati da un gran pettine. [...] Il mio spirito ha bisogno che un soffio di bene lo ravvii, lo coordini, lo disciplini. Come altre volte. Ma questa volta, al colmo delle [e]sperienze l'imposizione deve essere più forte, i solchi si debbono imprimere più addentro. E nella disciplina serrata, sentirò meglio il respiro del bene; mi sentirò liberato.<sup>23</sup>

È in questo viaggio che Pàntini maggiormente cerca la pace: «una dolcezza così profonda di pace e di solitudine, che gli occhi vorrebbero imprimerli ogni linea, ogni declivio dei campi e contro la lunga distesa delle colline sentire una sola eco dei sospiri sepolti nei secoli»<sup>24</sup>. Pàntini stila il resoconto del suo terzo viaggio in Terra Santa ripercorrendo l'itinerario del suo essere pellegrino in cerca di pace; il racconto, com'è tipico del *reportage*, rimanda una descrizione dei luoghi soggettivamente reinterpretata e filtrata dai sentimenti dell'autore. Anche le informazioni storiche sono riviste nell'alveo di una riscrittura che recupera echi letterari e immagini antiche «di crociate e di templari». Ed è in questo viaggio che lo scrittore subisce anche la delusione di una quiete non trovata, di un mistero rincorso e non raggiunto: Gerusalemme, *in primis*, delude per assenza di mistero: «si aspetta il volto sereno della pace, e lo spirito si richiude dinanzi alle forme della lotta [...] È un desiderio prepotente di sentire e di vedere un aspetto di quel mistero divino»<sup>25</sup>.

Sin dal principio, le località si configurano come specchio di quel processo di rinnovamento ansiosamente cercato e che vorrebbe realizzarsi e concretizzarsi proprio attraverso i luoghi e le modalità, in fin dei conti, di un pellegrinaggio. L'immagine del pellegrino presente nel resoconto pantiniano si caratterizza di peculiari connotazioni muovendosi in una duplice direzione: da una parte l'immagine dei "pellegrini" intesi sempre come figure "altre" rispetto all'io del poeta viaggiatore, sovente massa indistinta sempre caratterizzata dalla pluralità, ressa promiscua che si staglia sullo sfondo per poi svanire, in ogni frangente assunta come gruppo; e, dall'altra, l'immagine del pellegrino solitario,

---

<sup>22</sup> R. Pàntini, *Terra Santa*, cit., c. 2.

<sup>23</sup> *Ibid.*, c. 3.

<sup>24</sup> *Ibid.*, c. 23.

<sup>25</sup> *Ibid.*, c. 44.

che talvolta caratterizza l'io narrante e sempre caricata di stratificazioni simboliche. Il sentimento religioso, pure intensamente espresso in Pàntini, si definisce soprattutto come un sentimento non condivisibile, personalissimo, quasi solipsistico: l'immagine del pellegrino solitario ritorna in più punti; il senso di rasserenazione pare acuirsi solo nella solitudine e quando la sacralità del luogo Santo è invasa da una religiosità di massa fatta di rumori, di sonagliere, di folle eteroclite e odorose, l'autore vastese preferisce la contemplazione svolta in solitudine.

Ed ecco nei giorni più sacri della commemorazione pasquale il tempio riempirsi di una folla eteroclitica, rumorosa ed anche scomposta, che invade le scale, che si accoccola per terra, che si addossa ai muri untuosi. Con i canti, con i tintinnii delle campane, con gli effluvi gravi dell'incenso i sensi vaganti si assopiscono dopo i primi turbamenti.<sup>26</sup>

Il pellegrino, d'altronde, è una figura emblematica anche nella scrittura letteraria di Pàntini, con ogni probabilità la figura che meglio rappresenta la sua continua ansia di spostamento. Valga per tutte qui segnalare la sezione *Pellegrine* all'interno della sua raccolta di liriche: *Antifonario* (1910), in cui si avverte già un riflesso dei viaggi e si manifesta la sua «netta aspirazione alla libertà»: sin da questa prime prove poetiche il tema del viaggio ha la precisa connotazione di una *peregrinatio* con il suo carico di valenze simboliche. Allo stesso modo, nella raccolta poetica, la natura «è colta in una realtà metafisica, trasfigurata dalla potenza onirica della poesia»<sup>27</sup>, così come nei resoconti di viaggio sovente traspare questa modalità di trasfigurazione della natura che assurge al piano simbolico, o reminescenziale. Da quest'ottica, questo ultimo viaggio in Terra Santa assume i connotati di un vero e proprio pellegrinaggio, dove le tappe sono scandite dalla memoria dei luoghi santi della storia di Cristo e la realtà è filtrata e trasfigurata *sub specie aeternitatis*.

L'intertestualità, d'altronde, fa capolino sovente nel *reportage* pantiniano. Seguendone l'andamento narrativo si individuano tematiche, personaggi, figure emblematiche che si rincorrono tra poesia, teatro e resoconti di viaggio: gli incontri casuali con alcuni personaggi che talvolta assumono consistenza narrativa e possono, letterariamente trasfigurati, individuarsi tratteggiati in una novella; oppure gli elementi del paesaggio, che subiscono sovente trasmutazioni allegoriche e possono rintracciarsi in altre scritture. In particolare, tra gli scritti rinvenuti nell'archivio pantiniano, ve n'è uno intitolato *Una veglia affannosa* in cui, caricato di una simbologia fortemente permeata di senso religioso, il mare assurge a luogo eletto, ove si consacra il mistero dell'universo:

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, c. 69.

<sup>27</sup> G. Oliva, *I nobili spirti*, cit.

[...] l'acque del mare livide si svolgono in giro senza fine; sopra vi pende una nuvola bassa ed opaca: che pare muraglia compatta. E il mio spirito vola sulle acque [...] Quali mani io travedo di qua e di là reggere l'ostia di sangue? L'ostia emerge lentissima sul profilo velato dell'altare.<sup>28</sup>

La superficie thalattica, liturgicamente connotata, pare emergere plasticamente dalla pagina per mezzo delle coppie simboliche mare/altare, sole/ostia, alba/sangue e, religiosamente rappresentata, infonde intensa spiritualità ai luoghi circostanti. E ancora:

ma ho rivisto la divina aurora e non mai così divina e serena mi è apparsa la città sull'orlo della collina, con le antenne dei suoi campanili inneggianti alla festa del Signore e del sole.<sup>29</sup>

Allo stesso modo, il disco solare associato all'ostia sacra ritornerà sulle alture del Tabor, in Palestina, dove «pellegrini d'oltremonte e d'oltremare, tutti sospirosi di pace»<sup>30</sup> accorrono per acquisire il mistero divino.

Il resoconto di Pàntini non fornisce informazioni pratiche, né religiose, né sempre indugia nelle descrizioni dei luoghi del viaggio. Non si sofferma sulla città di partenza né su tutte le città toccate nelle diverse tappe, ma emerge con evidenza dalla pagina scritta la forza icastica della descrizione paesaggistica, «visioni di luoghi», appunto, che paiono porsi con l'irrequieto viaggiatore in amorosa corrispondenza di sensi. Il paesaggio subisce una sorta di trasfigurazione in senso evocativo: le forme, i colori, la luce, tutto concorre a delineare e incorniciare l'ampia casistica delle sfumature delle emozioni umane, e la parola, evocatrice di profonde suggestioni, si inclina verso echi evangelici e biblici quando la narrazione indugia nei luoghi sacri della storia di Cristo, che scandiscono le tappe di questo viaggio anamnastico.

Le connotazioni simboliche che attraversano in più luoghi questo resoconto della memoria conferiscono ad esso una cifra, mi sembra, di penetrante modernità: la simbologia, com'è facile aspettarsi, evoca soprattutto immagini equoree, sin dalla partenza, quando la prima parte del viaggio è percorsa in treno, presumibilmente da Vasto verso Foggia – la località di partenza si può desumere dalla descrizione dei luoghi –, e dove già il paesaggio assume le sue caratteristiche di referente simbolico, tra vele azzurre profilate all'orizzonte e riflessi argentei degli ulivi su per le colline: l'immagine

---

<sup>28</sup> R. Pàntini, *Dopo una veglia affannosa*, 5 cc. ms., autografo, senza data, catalogato in "Luoghi I.4", nel falcone "Critica letteraria, teatrale, scrittori vari", ACSV.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Id., *Terra Santa*, cit., c. 28.

dell'Adriatico, indicato con certezza dai referenti geografici, simboleggia il permanere di un'intensa malinconia del viaggio mancato e un desiderio inappagato:

Pure, questo terzo viaggio verso la terra del sogno e della fede non è il viaggio ideale. Avevo sognato, partendo da Roma per la via Appia, giungere a Brindisi e imbarcarmi sopra un veliero. Pellegrino, solitario, accomunato alla ciurma, avrei aspettato e vigilato per ogni ora le grazie del vento e delle stelle fino all'arrivo, all'approdo sempre arduo a Caifa, il volto aspro di spruzzi scalzi, il cuore gonfio di memorie di crociati e di templari.<sup>31</sup>

Sin dai primi appunti, si rileva che l'immagine ricorrente della distesa marina offre a Pàntini precoci spunti di riflessione, esprime la ricerca di un accordo verso il mistero dell'infinito, come quando inizia il viaggio a bordo dell'Esperia, la nave che da Napoli muove verso Gerusalemme: il piroscalo solca la distesa del Mediterraneo orientale, e Pàntini ce ne restituisce le tappe – Siracusa, Alessandria – con immagini suggestive in cui il mare si pone come elemento primordiale di salvezza e redenzione: il luogo ove ritrovare l'*archè* della propria esistenza. La distesa equorea rappresenta sovente – e non solo nei resoconti di viaggio – l'espiazione, la catarsi liberatoria, la meta a cui, peregrino, giungere, per placare i moti inquieti di un'anima errante.

In Galilea l'anelito alla serenità sembra per un momento essere soddisfatto: «Sono felice di essere rimasto. Il mio spirito è lontano da ogni cura, poiché ho respinto ogni ansietà di partire [...] e il cuore è invaso da una tenerezza infantile»<sup>32</sup>. La valenza dello sguardo acquisisce rilevanza attraverso la reiterazione, quasi a voler incidere indelebilmente le immagini nella memoria e l'elemento reminiscenziale si palesa di tanto in tanto rendendo evidente la percezione del ritorno: «Guardo e riguardo per imprimermi negli occhi la dolce linea dei colli degradanti, *ora* coltivati e di un verde brillante [...] Non ho riveduto le valli fiorite di Galilea, *ora* è tutto coltivato, tutto verde»<sup>33</sup>.

Dopo l'approdo, Pàntini si caccia in automobile e il tono del resoconto sembra acquisire la velocità del nuovo mezzo. Speditamente si attraversano il deserto e la pianura di Esdrelon, si susseguono rapidi al suo sguardo il Carmelo, un famoso villaggio prima di Nazareth e la groppa armoniosa del Tabor; ancora una volta, piuttosto che i luoghi, è il sentimento del viaggio ad acquisire predominanza nella narrazione: la malinconia, *in primis* – dovuta alle pessime condizioni metereologiche –, e la memoria che, di nuovo, permette al paesaggio trasfigurato dalla visione reminiscenziale di tornare a sorridere: «i

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, c. 1.

<sup>32</sup> *Ibid.*, c. 14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, cc. 11 e 22-23. Corsivo mio.

fiori risplendono solo nella memoria, e l'azzurro del lago sorride solo ai richiami del passato»<sup>34</sup>. Gli scenari dipinti sulle scarse mura della chiesetta, raffiguranti Gesù in barca sul lago di Tiberiade in tempesta, divengono metafora della stessa condizione esistenziale dello scrittore, rispetto alla quale le scene con acqua acquistano una valenza sempre più significativa: «Meglio qui, nella pace del lago più sacro di tutto il mondo, che nel tumulto di Gerusalemme. [...] e tutto è dentro di me respiro di consolazione»<sup>35</sup>.

Dopo il rapido attraversamento di Nazareth, Tabor, Tiberiade, ci si dirige verso Magdala: il percorrimiento questa volta è evidenziato dall'andatura lenta del cammino, quasi che le modalità differenti dei percorsi volessero essere anch'esse specchio dello stato d'animo del poeta. In questa nuova lentezza il paesaggio, ancora, sembra volersi incidere nella mente dell'autore, la simbologia equorea si ripropone e le immagini d'acqua paiono quasi fondersi e divenire tutt'uno con la città:

Rivedo come l'altra volta la palma alta emergere su l'acqua: e comprendo d'essere innanzi a Magdala. [...] La grazia della palma è tornata solo a indicare; e giù nelle acque del lago un ciuffo di piccoli oleandri sorride nell'ombra. Dal pozzetto in cui gli ultimi giaggioli sono sfioriti, insisto a guardare oltre verso Geneareth, verso Betsaida.<sup>36</sup>

Le immagini legate al campo semantico dell'acqua tornano a dominare i momenti più significativi della riflessione pantiniana; spesso la seconda visita ad un luogo è effettuata in barca e gli elementi equorei dominano la scena:

Avevo visitate le rovine di Cafarnao, giungendovi parte in vettura, parte a piedi traverso i campi: [...] Volevo tornarvi per barca. [...] e così mi trovai a poppa di un bianco battello [...] Il cielo lavato dalle piogge non poteva essere più terso. La brezza fresca gonfiava a pena la vela; i pellegrini avevano l'animo aperto alla gioia della primavera.<sup>37</sup>

Dove la scelta del mezzo pare esprimere un'ansia e un desiderio di purificazione che si palesa attraverso l'evidente simbolismo cui rinviano la purezza del battello e della vela e l'immagine dei pellegrini. Laghi, fiumi, oasi sempre accompagnati dalla ricerca di pace e purificazione: «ho visto, ho pianto, mi sento migliore!»

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, c. 9.

<sup>35</sup> *Ibid.*, c. 15.

<sup>36</sup> *Ibid.*, cc. 12-13.

<sup>37</sup> *Ibid.*, c. 19.

Il viaggio verso la fede si rivela infine anche viaggio verso la materia primigenia laddove altri elementi della natura assurgono a dimensione simbolica: la roccia, la terra.

Il *reportage*, dunque, che si presenta come una cosciente riscrittura di tre viaggi, appare una scelta letteraria ben definita, marcata, tra l'altro, dal segno dell'indeterminato, del simbolico, del sogno e presenta ulteriori interessanti elementi che compendiano la narrazione: il senso profondo di una religiosità comunque presente, che si esplica anche nell'interesse verso gli altri culti; l'attenzione alle modalità del percorrimto; gli sbalzi diacronici della scrittura e della riscrittura; la percezione onirica; una certa dimensione teatrale che, a volte, fa capolino anche attraverso riscontri lessicali; il sentimento di solitudine necessario affinché si realizzi la piena contemplazione e la profonda e rasserenante empatia con il paesaggio. In definitiva, il resoconto pantiniano sembra esprimere la ricerca di un rapporto con il viaggio e con i luoghi visitati che vada al di là delle conoscenze scontate, da vivere – o meglio, ri-vivere – sull'onda di motivazioni nuove e personali attraverso un'esperienza tutta individuale, non riconducibile agli usuali schemi devozionali o didattici del viaggio nei confronti di una realtà oggettiva, per quanto connotata da un elevato senso di spiritualità:

Vedere e rivedere per meglio dimenticare: ecco lo scopo del nuovo tragitto. [...] debbo ascoltare la voce più fresca e più libera del vento sui fiori per le colline che recingono il più bel lago della speranza. Per questi momenti di liberazione, debbo tornare a vedere e rivedere: sempre per meglio dimenticare.<sup>38</sup>

Il passato da “inviato speciale” per un letterato può essere un “handicap” difficilmente superabile, che impedisce allo scrittore di vivere il viaggio come un sentimento, non soltanto come un fatto<sup>39</sup>. Se il passato da inviato speciale come corrispondente culturale del «Marzocco» certamente influenza ancora la scrittura di Pantini, e lo si può osservare in quelle pagine che indulgono prevalentemente alla descrizione dei siti visitati, con un'accentuata osservazione delle qualità archeologiche e artistiche, nonché spirituali dei luoghi, nello stesso tempo, la sua scrittura acquisisce anche le caratteristiche precipue del *reportage* moderno, proponendosi come «inchiesta o avventura, scoperta o penetrazione di una realtà»<sup>40</sup>. Le pagine pantiniane, in questo senso, divengono espressione di un particolare tipo di *reportage*, il *reportage*-racconto, in cui, come è stato indicato: «si scatena la “verve” dello scrittore intento a disegnare figurine, a

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, cc. 2-3.

<sup>39</sup> Cfr. E. Guagnini, *L'arcipelago odeporico*, in *Questioni odeporiche*, cit., p. 40.

<sup>40</sup> *Ibid.*

cogliere i colori delle cose, a definire atmosfere»<sup>41</sup>. Nei racconti di viaggio di Romualdo Pàntini sovente s'indulge al ritratto; egli non assume nei confronti delle popolazioni che incontra un interesse di tipo antropologico, ma l'attenzione verso figure che qua e là emergono dallo scritto si definisce piuttosto nei termini di una resa ritrattistico-letteraria. L'occhio dello scrittore indugia sui particolari rivelatori di un volto, di una linea, di una figura, di una caratterizzazione dell'aspetto o dello spirito che a volte poi reinserisce in un racconto, in uno scritto, in una novella. Così, il «potente vegliardo» della poesia pantiniana *Il vecchio e il mare* si ravvisa nel canuto pastore scandinavo che va «trasognato» in Palestina e rimanda a Pàntini le sembianze di un apostolo dalle ampie volute dei capelli grigi sulla fronte e una barba fluente che ricorda Mosè; oppure le bambine, i marinai, le guide, i rematori delle barche, il colore dei porti, dei luoghi, dei costumi; o le donne, ancora «poppose passeggiatrici» in Occidente, velate e misteriose nei luoghi della Palestina; figure femminili agili, eleganti, sommesse, quasi evanescenti nei loro vestimenti talvolta bizzarri:

E si vince anche l'orrore di qualche donna grassa camuffata dal velo spesso variopinto, che le dà un aspetto istrionico e demoniaco.

Talaltra impenetrabili:

Vestita di nero [...] Resta nel segno il ricordo della prima: apparizione gentile, soffio di grazia tanto più vivo quanto più fugace e muto.<sup>42</sup>

Queste forme appaiono in tutta la loro poeticità, rappresentanti silenti di un universo che affascina per la sua lontananza, per la sua diversità, per il suo mistero. Dai volti nascosti, dagli occhi eloquenti di queste donne anche piegate dal duro lavoro o dalla miseria più desolante rifulgono «la bellezza, l'amore, il peccato»:

Su questo squallore di fango, che non potrebbe essere più triste, che non potrebbe stringervi peggio il cuore, suona un nome di donna: la bellezza, l'amore, il peccato. E la bellezza dell'amore risuona da venti secoli con la bellezza della più alta purificazione: Maria di Magdala.<sup>43</sup>

La visita di Pàntini è caratterizzata anche dalle continue impressioni suscitate dal costume e dalla religiosità musulmana, soprattutto nella seconda parte,

---

<sup>41</sup> Cfr. Id., *Dalla prosa odepica tradizionale al «reportage» moderno. Appunti su forme e sviluppi della letteratura di viaggio dell'Ottocento italiano*, in «Problemi», p. 88.

<sup>42</sup> Le citazioni sono rispettivamente in R. Pàntini, *Terra Santa*, cit., cc. 49 e 32.

<sup>43</sup> *Ibid.*, cit., cc. 12-13.

laddove la scrittura evocativa e simbolica lascia spazio ad una tipologia del narrare più distesa e descrittiva, con gli elementi della religiosità che affiorano testimoniando spesso uno sguardo attento anche alla visione islamica dei luoghi della Cristianità. Le feste, le moschee, le donne velate, il modo di scalzarsi i piedi vengono posti in evidenza e affiancati a reminiscenze evangeliche o bibliche. E così, ad esempio, è resa manifesta la devozione musulmana al profeta Mosé durante le celebrazioni della festa di Nebi Musa, da cui emerge tutta la forza della variopinta rievocazione maomettana e i cristiani non sono ammessi nelle visite al tempio. Da quanto emerge dalla lettura dello scartafaccio, la festa di Nebi Musa lascia a Pàntini una curiosità non ben soddisfatta sin dal suo primo viaggio e il profondo desiderio di comprendere culti e ritualità diversi dal proprio permane nell'animo dello scrittore: «ci volle dunque una successiva visita [...] per comprendere qualche cosa di più del gran festival musulmano, che si ripete ogni anno durante la nostra Settimana Santa»<sup>44</sup>.

Nelle parole di Pàntini emerge sempre la ricerca di un senso di sacralità più ampio, direi universale, ma destinato a rimanere insoddisfatto: il frate che funge da guida, infatti, «si avvolgeva come in una nuvola quando si insisteva a chiedergli notizie sugli altri culti»<sup>45</sup>.

Quando non è la solitudine ad accompagnare il poeta viaggiatore, sono sovente le immagini di una collettività estranea, vivace, emotivamente coinvolgente o straniante. Addentrandosi nel soggiorno, sembrano chetarsi le ansie dell'autore e la scrittura paesaggistica e simbolica lascia spazio a modalità narrative connotate dal sentire religioso o da elementi prettamente storici o archeologici. Traspare la penna dell'inviato speciale che tratteggia i luoghi o si sofferma su episodi della vita di Gesù. In queste occasioni la scrittura pantiniana perde la sua verve simbolica ed evocatrice per indulgere su un registro dai toni talvolta evangelici o semplicemente descrittivi.

Relazione di viaggio, dunque, *reportage*, guida ai luoghi santi? Il dattiloscritto pantiniano sembra sfuggire ad ogni catalogazione, relegandosi nell'indeterminato, già a cominciare dal titolo, da cui non perviene nessuna indicazione; segnalata da Gaugini<sup>46</sup>, la casistica dei titoli dei resoconti di viaggio permette a volte di effettuare una prima classificazione già solo basandosi su di essi: *Ragguagli*, *Lettere storiche e critiche*, *Descrizione di un viaggio a...*, *Osservazioni su...*; possono talvolta apparire caratterizzati da una maggiore "soggettività", *Itinéraires et souvenirs...* o *Impressioni e ricordi* o, altre volte, si può insistere sulla permanenza o sul percorso: *Da... a*, *A travel through*; ecc.

<sup>44</sup> Id., *Nebi Musa*, scartafaccio, cit., ff. 1-2.

<sup>45</sup> *Ibid.* f. 1.

<sup>46</sup> Cfr. Gaugini, *L'arcipelago odeporico*, in *Questioni odeporiche*, cit., p. 41.

*Terra Santa*, titola semplicemente il dattiloscritto pantiniano, quasi a voler lasciare solo un flebile segno, quasi a volersi perdere in quell'infinito e in quel mistero il cui raggiungimento ha rappresentato la sola ragione del viaggio:

Ritroverò il segno, dove nulla di me è rimasto, fuor che la vanità di cogliere una sensazione del vuoto o dell'infinito. [...] Tutto si annulla e si reintegra: sospensione e sorpresa, contatto col cosmo, e sprofondamento in un mondo di fantasmi incorporei.

Come questo viaggio, che si dis-perde nell'indistinto del genere, già dal titolo; un viaggio che forse non è stato vissuto così come è scritto o, per riprendere il paradosso postulato in principio, un viaggio che si compie realmente soltanto nel momento in cui viene letto\*.

\* \* \*

*Među spisima Općinskog povijesnog arhiva u Vastu pobranjen je neobjavljeni rukopis pisan na stroju jednog izvještaja o putu u Jeruzalem vateškog intelektualca Romualda Pantinija. Pantini je bio redoviti putnik i kao dopisnik Marzocca ili drugih novina, ostavio je bezbrojne putne izvještaje. Osim što je ovdje po prvi put objavljen, rukopis pisan na stroju i naslovljen Sveta zemlja, otkriva nam se od osobitog značaja jer postavlja značajna metodološka pitanja bilo u odnosu na rekonstrukciju izvršenog putovanja bilo u pronađenim izvještajima. Od samog početka, postavljen kao klasična reportaža, rukopis odmah razgolićuje najsigurnija pravila: nedostaju vremenski izvjestitelji putovanja i prigoda izbija iz neke unutarnje potrebe da je, pretpostavivši je od samog početka, označi kao dominantni motiv priče. U stvari, kao što izgleda vjerojatno iz nekih bilježnica koje su ostale među autorovim papirima, Sveta Zemlja bila bi jednoglasna rekonstrukcija nekoliko putovanja u Jeruzalem koje je obavio u više navrata. Na taj način putovanje ispričano u Pantinijevom izvještaju dobiva gustoću samo pomoću ponovnog odeporskog pisanja i vrijednost stvarnosti samo u trenutku kada se čita.*

---

\* **Nota:** Nella trascrizione del dattiloscritto presentata nelle pagine seguenti si è rimasti sostanzialmente fedeli all'originale che, essendo uno scritto novecentesco, non necessitava di particolari accorgimenti nel senso di una eventuale modernizzazione. Si è provveduto, pertanto, alla correzione degli evidenti refusi, all'uniformazione delle maiuscole/minuscole o della grafia di alcune parole e a qualche lieve sistemazione della punteggiatura, soprattutto nei casi di discorso diretto o citato. Sono segnalate tra parentesi quadre le parole di incerta decodificazione, a causa del deterioramento del ds., così come l'inserimento di parole mancanti o corrette. Alcune oscillazioni sono state lasciate inalterate, proprio perché potrebbero anche essere indice dei diversi viaggi ripetuti nel tempo: ad esempio "Casa Nova" e "Casa Nuova" – riferendosi al convento dei francescani (che in alcuni punti del ds. è detto tenuto da monache) – potrebbe indicare anche una modifica realmente avvenuta sul nome della tenuta religiosa visitata in tempi diversi. Il fatto che nel testo queste modificazioni si ripresentino in maniera alternata testimonia il rimaneggiamento successivo dei vari appunti di viaggio.

## **Appendice/Dodatak**



**Romualdo Pàntini**

***Terra Santa/ Sveta Zemlja***

**a cura di Monica De Rosa**



**VERSO GERUSALEMME****VIGILIA**

Uscito di casa nella notte, son disceso dalla collina al mare che l'ultimo quarto di luna ardeva ancora nell'alto cielo. Ma il treno diretto mi ha irriso col suo fischio veloce, senza accogliermi. Il vetturino sonnacchioso borbotta vane scuse. Io non ho nulla da rimproverargli: per la prima volta sono sereno, e non mi duole la lunga attesa di due ore per l'altro treno. La serenità è in me. Ne godo come di dono improvviso. Sento che per una nuova forza potrò liberarmi da vane ansie. Pure, questo terzo viaggio verso la terra del sogno e della fede non è il viaggio ideale. Avevo sognato, partendo da Roma per la via Appia giungere a Brindisi e imbarcarmi sopra un veliero. Pellegrino, solitario, accomunato alla ciurma, avrei aspettato e vigilato per ogni ora la grazia del vento e delle stelle sino all'arrivo, all'approdo sempre arduo a Caifa, il volto aspro di spruzzi salsi, il cuore gonfio di memorie di Crociate e di Templari. Ma tutte le vie e tutti i mezzi sono buoni, verso la pace.

La falce della luna si è chiarita, si è fatta diafana. Una cortina spessa e lunga sbarra l'orizzonte: poche vele azzurre si profilano nel primo chiarore. Ma la cortina presto s'indora agli orli, e il sole emerge dal mare come una palla schiacciata di rame infuocato. Gli ulivi della collina appuntano le ali di qualche foglia argentina: i mandorli negli orti inchinano la grazia delle loro farfalline di rosa. Cinguettii di passerii su per i tetti: sul piazzale tubare di colombe, poppose passeggiatrici. Aspettavo il primo saluto della rondine a compiere il rito della primavera. Ma ho rivisto la divina aurora sul mare, e non mai così dorata e serena mi è apparsa la città su l'orlo della collina, con le antenne dei suoi campanili inneggianti alla festa del Signore e del sole.

Vedere e rivedere per meglio dimenticare: ecco lo scopo del nuovo tragitto. Il colle delle Beatitudini è sempre lì davanti al mio spirito. Ma da una pietra del Pretorio mi balzerà più netta la visione angosciosa della notte di Pilato, e dietro un pozzo non ancora vuotato risentirò l'eco di un canto sublime di Isaia. Ho bisogno di sfuggire a me stesso, di scuotere il peso di abitudini moleste. Aspetto la grazia che mi guidi la mano a distruggere le convenienze delle frasi ornate: debbo ascoltare la voce più fresca e più libera del vento sui fiori per le colline che recingono il più bel lago della speranza. Per questi momenti di liberazione, debbo tornare a vedere e rivedere: sempre per meglio dimenticare.

I campi che osservo tra il mare e i monti del basso Appennino sono sempre quelli, come nel primo viaggio (tutta una vita è passata, e non si è consunta) verso la grande sede degli studi. Ma vi sono estensioni che appaiono nuove: il grano pullula in solchi diritti. A volte questi solchi son così diritti che pare siano tracciati da un gran pettine. Anche la volontà di un comando è un gran pettine a ravvivare i beneficii stessi della natura. Quando sarà meglio osservata da tutti, il vantaggio ne risulterà maggiore. Il mio spirito ha bisogno che un soffio di bene lo ravvii, lo coordini, lo disciplini. Come altre volte. Ma questa volta, al colmo delle [e]sperienze l'imposizione deve essere più forte, i solchi si debbono imprimere più addentro. E nella disciplina serrata, sentirò meglio il respiro del bene; mi sentirò liberato.

## SU L'ESPERIA

Calen d'aprile ha nascosto tutte le rose e tutti i sorrisi. Si parte nel vespro caliginoso e piovoso. Vesuvio. Sorrento in una cappa uniforme. Ma ecco Capri, circuita dall'agile Esperia, animarsi di un lieve graffio di porpora. L'isola incantata pare innalzarsi come un'ara solenne dalle onde d'un turchino di streghe. E quei Faraglioni sempre nuovi: si staccano come spuntoni, si atteggiavano come i giganti goffi wagneriani! La scena falsa domina la scena vera; l'isola si discende e tutta la nuvolaglia, solcata da quel rigo di luce, pare se ne svolga come una enorme bassa fumata di un rogo.

Cerco il colore e tutto è grigio, e più si addensa nell'ardesia. L'ardesia mi tormenta: è la grande lavagna, in cui scriverò i segni ultimi di un sogno, di una speranza, di un ritorno. Per fortuna la gran lavagna marina s'increspa, ribolle, si distende e si ripiega. Non scriverò più: ripiegherò i lembi di una pagina, come quelli di una stoffa. Ritroverò il segno, dove nulla di me è rimasto, fuor che la vanità di cogliere una sensazione del vuoto o dell'infinito.

Il pellegrino solitario è triste senza tristezza, sento i suoi nervi come cullati dal soffio di un'armonia lontana. E pure è il rombo vicino delle grandi eliche che lo scuote. Tutto si annulla e si reintegra: sospensione e sorpresa, contatto col cosmo, e sprofondamento in un mondo di fantasmi incorporei.

Una voce mi sorprende: – Cuius domus posita super petram? Tiberii? – È di un giovane bruno che appunta il dito verso una casa bianca dell'isola, l'altro, solenne alto barbato, risponde a pena: – Ja, ja! – ma è distratto, ricorda bene e non vuol ricordare, ha gli occhi cerulei e smarriti, e il riflesso cupo del mare li rende profondi. Lo rivedo più tardi, senza il largo cappello, curvo a scrivere. Ha proprio la faccia di un apostolo: i capelli grigi gli si svolgono su la fronte in volute ampie, che adombrano le corna di Mosè. Filosofo, poeta, apostolo,

scopritore? Ha un po' di tutte queste apparenze ma non è che un pastore e viene dall'estrema Scandinavia. Si è fermato lungamente a Roma, Roma bella, e va come un trasognato in Palestina. Prima che la vecchiezza abbia fiaccato il suo aspetto erculeo e imbiancata del tutto la sua barba fluente, egli ha voluto compiere il pellegrinaggio, sospiro di molti anni.

Intanto ripenso: Capri e Tiberio legati indissolubilmente nel pensiero d'ogni viaggiatore. Tiberio e Cristo legati nel pensiero del pastore e d'ogni cristiano.

Che cosa scriverà lo scandinavo potente che non pare mai sazio di meditare sul mare Mediterraneo? La conversazione latino-inglese è difficile: amo lasciarlo nel suo mistero. Ma la sua figura mi accompagnerà lungamente nei paesi della fede. Egli è già campato su lo sfondo dei fiordi a gridare con la sua voce potente: Ho visto, ho pianto, mi sento migliore!

L'alba su la chiara distesa di Siracusa ci annunzia una giornata briosa di sole e di brezze. L'elegante piroscabo fila come un sogno aprendosi un solco di sorridente turchese nell'onda più cupa e turchina. Gran parte dei viaggiatori mondani discendono: si dispongono alle feste dionisiache nell'antico teatro. Solo dal mare, e in una giornata così traslucida può apparire nella sua imponenza la visione ampia dell'antica città dei tiranni famosi! Quella che avanza è una volontà raccolta di uomini alacri ma pochi. Esco dalla cupezza dei pensieri e delle costrizioni, e mi abbandono alla gioia dell'aria. Se questo è puro dono godiamone a pieni polmoni. Pure le nuvole si sciolgono e si raccolgono intorno all'orizzonte, ora minacciose, ora in cirri festosi. Il sole cala sul mare dietro un velo grigio; ma riflessi di porpora avvampano le nuvole più alte, altre di striscio s'accendono di luci quasi argentine. Il vento crescerà, crescerà il rollio per tutto il giorno seguente. Qualche sventolata di pioggia: riposo. E ci troviamo alla nuova alba innanzi ad Alessandria dalle acque verdastre in gran ribollimento.

Una fila di palmizi sparnazzati indicavano il deserto, le oasi lontane. Qui è tutta la vita di un gran porto tumultuoso, l'aspro affannarsi degli uomini nel commercio, la contesa continua con i facchini e i portatori neri, bianchi, olivastri, laceri e pomposi.

## **IL COLORE**

Mentre attendo fuori dalla dogana sempre affannato, che mi raggiunga l'amico fotografo del viaggio, mi portano una sedia, uno sgabello e un caffè turco. Il luogo di ristoro è vicino, ombreggiato da un tappeto enorme a colori rosso arancione. Nell'ombra vi si agita una rimescolio di berretti rossi. Il tarbuso non è abolito in Egitto. Ma il vero colore eccolo: sono due bimbe, una

in giallo canarino, l'altra in viola chiarissimo: nessun manto nero le drappeggia. Nel sole le due vesti abbagliano come due bandiere.

Ricordo altra volta, sul ripiano desolato intorno alla colonna di Pompeo (e m'era duce il grande amico e archeologo Breccia), una povera bimba squallida, che raccoglieva lentamente le feci delle bufale e le impastava con la terra: un po' di carbone pel suo magro focolare, in questa terra non benedetta dalle selve, che si possono ammirare pietrificate nelle epoche remotissime, poco oltre il Cairo.

Ricordo ancora: nella bella piazza della Borsa, un bambinetto in babucce seduto su un gradino con poche arance davanti. Egli ne reggeva una in mano e ne incideva la buccia con un suo coltellino, ricavandone un ricamo a punte ricurve, di perfetta grazia arabica.

Colore, notazioni, aspetti del carattere: il colore dell'anima ci sfugge, o è solo quello che è in noi.

## II

### ***GALILEA***

Innanzi a Caifa si risvegliano i ricordi dell'anno scorso. Discesi dal piroscavo in uno zatterone, nella più gaia promiscuità di passeggeri e di bagagli si dové stentare più di un'ora per lo sbarco. Le onde si rompevano con un alto fragore e il rimorchiatore poco mancò non si sommergesse. Rivedo ancora il navalestro dello zatterone, rivestito degli abiti migliori, scalzarsi e spogliarsi e buttarsi nell'acqua con la rapidità di un disperato. Urli, imprecazioni, comandi furiosi: il rimorchiatore venne spinto oltre, e non so come ci riuscì di giungere all'approdo. Il caso era critico e ridicolo insieme: pur non passava per la mente di nessuno che in così breve conca, con tanti astanti sul suolo, si dovesse correre un serio pericolo. La curiosità vinceva il timore. Certo è che l'approdo a Caifa resta sempre arduo col mare inclemente.

### **NAZARETH, TABOR, TIBERIADE**

Ora io mi sono ritrovato innanzi al brullo promontorio del Carmelo, dopo una notte insonne, in un treno pigiato di pellegrini carichi di sacchi e di viaggiatori affannati ancora della sosta snervante al passaggio del Canale di Suez.

Avevo il biglietto per Sachem, la stazioncina più vicina è Tiberiade. Ma il desiderio di rivedere più presto il lago turchino e le fioriture immense delle convalli mi cacciò in un'automobile. Se non che le nuvole che già turbinano sul Carmelo in onore del sacrificio di Elia, si addensano, si incupiscono. Un villaggio che si rasenta, prima di Nazareth pare più fangoso, più cananeo sotto la cappa grigia. La dolce fertile pianura di Esdreton ha la sua verdezza soffocata. La bella groppa armoniosa del Tabor a destra è scomparsa. L'anfiteatro di Nazareth, col candore delle sue case squadrate, è immerso nella malinconia. Oramai le nubi son basse, e la pioggia scroscia, insistente monotona, tormentosa fino al lago. I fiori risplendono nella memoria, e l'azzurro del lago sorride solo ai richiami del passato. Meglio socchiudere gli occhi, assopirsi. Anche il contrasto è necessario, e il riposo è utile.

Tiberiade vecchia ha un colore grave: i blocchi di basalto nero che formano le mura delle povere case, dei nuovi palazzetti più organici, delle fortificazioni dirute, dopo la pioggia acquistano una vivezza di acciaio brunito. La sera cala prima del tempo: ma per le viuzze anguste, tortuose, col selciato irregolare, la folla della povera gente si affretta egualmente per gli acquisti pel trasporto dell'acqua. Le botteghe anguste riversano rifiuti foschi, alla luce gialla del petrolio, più viva solo

qua e là intorno ai caffè gremiti di giocatori in turbante o in tarbuso. Nel refettorio della Casa Nuova due soli ospiti italiani: una signora che pare una giovinetta ancora e il suo suocero, un sabbo marchigiano, addetto alla Compagnia del Canale e venuto anche per fare alcuni bagni termali.

Anche il giorno dopo il maltempo persiste. In un intervallo mi spingo per la via meridionale del lago. A breve distanza emergono ancora colonne dirute e avanzi vari greco-romani, abbattuti da un terremoto. Ma i contadini musulmani hanno dato del celestino su queste pietre, che forse sono del gran tempio Adrianeo poi basilica cristiana. L'apparenza è di un sepolcreto musulmano.

Le terre sono alimentate dalle acque caldissime e solforose. I quattro stabilimenti sono pietosi. Vorrei rinfrancarmi anch'io, ma un solo sguardo alla vasca principale mi trattiene. E pure il gran bacino è contornato da colonne di marmo, che sostengono una bella cupola. L'architettura è graziosa: ma la nessuna cura dell'igiene è repellente.

Il conduttore è un ebreo, piccoletto, vestito all'europea. Gli mancano tre dita ad ogni mano. Gli fo osservare che dato il concorso della gente, potrebbe rimetter su lo stabilimento. Egli risponde soltanto: – Sì, con la pazienza. – E qualunque cosa gli faccio osservare, egli non ha che un ritornello: – Con la pazienza. – La pazienza per lui non è che denaro!

## NEL PAESE DELLA MADDALENA

Il sole mi ha del tutto rinfrancato dalla notte troppo agitata. Questo pomeriggio sia dedicato al paese della Maddalena. Dista solo quattro chilometri e il bel sole conforta a camminare. Rinunzio ad ogni compagnia, ad ogni altro mezzo, asino, mulo e guida. Passo innanzi passo, la strada è agevole lungo il lago sacro. Non rivedo ancora il bel colore azzurrino che già mi sorrise nella corsa di altra volta. Una brezza leggera increspa le acque, turchiniche, non chiare: piccole onde si sbattono contro i sassi bianchi della riva. Un gruppo di musulmani mi sorprende: ciascuno ha il suo asinello e lo fa entrare nell'acqua e lo lava alla meglio, incitandolo con la voce. Le povere bestie abbassano gli orecchi, sgroppano un poco, ristanno immobili ad asciugare il pelame rossiccio. Più oltre un altro fico d'India sorge ad uno svolta: ora la costa a sinistra si fa più erta, si disegna già una groppa che cade sul lago. La conca di Genezareth si profila bassa, con larghe macchie di eucalipti in fila. Guardo e riguardo per imprimermi negli occhi la dolce linea dei colli degradanti, ora coltivati e di un verde brillante. Superata la prima groppa, ecco subito davanti un'altra che sporge più ripida.

Tintinnii lontani empiono la valletta di echi leggeri; la vegetazione è più folla: le margherite gialle s'addensano ardenti fra gl'irti ciuffi dei cardi violetti e le altre spine. Verso il lago, tre floridi ulivi già tutti in fiore. Certamente qui sono venuti i

ragazzi a cogliere le grosse rame per la festa di domani. Ne eran carichi la testa e le braccia. Qualcuno non resistendo al peso lo trascinava per la via, poi come mortificato dalla profanazione, tornava a caricarselo sul capo. Noto un piccolo acquedotto con tre archi e due serbatoi. Un contadino stava pensoso, come guardia. Quando mi scorge egli si alza, mi si fa quasi incontro, lento e dinoccolato: rassicurato torna a sedere e a guardare di là su le acque, dove qualche barca passa silenziosa, e poi da presso un ragazzo in un battellino microscopico striscia lungo la riva, facendosi di remi delle due mani...

Poche vetture passano: un cammello appare enorme al nuovo svolta, poi scompare discendendo. Sono già nella Valle dei piccioni, sull'Hadi Hamam.

Rivedo come l'altra volta la palma alta emergere su l'acqua: e comprendo d'essere innanzi a Magdala. Una sola costruzione quadrata in pietra sotto il livello della strada: scontra un marabutto e non è che un'abitazione.

Lo squallore della miseria è innanzi a me. Si entra per due viottoli fra mucchi di sassi disposti alla meglio. Capanne di terra si addossano a capanne basse, mal ricoperte da palmizi secchi. Un po' di fumo fila da qualche cupoletta fosca. Intravedo nei riquadri di terra poche donne, nero il viso, nere le vesti, entrare e uscire. Poi su, come sopra una piattaforma, alcuni uomini raccolti. Penso sia il loro ritrovo, dopo le fatiche degli orti. Cerco invano la torre, ultimo avanzo del castello Romano.

E pure su questo squallore di fango, che non potrebbe essere più triste, che non potrebbe stringervi peggio il cuore, suona un nome di donna: la bellezza, l'amore, il peccato.

E la bellezza dell'amore risuona da venti secoli con la bellezza della più alta purificazione: Maria di Magdala.

Tutto è distrutto, annientato, eguagliato alla terra nera. La grazia della palma è tornata solo a indicare; e già nelle acque del lago un ciuffo di piccoli oleandri sorride nell'ombra. Dal pozzetto in cui gli ultimi giaggioli sono sfioriti, insisto a guardare oltre verso Genezareth, verso Betsaida.

La collina di Cafarnao porta luminosa la bella casa delle Monache italiane: il sole indora il ripiano che fu più caro al Maestro divino.

## **I PESCI DI S. PIETRO**

Mi sono levato alle sei: ma il sole è già alto sulla barriera della Transgiordania ed affonda sul lago azzurriccio una scimitarra di fuoco. I battelli sono approdati: e la notte fresca ha donato molti pesci. Su l'"imbarcadero" è il mercato: gli accaparratori si contendono la pesca con forti voci rauche. I pesci S. Pietro dalla forma ovale caratteristica con le pinne acute, per cui un padre Maronita mi dice che si chiamano anche pesci-pettine, passano dalle casse nelle ceste tonde eleganti.

Qualche vecchio cilirigno, col manto i cercini neri e la sopravveste a brandelli, regge con la mano un pesce più grande, come un dentice, e si invola rapido per la stradicciola della Casa Nova.

Più oltre, fuori della cintura delle mura brune, è il gran mercato: cammelli fangosi, asinelli, molte mucche dal manto nero lucido: un vociare confuso interrotto spesso dal rombo degli automobili: un andirivieni di povere donne che risalgono dal lago con le casse di latta piene di acqua, qualcuna soltanto con l'otre, a strisce rosse; di traverso sul capo, gli occhi chiari, le mani pendenti lungo la povera veste grigiastra che non copre i calzoni e dà una certa sveltezza all'andatura astratta. Davanti ai piccoli caffè già gorgoglia il "nargilè", e qualche turco benestante, brache nere e "tarbuso" amaranto se la fuma, sogguardando appena, incurioso della fresca mattina, della gioia, dell'aria, del canto dei passerì che sorvolano le alte mura sbrecciate, le torri rotonde, le ruine del castello centrale, sormontanti l'albergo grande.

Ma la campanella della Casa Nova ha dato gli ultimi rintocchi argentini: e qualche centinaio di fedeli accorre alla messa della benedizione delle palme. Son felice di essere rimasto. Il mio spirito è lontano da ogni cura, poiché ho respinto ogni ansietà di partire. Meglio qui nell'umile chiesetta ad arco acuto con le scene di Gesù nella barca in tempesta, di Gesù su l'acqua, scialbate di pochi colori su motivi di composizioni ben note. Nel coretto due voci lievi, quasi sospinte di suore, accompagnano la funzione: l'armonium manda suoni che sembrano soffi. E il cuore invaso da una tenerezza infantile. I cinque chierichetti in tunica rossa danno un po' di coreografia all'altare, su cui il padre cappuccino dalla gran barba ripete gli inviti alla pace, all'orazione, alla benedizione. Il pubblico delle donne è formato in parte da persone modeste, che hanno portato i loro bambini vestiti di giallo. Una vecchia dal naso acuto resta sempre genuflessa su l'altarino di fianco, pare voglia assorbire il mistero. Come le voci soavi, sempre più lente cantano: il "Credo" e l'"Agnus Dei", la tenerezza si fa profonda: gli occhi si inumidiscono. Meglio qui nella pace del lago più sacro in tutto il mondo, che nel tumulto di Gerusalemme. Ricorderò lungamente queste ore. Tutto mi è diventato estraneo, e tutto è dentro di me respiro di consolazione.

Fuori il lago si distende calmo, madreperlaceo: le rocce scoscese delle ripe vi riflettono i loro solchi profondi. In fondo il Grande Hermon distende la sua groppa di nevi scintillanti.

### III

#### **COPERNAUM**

Il centurione romano di Copernaum lega profondamente l'opera di Gesù con l'avvenire cristiano di Roma. Non si può rileggere senza sorpresa e commozione le divine parole: «In verità vi dico che non ho mai trovata tanta fede in nessuno in Israele!».

Il centurione aveva malato un servo che gli era carissimo. Aveva udito parlare di Gesù, ma non si sentiva degno di parlargli per impetrare la guarigione. Allora gli anziani dei Giudei andarono incontro a Gesù e lo pregarono, affermando che il centurione era buono, amava i Giudei, anzi ne aveva edificata la sinagoga. E Gesù andò verso la casa dell'infermo; e il centurione gli mandò ancora amici, pregandolo che non entrasse. Egli non si sentiva degno di tanto onore. Gesù disse solo una parola, e il suo servo sarebbe guarito. E aggiungeva: «Io sono sottoposto alla potestà degli altri, e ho soldati sotto di me; pure se dico all'uno: "Va'", egli va; se all'altro: "Vieni", egli viene; e se dico al mio servo: "Fa' questo", egli lo fa».

A rileggere il Vangelo di S. Luca, il ragionamento del centurione stringente, classicamente romano, sembra forse un po' duro. Ma nella voce del centurione e dei suoi patrocinatori doveva vibrare un accento così accorato umile e sincero, che Gesù "si meravigliò di lui".

Questa meraviglia divina, questa meraviglia di fede a noi, romani e italiani, si ripercuote nei secoli, ci fa presentire i destini della chiesa, acclama i martiri infiniti che cementarono con il loro sangue in Roma stessa, più che altrove, l'edificio futuro e permanente.

\*  
\*       \*

Avevo visitate le rovine di Cafarnaon, giungendovi parte in vettura, parte a piedi traverso i campi: pomeriggio afoso di marzo, indimenticabile. Col sudore che mi scorreva dalla fronte, mi parve allora di aver meritato un poco la gioia di respirare l'aria di uno dei centri più miracolosi.

Volevo tornarvi per barca. Il lago ne offre di ben costrutte, nella forma più comune delle nostre, capaci di dieci o quindici persone. Chiesi il permesso a un monsignore francese di aggiungermi ai suoi pellegrini; e così mi trovai a poppa di un bianco battello, fra due americane e un padre maronita, che faceva da guida.

Il cielo lavato dalle piogge non poteva essere più terso. La brezza fresca gonfiava a pena la vela; i pellegrini avevano l'animo aperto alla gioia della primavera. Un uomo dal viso grassoccio, cui il berretto basco dava maggiore risalto, si era seduto accanto all'albero. E così tra la vela e due dei quattro rematori egli si trovava spesso in una posizione scomoda, su cui i compagni componevano giochi di parole. Le donne tacevano: ma sul volto della giovane americana ignara anche del nome di Magdala, errava un sorriso di grazia così immutabile che vi pareva stampato.

Presto s'impegna una gara fra i due battelli il nostro è meno carico: si ha l'onore di avere il rematore più valido, un arabo asciutto, quasi bello, certo furbissimo. L'altro rematore a poppa è un tipo beduino con gli occhi spenti nel volto ulivigno che appare e sparisce fra gli svolazzi delle bende bianche. Il capo dà la voce. E una canzone araba con ritornelli ripetuti li mette di buonumore. Il padre maronita fuma e spiega alle signore. La canzoncina quanto mai profana suonerebbe press'a poco:

Per Allah, per Allah ve lo giuro  
di vecchioni non ne voglio:  
portino l'oro sulla mano,  
quella mano io troncherò.

La nostra barca è già oltre: i rematori ridono e lanciano gridi gutturali ai compagni superati. Siamo nel mezzo del lago: la conca di Genezareth a sinistra si incurva e si abbassa con dolcezza quasi tenera verso le acque azzurricce. I campi coltivati salgono di qua e di là verso il monte, con ripiani ondulati. I colli sovrastanti si addossano gli uni agli altri in forme tondeggianti, senza asprezza. Solo uno sguardo e questa conca basta a spiegarci come da Magdala, già città fiorentissima, a Cafarnao, centro di commerci e di pesca, l'opera del Maestro si sia svolta agevolmente traendosi dietro la turba sempre crescente, ad ascoltare la buona novella. L'annuncio delle beatitudini fondato sul dolce colle, fra Betsaida e Cafarnao.

La pace è così alta, che nessun canto, nessun discorso profano basta a vincerla o a turbarla. Due ore son trasvolate con la brezza nella intensità della contemplazione. Una palazzina solida e bruna occhieggia da qualche anno fra i verdi alberi; eucalipti e cipressi e palme in fondo al lago.

Padre Giuseppe, festoso spagnolo, si difende dal sole con un berretto schiacciato, ci porge la mano per sbarcare, ci accoglie con molta cortesia. Il palazzetto sarà presto soave ospizio di qualche pellegrino che vorrà gioire di rievocare in questa calma perfetta. La bella sala conviviale è adorna di disegni, ricostruzioni particolari della famosa sinagoga. Si sente l'opera di un dotto. E un vero dotto rianimatore delle rovine, è stato il padre Gaudenzio Orfali, di

origine orientale e però tratto allo studio del tempio con maggior fervore. Mandiamo un mesto pensiero a lui travolto miseramente sotto un'automobile, nel recarsi a Gerusalemme, la primavera passata.

Nel giardino vigoreggiano belle palme in fila. Lungo il viale, su plinti e capitelli fiori e fiori, amorosa cura del padre solitario. Ed ecco subito a sinistra, le due pareti ancor salde, con alcune colonne rialzate e davanti l'ammasso grandioso delle rovine di bel calcare dorato.

La sinagoga era lunga 24 metri e larga 18, proporzione: di tre a quattro, proporzione romana come nella curia di Cesare, 25 metri per 18.

Ma nella costruzione e nella decorazione, gli operai seguirono modelli greco-romani più o meno puramente, vollero aggiungere qualche loro nota orientale. Gli animali si alternano con tratti ebraici e ispirati alla flora locale. Tuttavia questo miscuglio, questo sovraccarico di elementi non toglie che il monumento resti il miglior saggio di tal genere, e giustifichi il crescente interesse di studiosi di ogni razza e di devoti anche non cristiani.

Ma la sinagoga è quella che udì la voce del buon Maestro? Nel 1871 il capitano Milson notava: «Se Tell-Houm (questo è il nome arabo del posto) è Cafarnao, la sua sinagoga è quella costruita dal centurione romano».

L'ipotesi ormai è realtà. Pochi contraddicenti non contano. Troppa bellezza di lavoro, troppi ornamenti: l'opera è di gesto munifico di ricco patrono, Antonino Pio o meglio Alessandro Severo, che rese ai giudei i loro privilegi. Per altri il vero fondatore delle sinagoghe galilee sarebbe solo Settimio Severo o Caracalla. Ma Settimio fu veramente severissimo coi giudei, trascinati nel suo corteo solenne.

Tutto riporta a pensarla costruita nel primo secolo, prima delle guerre del 70 e del 132 d. C. in un periodo prospero di pace e di ricchezza. I Galilei, generosi non meno che gelosi del loro onore, non potevano ammirare soltanto i monumenti che sorgevano nel loro paese. E il concorso di un grande amico, il centurione romano, fu molto gradito ad essi nell'onorare Jahvé. Astraendo da modificazioni posteriori, la sinagoga risale al primo secolo. Vi sono argomenti che non potrebbero essere spiegati facilmente. Essa sorge su le rive del lago, e i rabbini di Tiberiade volevano distrutta la città in cui i tetti superassero il Tempio. Essa non è volta verso Gerusalemme, ma è pur ornata a profusione di figure d'animali. Non può essere sorta avanti che Tiberiade crescesse d'importanza e la sua scuola rabbinica si imponesse con le sue restrizioni pedantesche.

Riguardiamo l'unico capitello, così curioso nei suoi simboli palestinesi: il ramo d'ulivo, la melagrana, una corona, e il candeliere a sette rami fra la trombeta e il bruciapfumi. L'ammasso dei frammenti nella corte ci attesta

pure una cruda opera di vandalismo. Ma le colonne risorte per la volontà del padre Orfali attestano un rinnovamento, un saluto originale.

Non ascoltiamo più la voce della buona guida, non rileggiamo più nelle pagine di libri. La scala d'accesso alla sinagoga fu sorvolata da un passo d'ala. Nel sole incombente risplende un bagliore più vivo. Preghiamo. E rileggiamo nei Vangeli di Matteo e di Marco i miracoli della figliuola di Giairo, capo della sinagoga; dell'imposta pagata per sé e per Pietro; dell'emorroissa; della suocera di Pietro; del paralitico calato attraverso un buco nella terrazza...

Ma la sua presenza nella casa di Pietro, ma la parola continua, ma la conversione del pubblic[an]o Matteo, ma i tanti miracoli non valsero. E Cristo, irato, lanciò l'anatema della distruzione su la pomposa Cafarnao, come su Betsaida e Corozain!

\*  
\*       \*

Dolce Galilea! Non ho riveduto i grandi piani inclinati sparsi da una vera effluvia di piccoli fiori, gialli, rossi, violacei, a volte distribuiti in macchie di un sol colore. Non ho riveduto la brezza trasvolare su di essi, quasi per la gioia che mutassero colore o comunicassero un brivido lungo, annunciando la bella conca del lago miracoloso. Tutto è seminato, tutto è verde: le nuove colonie hanno raspatto anche là dove i massi calcarei erano più frequenti, hanno creato tappeti di grano e di orzo in piccoli riquadri, in losanghe, in angoletti di terreno rossiccio. I fiori occhieggiando fra gli sterpi costellano le prode. Ma il verde domina, anche per le piogge inattese o prolungate dei giorni passati. E la dolcezza è la stessa, una dolcezza così profonda di pace e di solitudine, che gli occhi vorrebbero imprimersi ogni linea, ogni declivio dei campi e contro la lunga distesa delle colline risentire una sola eco di sospiri sepolti nei secoli.

C'erano i fiori sì, infiniti fiorellini l'altra volta: ma la guerra sterminatrice aveva allontanati gli armenti. Ora gli armenti sono tornati: e le mucche e i cammelli pascolano lentamente, riempiendo le conche e i poggi della lieve armonia dei loro campanelli. I beduini a cavallo con le loro masse staccano sul cielo solitarii come guerrieri: qualche pastorello acquattato sotto una ripa sufola sul suo flauto di canna, e capre nere e pecore soffocate dalle loro lane si sbandano beate e incuriose dei veicoli che scivolano rombando. Non cerchiamo di più intorno a Tiberiade.

Musulmani ed ebrei: ebrei e musulmani. Tutto è lontano dal grande miracolo che si è svolto su questo lago. Tiberiade, è vero, sorgeva a pena, quando le turbe salivano a migliaia verso il colle delle Beatitudini. E Cristo non vi mise mai piede, benché il desiderio nel lussuoso Tetrarca fosse vivissimo di

conoscerlo. E come allora, gli ebrei vi accorrono da ogni parte; e le nuove palazzine civettuole bene squadrate nei loro blocchi di basalto contornati di bianco cemento si svolgono a ridosso del paese e lungo il crinale dell'alta ripa sul lago.

Chi vorrebbe nei nuovi pescatori qualche immagine lontana dei dodici Apostoli? I più bruni, i più umili con le loro bianche bende costrette dai due cerchi neri sul capo, fanno qualche volta trasalire a guardarli di fianco. Ma nessuna luce è in loro, che vi possa commuovere. Solo nella loro vita, nei loro gesti abituali è un richiamo. Tendono le reti ad asciugare lungo il parapetto dell'imbarco; stanno muti ed accovacciati a rammendarle lungo i muri delle viuzze vicine. E quando la sera in gruppi di due o tre i battelli salpano per la pesca notturna, è uno svolgersi di gesti abituali che poco dice allo spirito, mentre i venditori di insalate e di semi vi assordano intorno insistenti, e giù dai caffè sul lago salgono i singhiozzanti e rauchi ritmi di una canzone araba soffiata da un grammofono e l'acquiolo ambulante fa tinnire.

Non voglio lasciare Tiberiade, senza porgere un saluto alle suore francescane, che l'Associazione italiana ha raccolte nell'aereo edificio presso il diruto castello. Mi si accoglie con qualche reticenza: hanno sempre visite di importuni a chiedere e inquisire su la loro scuola, sul lavoro che insegnano alle ragazze arabe. Ma la madre superiora si rinfranca e si rassicura subito. Non vedono mai un italiano: e l'alto patrono, lo Schiaparelli, da tempo non torna in Galilea. Come io osservo che il giorno è di festa, che l'arrivo del console generale è imminente, la buona madre ordina d'issare la bandiera. Non so dirvi il tremore del mio animo. I tre vividi colori, emblemi della patria, splendono sul lago di Gesù. Le suore lontane sul colle di Cafarnao li vedranno e raddoppieranno le loro preghiere. Non mi resta che fissare la bella apparizione sopra un velo di pellicola. Posso partire racconsolato. Questa scuola a Tiberiade, il bell'edificio solitario al di sopra di Cafarnao, la chiesa che sorgerà presso Betsaida son segni d'Italia, annunziano un fervore risorgente, diciamolo pure, costantiniano.

Ma il grande Hermon è sempre là candido scintillante in fondo al lago. Lo rivedo ancora risalendo nel sole da Tiberiade verso le Corna di Hattin, il piccolo monte a due punte, come una sella di cavaliere arabo. Alle falde di esse si voleva che Cristo si fosse raccolto ed avesse pronunciato il sermone del Monte. Rileggendo meglio i Vangeli, si comprende ora che il colle delle Beatitudini, assicurato al culto degli italiani dalla pietà dello Schiaparelli, fu il posto benedetto. Su Hattin cavalca la figura soltanto del Saladino, indimenticabile per la strage che fece dei Franchi nel torrido luglio del 1187.

## IV

### *TABOR*

#### ROSE E VIOLE

Sono arrivato sul Tabor che il sole tramontava senza nuvole verso il mare di Caifa, dietro il monte del Carmelo. Le piogge dei giorni scorsi hanno lavato il cielo: intorno intorno colli e monti stagliano purissimi in una luce d'oro. Ma non a pena il sole è scomparso, ecco ad oriente, dietro l'abside della nuova basilica innalzarsi e diffondersi una sinfonia di consolazione. Rose e viole, viole e rose: un incanto di sfumature, un'intensità di colori vellutati. Mi parve un sogno, mi pare ancora un sogno. Ogni ricordo di un tramonto soave goduto a Luxsor, davanti alla Valle dei Re, è sopraffatto. Là sul tono giallo del calcare montuoso, le screziature delle nuvole rosee parevano quasi timide, finché un solco di raggi verdi non vi aggiunse all'improvviso, e per pochi minuti, una vibrazione diversa, il riflesso aereo dell'erba più tenera.

Sul Tabor, dolcezza e intensità insieme. Tutto il cielo respira dalle valli pingui sottostanti. In questa luce di serena primavera, lo spirito si sente circonfuso dal mistero. La natura innalza il canto pieno delle ultime melodie raccolte dai confini lontani, lo compone nel più semplice accordo. Non si è mai sazi di riguardare: e pure un bisogno di alto costringe ad abbassare gli occhi, a guardarsi dentro. C'è un punto abbagliante, ma è dentro di noi. L'Uomo-Dio parlava coi discepoli e si trasfigurò con bagliori di neve nelle vesti. Se la sua faccia risplendé come il sole, come annota l'evangelista Matteo, il miracolo dovette compiersi in un vespro di primavera, assai simile a questo.

– Si vede anche il mare! – esclama padre Antonio, e poiché il fatto è raro, chiama ad ammirarlo i conversi ed il giardiniere. Padre Antonio, basso e scuro e nella corta barba nerissima, sembra un selvaggio anacoreta. Ma il suo entusiasmo, la sua parola calda lo rendono caro. La solitudine gli si è ormai così immedesimata, che soffre quando deve scendere a Nazareth qualche volta durante il mese.

È strano che da un monte, che si eleva a pena di seicento metri sul mare, possa godersi il respiro di così vasto panorama. La solitudine del Tabor è centrale. Di qui il suo fascino: di qui la certezza che il Maestro dovette eleggerlo per rivelarsi in una luce divina ai tre discepoli più amati, Pietro, Giacomo e Giovanni.

Nulla vorremmo che turbasse l'austero culmine di questa mammella rocciosa. Solo un grande altare, senza tetto, per vedere elevarsi su di esso l'ostia

consacrata. Allora, i pellegrini d'oltremonte e d'oltremare, tutti sospirosi di pace, dovrebbero piegarsi agli scalini di questo altare, e più d'uno si curverebbe ad abbracciarlo con la passione profonda, con cui vidi, dopo la comunione, un frate laico restare lungamente prostrato con le braccia distese.

Ma gli uomini non sanno quel che si dicano, come non sanno quel che si facciano. Sono tutti un po' come S. Pietro che, vedendo Gesù discorrere con Elia e con Mosè, prese a dirgli: «Maestro, è bene per noi lo star qui: facciamo tre tende, una per te, una per Mosè, ed una per Elia».

Così sorse l'idea che un tempio fosse necessario pel culto. Così fu sentita l'idea delle tre cuspidi. E noi, italiani, dobbiamo vivamente compiacerci che la nuova basilica, una delle più ariose e armoniose, sia stata ricostruita nobilmente da un italiano, l'architetto Barluzzi, sulle rovine dell'antica. E i francescani hanno scavato tra i blocchi del calcare la strada di accesso, che si svolge come un nastro intorno al monte. Ma quale non doveva essere la solenne e terribile sensazione della scala di 4340 gradini, tagliati sulla roccia, di cui parlano Epifanio e Nicoforo Callisto, scrittori del nono secolo! La risorta basilica è tale un'affermazione di fede, che non è a disperare che in un tempo non lontano i cristiani di tutto il mondo vorranno accorrere a riscavare la scalea trionfale. E lo spirito sentirà, dopo la fatica dell'ascesa, la vera liberazione nel riposo della preghiera.

V

***NAZARETH: LA PALMA E IL CIPRESSO***

I cani ringhiosi, pur necessarii in una divina solitudine non accetta a tutti gli uomini, mi hanno impedito di godere lungamente sul tavolo la bella notte lunare, non sono bastati i buoni richiami dei frati e del servo arabo, nella cui bocca la pronunzia italiana acquista una non so qual grazia liquida. Volevano, i cani, che cenassi presto nell'ampio refettorio, così elegante e severo; volevano che io mi riducessi più presto nell'odorosa stanzetta a dormire. Fu forza obbedire.

Ma non vi sono cani a Nazareth. E forse perciò più suggestiva e più bella mi appare la pura luce lunare che dà un aspetto di pace alla cittadina, addossata alla montagna e svolgentesi quasi ad anfiteatro, con la fila de' cipressetti sul crinale, con i ciuffi dei cipressi di qua e di là sulle colline, adorne di cappelle.

Nazareth è il germoglio e il fiore. La sua purezza, per quanto tutta moderna, non potrebbe apparir più evidente dalle case, dalle chiese, da' conventi, costruiti in eletta pietra calcarea chiara. Mi passano davanti fantasmi confusi di paesaggi toscani e umbri: ma l'effetto è nei cipressi, e la seduzione della chiarezza è nella qualità della pietra. Giù intorno alle valli, fra le alte siepi di fichi d'India, gli olivi ubertosi adagiano le loro chiome oscure. Là vividi lumi punteggiano le case disposte l'una su l'altra; e se risalite per viuzze ben selciate, vi sorprende qualche fabbro che insiste a fornir l'opra, come in un borgo marchigiano non caro a un poeta desolato e pur assetato di consolazione.

Tutto è lindo, o almeno più acconcio e decente in questo paese di Maria, per quanto l'aspetto generale nulla conservi della grazia primitiva. A Cana voi potete scorgere profili e forme che debbono essere come gli antichi: piccole case quadre, strade disselciate, costruzioni informi, di fango e di mattoni mal connessi, coperte a volta di cupolette. Specialmente all'ingresso di Cana, prima di scendere alla fonte, il forno di terra compatta, a forma di largo tumulo, con i fiori variamente disposti, è assolutamente il forno degli antichi, il forno di cui dovette servirsi anche la sacra famiglia.

A Nazareth, tutto è nuovo, lapideo: ma la luna diffonde il suo velo di perla su le pietre nuove, e veramente vogliam credere che il paese di Maria, fiore di purezza, anche ai suoi giorni dovesse respirare di una tale grazia di gigli.

Non è residuo di coltura, non piacere di aggiungere una frase. È la terza impressione che ricevo dal paese. Ed è quanto più in esso vi seduce. Noi, sì, pensiamo con l'animo devoto. Ma se la suggestione fosse mia, o di pochi, come

spiegare la sensazione più gentile delle strade e delle botteghe, che sono pure di musulmani e di ebrei, come a Tiberiade, come a Gerusalemme?

Respira la Vergine con noi. Il suo mistero è impresso sull'anima nostra e nulla vale aggiungere o togliere. Ammonisce Dante:

Fede è sostanza di cose create  
ed argomento delle non parventi.

La parvenza della Parola che si fece Carne è forse nell'atmosfera che si può respirare in una sera di primavera? Gli occhi distratti, gli occhi curiosi vanno notando e ricercando. L'androne dei falegnami che cosa ci riporta alla fantasia dell'umile vita di Giuseppe? Meglio qualche buca di fabbroferraio. Sono così curiose queste bottegucce di fabbri, su per la via non a pena usciti dalla Casa Nuova dei francescani. Pare impossibile che un bambino, una fucina, ed un martellatore vi possono essere raccolti. Ma il segreto è presto svelato. Il fabbro è per metà in una buca, e l'incudine appoggia davanti a lui. Il soffietto gli sta a ridosso, come un embrione di uccellaccio spennato. Se vi fermate a considerarlo, egli vi offre in buon italiano una falce. Come non aver bisogno di una falce, se la messe è per maturare?

Gli antichi crociati già ricordavano la bellezza delle donne di Nazareth. La Madonna ha voluto benedire la sua terra. Ma per quanto di cristiane non manchi un numero discreto, raro accade di poter incontrare qualche bel volto scoperto. In tre visite, fui solo fortunato la prima volta.

Indugiavamo su la strada maestra sul vespro, quando una giovinetta venne incontro a me e a i miei amici. Vestita di nero, appariva di condizioni civili. Non potemmo trattenere una esclamazione! Ma essa fu pronta a rigettarsi sul volto il velo nero, come ancora costumano in Palestina le musulmane della borghesia. Questa volta, un bel volto ovale e morato mi apparve dinanzi a Cana: ma la fanciulla era petulante, voleva essere fotografata e chiedeva almeno uno scellino. Resta nel segno il ricordo della prima: apparizione gentile, soffio di grazia tanto più vivo quanto più fugace e muto.

A Nazareth si vendono anche nelle botteghe le anfore perlopiù nere, che nella loro rozzezza conservano la forma millenaria. L'arco ricostruito sulla fronte della Vergine, al sommo del paese, presenta spesso un bel gruppo di fanciulle, agili e flessuose, che dopo avere riempito l'anfora, se la dispongono di traverso sul capo. Ma purtroppo anche qui spasseggian le latte vuote di petrolio.

Tuttavia il pensiero che la Vergine nella sua umile vita dovè salire anch'essa alla fonte unica per riportar l'acqua alla famiglia, ci riempie di tenerezza. Non importa se le donne moderne si coprono: qualche bagliore intraveduto ci basta per sognare.

Perché la Madonna è presente a noi, dall'infanzia: ci ricorda il volto di nostra madre e la prima preghiera, per scongiurare le brutte apparizioni dei sogni terribili. La Madonna è con noi: e il suo tipo, bruno ovale regolare e soave, è rimasto fissato nel tempo e supera ogni controversia. Non ci sfugge come quella di Cristo. Era nata piena di grazia umana, fu colmata di grazia divina: perché la sua gloria nel mondo fosse eguale soltanto al suo inumano martirio presso il Golgota. La palma e il cipresso che ombreggiano un fianco della Basilica dell'Annunciazione, non potrebbero meglio simboleggiare tutta la sua vita.

Ritornano tempi constantiniani. Il fervore costruttivo dei francescani è per ridonare a Nazareth la forma integrale dell'antica basilica. Quella che ora si visita non è neppure la terza parte, e risale al 1730. L'antica costantiniana, rivive nelle ruine che occupano la grande corte antistante, e nelle fondazioni ben chiare delle tre absidi.

Padre Ludovico parla all'amico Buonaiuti ed a me, con un calore tutto napoletano. Egli ci indica le antiche pietre e ci illumina innanzi agli occhi la vastità del tempio, mentre accarezza i fiori dell'orto fra le rovine. Perché la basilica risorga, bisogna abbattere il convento. E le demolizioni sono incominciate, come è già stato abbattuto l'ingombro di case musulmane a ridosso del convento, costituendo così un'area sacra, fra la basilica principale e la bella chiesa romanica, detta della Nutrizione, e di S. Giuseppe. Perché, ascoltando padre Ludovico, non si può dubitare affatto che quello non sia stato il luogo della casa di S. Giuseppe, con la sua grande cisterna scavata nel sasso.

Del resto sia la Santa Grotta, in cui l'angelo apparve a Maria, sia il carattere roccioso e naturale di questa casa di Giuseppe nulla hanno che possa apparire strano. Le antiche casette, come anche le moderne, addossate alla montagna, erano nella parte interna ricavate dalla rupe stessa, e i blocchi di calcare saranno serviti a costituire la parte esteriore, bene squadrate.

Padre Lodovico illustra e prega: è un giovane frate di una gentilezza squisita. Con la stessa alacrità, con cui dirige la Casa Nuova e l'ha corredata di impianti elettrici e di comodità moderne, egli si occupa della scuola ai giovani arabi. E quella scuola è così areata e garbata nel suo cortile col loggiato soprastante ad archi acuti, che noi vorremmo fosse presa a modello.

\*  
\*       \*

A Nazareth Gesù fu sottomesso ai suoi nell'adolescenza e forse non se ne assentò fino a i trent'anni. Dopo aver predicato in Galilea e compiuto miracoli sul lago, egli vi tornò a leggere nella sinagoga. Annunziò, come Isaia aveva

profetato, che lo spirito del Signore era su lui. Ma rifiutò di compiere miracoli. E allora i parenti e i concittadini lo cacciarono a furore e lo inseguirono per oltre un chilometro lungo la cresta meridionale della montagna. Il Monte del Precipizio è davanti alla mia finestra con la sua parete scoscesa verso il piano di Esdrelon. Nella sua nudità aspra di massi è minaccioso, permanente richiamo della sentenza di Cristo, che nessuno è profeta nella sua patria. Ma prima di giungere al sommo dei due gibbi che separano la cittadina attuale dal Monte, vi è una cappelletta, la Madonna del Tremore. La Madonna era corsa dietro al diletto figliuolo per salvarlo dalla morte; pel terrore dovè appoggiarsi ad una grotta della montagna. La roccia, nella leggenda, conservò l'impronta del suo corpo svenuto. Ella non sapeva come Gesù si fosse salvato, compiendo un miracolo da vero (*sic!*) stupefacente. Ce lo ricorda Luca: «Quando Egli spinto sul ciglio del monte, era per essere gettato, passò attraverso i suoi persecutori e scomparve!».

## VI

### *DOVE SORGEVA IL TEMPIO DI SALOMONE*

#### **LA MOSCHEA DI OMAR**

– Non capisco come in questa terra desolata sono potuti nascere tanti Salamoni! – il buon siciliano florido e baffuto diceva proprio Salamone con la voce tonante: nel suo rozzo stupore egli riassumeva così l'ammirazione dei secoli e dei popoli per l'apparizione solare del Re d'Israele. Innanzi alla Casa Nova i pellegrini si incrociavano si divertivano nell'ascoltare le sentenze dell'uomo semplice. Solo qualcuno gli obiettava senza importanza: – Ma non fu sempre così nel tempo dei tempi! –

Quando si è davanti alla Moschea di Omar, nel grande spazio vuoto, biancheggiante, cintato, si può avere soltanto una visione della grandezza di Salomone. La moschea sorge dove sorse il primo gran tempio; ma solo dalla grandezza del recinto, dal suo piano rilevato, dai portici circostanti o dall'altra moschea grandiosa, ombreggiata da cipressi contorti, è facile ripresentarsi una idea solenne del tempio antico, del Palazzo Reale, delle scuderie fastose. Non fu il califfo Omar costruttore del tempio, che cominciò a sorgere più di trent'anni dopo il suo arrivo in Gerusalemme. Ma il nome è rimasto: più sonoro, più facile. Nel 635 egli entra come un beduino con l'otre d'acqua e un sacco d'orzo, si fa condurre sulla spianata, resta indignato dal cumulo di immondizie e di rovine. Prende allora il mantello, lo distende sulla roccia sacra e con le mani stese incomincia a spazzare. Fu egli dunque che volle purificare e fare risorgere il luogo della preghiera.

Ma gli artefici, che eseguirono per l'altro califfo Abdel Melek, furono cristiani e bizantini. Ecco la ragione dell'impressione armoniosa mediterranea che suscita il tempio: una gran cupola plumbea, leggermente appuntita, poggiata sopra un ottagono regolare, di un diametro doppio. Queste proporzioni si colgono a prima vista: solo si pensa che l'ottagono avrebbe dovuto essere più alto. Di qui la ragione del nome più comune: la cupola della roccia. La cupola è tutto, fu certamente voluta così per dominare la basilica del Santo Sepolcro, quella eretta da Costantino che noi non vediamo più.

Come si salgono gli otto scalini della piattaforma, l'incanto orientale ci ravvolge e gli occhi si fissano sulla decorazione in ceramica. Le mattonelle azzurreggiano, formano – pur attraverso infelici restauri – una sola fascia di turchesi e di lapislazzuli. La Persia ci invia un saluto che è un canto armonioso di quel mistero verde-mare che si cerca a stento di risuscitare. Il cielo smagliante della Palestina si riaccende di quei colori, rende azzurro tutto il

tempio, spiando e animando anche il brigiore (*sic!*) soprastante della cupola enorme.

Bisogna affrettarsi pur pagando per entrare, per calzare le pantofolacce, per farsi accompagnare: il cristiano è sempre un intruso.

Varcata la soglia con gli occhi abbagliati dal sole e dal riflesso delle pietre bianche, si resta immersi in una penombra misteriosa. Le belle vetrate che rivestono le dodici finestre del tamburo lasciano filtrare tenui luci di viole, di rose, di porpora. L'occhio presto si abitua e tutta la sinfonia dei marmi e dei mosaici sulle pareti, sugli archi e sulle volte gli si rivela. La moschea è sostenuta da due file concentriche di colonne, la prima ottagonale, ma la seconda che sostiene la cupola è circolare. Le colonne sono di porfido, di granito e di verde antico. I capitelli sono dorati e rivelano nella maggior parte la loro origine bizantina. Sopra le colonne gira un'architrave che sostiene archi tondi decorati a mosaico. La parte interna è costituita da quattro pilastri massicci e tra pilastro e pilastro sono tre colonne di marmo su cui poggiano gli archi. Questo sistema di pilastri e di colonne sopporta il tamburo, su cui poggia la cupola. Sotto la cupola circondata da un cancello di ferro dorato emerge la massa informe gialliccia della Roccia Sacra. Nel mistero delle luci, tra il gioco armonioso dei pilastri e delle colonne, essa parve veramente come un'onda sollevata ed immobile. Si notano ancora le tracce di qualche gradino, quando i crociati vi eressero un altare trasformando la Moschea in tempio del Signore. Si torna a fare il giro di cassa; ora la luce ottenuta che filtra dalle piccole vetrate, veri pezzi di gemme, avvisa le dorature trasforma i mirifici arabeschi, i fiorami, le volute dei mosaici; nessuna immagine; ma ricchi rivestimenti di marmo rivelano l'industria della scelta e ne risultano effetti seducenti come di stoffe preziose ricamate d'oro e di madreperla sopra un fondo verdognolo. Si discende per una scaletta sotto la roccia; la guida vi indica i posti leggendari di Abramo e di Elia, di Salomone e di Davide.

Ma il desiderio di riassorbire il sontuoso complesso, così assoluto, ci spinge a uscirne presto. Si fa più vivo il contrasto fra la nudità della grande pietra irregolare e l'armoniosa fantastica decorazione circostante. Ma la roccia non si può toccare; una balaustra in legno la protegge. Si rilegge: l'altare di Davide sorge su di essa; anche Salomone se ne servì di piedistallo per l'altare degli olocausti; essa è l'unica reliquia dell'antico tempio perché i romani non la poterono distruggere. Secondo la leggenda musulmana, la roccia sacra è sospesa nello spazio. Maometto montato su un magnifico cavallo che l'angelo Gabriele gli aveva offerto spiccò da essa il suo volo nel cielo. La roccia tremò e si distaccò per seguire il profeta. Ma subito l'angelo Gabriele per comando di Dio la fermò, e la impronta della sua mano potente viene ancora mostrata ai fedeli.

Le sentenze o bestemmie contro la Divinità di Cristo, che girano intorno alla cupola, non ci hanno sorpreso. La eleganza capricciosa dei caratteri arabi ne rende così attraente lo stile che, restando per qualche istante fermo con buona pace dell'inserviente, tutto pare in secondo ordine: marmi policromi ed archi perfetti, mosaici pieni di luce picchiettati, e trasparenze vellutate di vetri spessi. Il gran fregio diviene la decorazione dominante. Ma bisogna togliersi le pantofole; riuscire nel bagliore accecante della piazza solitaria attraversata da qualche povero portatore di acqua curvo sotto l'umida otre nera. Intorno al tempio gira un portico con archi eleganti. Serviranno a sospenderci le bilance per recare le anime nel giudizio finale. Ma tra gli archi, le scalee, la vasca sottostante, i tempietti, i pulpiti e le nicchie per le preghiere, la sacra piazza offre un aspetto quanto mai pittoresco ed anche teatrale, gli ulivi, i cipressi contorti e schiomati sembrano siano stati aggiunti dalla mano sapiente di un artefice di effetti. Non è che il tempo, il più miracoloso di tutti gli organizzatori e dissolvitori, che bisogna ringraziare.

Nella parte più bassa della piazza un altro gran tempio si presenta, meno cospicuo, più vicino al nostro spirito anche per il portico a sette archi che lo precede, e che corrisponde alle sette navate dell'interno. Qui sorgeva il palazzo di Salomone; qui Erode innalzò la sua basilica, e Giustiniano costruì la sua più grande a tre navi.

\*  
\*       \*

Si è appena disciolto il corteo dei veicoli in un nuvolo di polvere, si ha ancora negli orecchi il suono dei nostri inni, che siamo innanzi alle porte di Giaffa. Una folla confusa e variopinta gli si stipa di intorno e davanti. Un frastuono di tamburi e di canti vi assorda. Arrivano i pellegrini musulmani per la festa del profeta Mosè (Nebi-Musa). Il pensiero è distratto. La curiosità si fa viva e pettegola. Se ne avrà per una settimana e anche più. Tutto il frastuono e la folla fantasmagorica dell'altro viaggio non mi sembrano più un [...] sono in realtà cresciute. Ogni villaggio musulmano da presso e da lontano manda le sue rappresentanze e nell'entrare in città il corteo si compone lentamente, più lentamente si snoda fino alla moschea di Omar, che è ormai inaccessibile ai non fedeli a Maometto, per due settimane.

Sono drappelli di uomini ubriachi di sole preceduti da vessilli e da pochi suonatori di flauti e di tamburi. Cantano a ripresa e a sazieta una nenia, battono le mani, brandiscono bastoni e scimitarre. Il più bravo è issato sulle spalle del più forte e percorre sbraitando e gesticolando la schiera dei suoi, che avanzano

piano ritmicamente, guardandosi l'un l'altro, toccandosi per le spalle inebriandosi a vicenda di grida...

I primi gruppi sono arrivati nella notte ed hanno ballato e danzato innanzi al muro di Davide. Quando alla mattina giungono altre schiere dei beduini e dei dervisci, i flauti e i rozzi tamburi ripigliano le loro nenie. Ogni ritornello è chiuso da un grido più alto e selvaggio. Una vera rappresentazione, di cui è difficile cogliere tutti gli effetti e la varietà per la ressa della gente che si accalca per la lunga via scoscesa, fra le botteghe stipate delle merci più varie, lungo i caffè che hanno disposto sui marciapiedi le loro sedioline, sotto gli sguardi di infiniti curiosi di ogni razza e di ogni nazione, mentre le donne drappeggiate di nero, avvolte in veli bianchi e colorati, occhieggiano fra le sbarre delle piccole finestre o si protendono dai muri e dalle terrazze sotto gli ombrelli.

La processione è tutta di uomini: ogni gruppo ha i suoi vessilli, e sono stendardi rossi e gialli che si alternano con gonfaloni verdi e orizzontali, sostenuti questi da due portatori.

Oltre i canti, oltre lo strepito degli strumenti, vi sono soste con discorsi, e fanfare meglio organizzate di fanciulli delle scuole. La cavalleria inglese separa e circonda i drappelli principali, impedisce che la gazzarra, come qualche volta è avvenuto dopo la guerra, non degeneri in tumulto con rappresaglie contro gli ebrei. Chiudono la processione, fra i vessilli verdi del Profeta, gli alti dignitari delle moschee e il giovane e biondo capo della città. I loro cavalli sono eleganti; le bianche bende intorno al berretto rosso spiccano candidissime; dai loro volti floridi o maturi, spira una maestà confusa con sovrana indifferenza.

Non ho potuto raccogliere notizie esatte su questa processione fantastica assordante, che i musulmani inscenano ogni anno per la ricorrenza della Pasqua in onore del Profeta Mosè. Il santuario sorge fra i declivi del deserto verso il Mar Morto, assolutamente inaccessibile a tutti i cristiani. Mi raccontava un giovane geometra italiano di essersi una volta avventurato in quei pressi perché dalla bella strada serpeggiante, che scende da Gerusalemme verso Gerico si distacca un sentiero che dopo nove chilometri vi conduce. L'amico scoperto trovò la sua salvezza nelle gambe. Più fortunato, l'architetto Balduzzi si fece scortare da un imano e poté ritrarre alcune preziose fotografie.

Il santuario in fondo, non è che una moschea circondata da un ampio porticato. La leggenda araba vuole che Mosè già vecchio di 120 anni, venendo dal Giordano, là si ridusse nella illusione di sfuggire alla morte. Gli angeli lo addormentarono e lo seppellirono in una tomba tutta bianca di fuori e nera di dentro. E qui convergono per una settimana dopo il nostro venerdì santo gran numero di musulmani dalla Palestina ed anche da paesi più lontani. Il calcare bituminoso, che si trova in grande abbondanza nella regione, alimenta a sera i fuochi del bivacco; e si può immaginare nell'atmosfera asfissiante del Mar

Morto l'effetto fantastico di quella folla abbagliata ed esasperata dalla stanchezza in continua agitazione frenetica. Le lunghe ombre proiettate dalle rosse vampate fumose si proiettano e danzano per i ripiani e le balze di un paesaggio desolato. Grida, fiamme, fumo per vincere la morte del luogo, per rendere qualche baleno di resurrezione ai luoghi segnati dalla maledizione del fuoco celeste Sodoma, Gomorra; nomi impressi indelebilmente nel nostro sogno più spaventoso dove e d'onde possono riemergere innanzi alla nostra allucinazione?

## VII

**IL VOLTO DI GERUSALEMME**

Il volto di Gerusalemme non è delusione di grandezza, ma la delusione di mistero. Si aspetta il volto sereno della pace, e lo spirito si richiude innanzi alle forme della lotta e della guerra.

Dentro di noi restano sepolti i fantasmi dei poemi, i racconti delle Crociate, le descrizioni dei pellegrini, le stesse visioni che l'obiettivo ha fermate. Quello che si attende è oltre ogni ricordo ed ogni scienza. È un desiderio prepotente di sentire e di vedere un aspetto di quel mistero divino, che si è accumulato (*sic!*) in noi per anni, per tradizione, per bisogno istintivo.

Roma, saturata d'imperio, si protese su la Palestina, su Gerusalemme in ispecie, e nell'acme della potenza latina da Gerusalemme di riflesso su Roma un'altra forza, ma senza armi, senza comandi, senza strepiti.

Fu come un arcobaleno di potenza misteriosa a innalzarsi nel cielo per congiungere le due città sul bacino dello stesso mare Mediterraneo. E l'impero cattolico di Roma continua l'impero romano e sempre più lo estende, da venti secoli. Il nostro destino di Romani, Latini, Italiani è legato per questi vincoli misteriosi alla Città Santa, alla città di Cristo.

C'è un rapporto esterno che può riunire Gerusalemme a Roma: ed è l'intonazione della pietra. Gerusalemme è una città di pietra, di calcare che al sole s'indora; come Roma nel suo travertino riceve la ragione di essere chiamata bionda. Entrambe sorgono solitarie.

Alla distanza di tre anni, per due volte, mi sono trovato innanzi alla Città Santa, come per caso. E sempre nello stesso mese di marzo: tersità gioiosa nell'aria, e profondo richiamo di passione nell'anima.

Gerusalemme è recintata da mura merlate, come una nostra città guelfa del medio evo. I due colli su cui è posta, ne ricevono aspetto diverso. A chi giunge da Haifa e da Nazareth, si para subito innanzi la distesa orizzontale delle mura, come una corona dorata al Monte Moriah su cui emerge la grande cupola di Omar. Per chi giunge da Giaffa, le torri erodiane e le mura che discendono lungo il fianco del colle Sion alla cittadella araba danno un aspetto più severo, più bruno e teatrale. Sì; le sue porte sono aperte: quella grandiosa di Giaffa è rimasta accantonata rescissa dalla cintura; quella di Damasco nella sua più pittoresca merlatura araba è uno sbocco continuo della gente più varia e affaccendata. Ma l'impressione della cintura calcarea intatta non toglie l'impressione di una città che, a pena uscita dalla guerra, è per rinchiudersi e prepararsi alla lotta delle armi. Questa cintura merlata è la terza che ebbe la

Città Santa e risale al medio evo. E dentro queste mura è compresa la via della croce che ha fine sul Calvario e nel vicino Sepolcro.

Fra il Moriah e il Sion, i due colli a fronte, la cupola della basilica emerge appena fra i minareti e su le altre cupolette bianche che coprono le ermetiche case arabe.

Il Calvario non è più fuori dalla Città? Il nostro sentimento si turba: e bisogna ricorrere alla ragione che è scienza ed è storia, per comprendere, per rivedere la via della Passione nel suo vero luogo, a pena fuori della porta dei Giardini, che apparteneva alla seconda cinta e in quel punto faceva un angolo rientrante. Tito aveva raso al suolo gran parte della città; ma i cristiani rifugiatisi oltre il Giordano non avevano dimenticato i sacri luoghi; e l'Imperatrice Elena, 250 anni a pena dopo la morte di Gesù, non poté ingannarsi su la posizione del Golgota.

Tutta la vecchia città conserva all'interno una fisionomia di fortezza. La ricostruzione è araba, è medievale. Ma il sentimento è un asserragliamento, di una costrizione di mura tutte in pietra per offendere e difendersi.

Anche la Basilica Santa è rinchiusa, affogata da mura solide di conventi. Ma non importa che nello stato attuale della primitiva chiesa circolare l'altra basilica aggiunta, e le cappelle, i chiostri, le cripte e le altee chiese formino un complesso senza organismo, senza luce, senza riposo, senza nettezza. Il sentimento va oltre queste forme che riproducono i gusti, i capricci, lo sforzo di ogni rito per imporsi nella espressione del culto.

Se una immagine di riposo si vuol cercare, essa è soltanto nella gran pietra rossiccia, la pietra dell'Unzione, a pochi passi dalla porta. Accanto a questa il custode turco fuma o passeggia o sbuccia le arance. Ma quella pietra, a pena rilevata, commuove: e dovunque si vada vi accompagna. I grandi candelabri che la vigilano non disturbano la meditazione e la pietà.

Pure, come dimenticare la commozione profonda quando s'entra curvi nella Edicola del Sepolcro? Una pellegrina romana entrata con me, ruppe in un pianto dirotto. Poco prima m'era apparsa così indifferente che ne fui sorpreso. Ma in un angolo della angusta cella irradiata di lampade, un prete greco mi parve così sinistro nella vigilanza che mi distrasse da ogni emozione. Eccomi io stesso divenuto intollerante: eccomi di primo acchito coinvolto nel contrasto che nel culto allo stesso Cristo divide aspramente latini, greci, armeni copti...

Poi ebbi a notare come i musulmani, pel rispetto al Gesù Profeta, non permettano agli ebrei di entrare nel Santo Sepolcro; ma svolgano nel giovedì santo una processione fantasmagorica per le vie di Gerusalemme. È in onore di un santone, Nebi Musa, sepolto per le aride balze verso il mar Morto: ma vuol essere sopra tutto una riaffermazione di potenza e di culto. Il corteo interminabile si svolge per ore ed ore, fra canti belli e suoni dei diversi gruppi

convenuti da villaggi anche lontani. E lo chiudono solennemente a cavallo i personaggi più autorevoli e i dottori delle moschee.

\*  
\*       \*

L'aspetto della città, gli uomini e le cose finiscono col lasciarci in un profondo turbamento. La nostra piccola mente non sa astrarre. Io ne chiesi umilmente la prima volta a padre Nunzio, l'infaticabile e dotto francescano, che non si risparmiava nel guidare e illuminare i pellegrini. Egli mi rispose: – Ogni meraviglia è vana. Ricordate la profezia del vecchio e poi Simeone: 'Signum cui contradicetur... Egli cioè sarà il segnale di contraddizione, ragione di contrasto e di opposizione –.

E quando nella seconda visita ci ritrovammo ancora sul gran piazzale del Moriah, ed io mi attardavo a voler ricostruire oltre le apparenze del bellissimo tempio di Omar, quello che doveva essere il vero tempio di Salomone coi suoi grandi portici, padre Nunzio mi soggiunse: – Considerate la vastità del luogo. Nella Pasqua qui potevano convenire anche due milioni di ebrei –; ed ecco come la parola di Gesù poté trovare poi eco sì vasta e ripercuotersi e diffondersi rapidamente.

Tuttavia, di giorno, l'anguste strade a cordonata, le viuzze scoscese, gli archivolti, i crocicchi aperti, animati da un popolo multicolore che svara per le diverse bottegghine turche ed ebrei, possono distrarre e far pensare soltanto al gaio mondo orientale. E si vince anche l'orrore di qualche donna grassa camuffata dal velo spesso variopinto, che le dà un aspetto istrionico e demoniaco.

Ma nei vespri piovosi e nelle sere lunari, tutta la tristezza di questa città lapidea, di queste case murate senza finestre e senza fiori, vi richiude l'anima, vi mozza il respiro. Le mura vi si stringono addosso, la fantasia si sprofonda negli abissi della lotta, delle rivoluzioni, delle guerre continue, per cui le pietre abbattute son servite successivamente a nuove strane forme di clausura, e di vigilanza reciproca. Si sente la desolazione. Si resta sbigottiti e si affretta il passo, e non si vorrebbe sentire il rumore pel selciato glabro. Oltre quelle pareti, sotto le vestigia maestose dell'antica muraglia, pare che un'anima pianga senza pace: come quella fanciulla, indimenticabile, che leggeva la preghiera e si curvava e singhiozzava con cupo accoramento, innanzi a una fila indifferente di mendicanti accovacciati.

Sono i momenti sacri, i momenti dello spirito, per cui si può risalire la via Crucis e soffermarsi dinnanzi alle cappelline e rivedere la visione angosciosa del martirio di Gesù.

L'Italia ha doveri speciali verso i Luoghi Santi. Questi doveri non sono cessati con le Crociate. Se la Missione di S. Francesco in Oriente è l'unica che permane ed è divenuta baluardo di fede e di latinità, molto ancora è da compiere e da sostenere. Le antiche città nostre, Genova, Venezia, Pisa, Napoli, Amalfi hanno acquistato diritti speciali sui Luoghi Santi e debbono tornare ad affermarli.

Con l'entrata in Gerusalemme delle truppe alleate, il pellegrino non si accorge che lo stato di depressione in cui era il culto del sepolcro di Cristo sia finito. La Palestina si è arricchita di belle strade per i pellegrini frettolosi, ma la Basilica Sacra è tenuta in condizioni deplorablevoli di trascuratezza. Il mio sogno va lontano: restituire la santità della tomba alla sua forma più semplice. Voce nel deserto; ma pure è una voce e può giungere in alto, donde soltanto deve essere bandita e farsi comando.

Uno scrittore esertissimo e colto, Romolo Tritony, ha trattato a fondo e con tatto la gran questione dei Luoghi Santi, che col protettorato inglese non si comprende ancora come si voglia risolvere. La soluzione del problema non può essere asiatica ma europea. La Palestina è o non è patrimonio spirituale dell'Occidente?

Comunque, dopo la gran guerra, l'Italia ha riaffermato i suoi diritti naturali per una miglior custodia.

L'Italia non può dimenticare che Roma è lo specchio, in cui si riflette il volto di Gerusalemme.

## VIII

### ***PADRE NUNZIO***

Padre Nunzio è morto all'improvviso, mentre celebrava. Una morte edificante. Io ho appreso dai giornali che il suo cognome era Del Vecchio, e che aveva superato i sessant'anni. Sapevo solo che era pugliese; e qualche intonazione meridionale si rilevava nel suo eloquio, e più nell'ardore che spiegava in ogni cosa; sollecito, preciso, instancabile, correndo dai pellegrini al coro del Santo Sepolcro, dalla Casa Nova al Convento di S. Salvatore.

Per me, per tutti i pellegrini, magnati ed umili, non era che il Padre Nunzio. Bella figura di francescano e di soldato: profilo netto, aristocratico di dotto, gote asciutte ma accese, occhi piccoli ma penetranti, sorriso sempre pronto di indulgenza. Avrebbe potuto vivere ancora molti anni per la consolazione di tutti i devoti affluenti a Gerusalemme. Per lui non eran mai troppi specialmente gli italiani. Ma quest'anno poteva essere contento. Il concorso dei pellegrini non fu mai così numeroso per la Pasqua dalle Americhe, dalla Francia, dall'Olanda. E coi pellegrini italiani anche gli escursionisti della lega Navale, e l'arrivo del console generale, un'onorevole e uno scrittore, il Pedrazzi. La morte l'ha ghermito, ma gli è stata anche benigna pel luogo: la bella chiesa dell'ospedale italiano, il più elegante ed organico edificio sorto a Gerusalemme in stile fiorentino, disegno e cura particolare di un architetto romano, il Barduzzi. Egli l'aveva visto venir su, pietra su pietra, prima della guerra. La sua morte l'ha come riconsacrato alla cristianità.

Ho detto che in lui traspariva qualche cosa del soldato; soldato di Cristo e d'Italia. In lui come in padre Teofilo, il [pre...gio] provveditore della Casa Nova, mi pareva a volte di rivedere le figure degli antichi templari: Cristo, S. Francesco, l'Italia, tutto fuso in una fiamma di carità. Ma anche di dignità, e di dignità battagliera. Non potrò mai dimenticare un suo giusto rimprovero, il giorno stesso in cui lo conobbi, per essermi rivolto ad un operaio, chiedendogli qualche cosa in francese. – Parli sempre italiano, nelle nostre scuole insegniamo l'italiano agli arabi; qui tutti capiscono l'italiano! – Ma la sua bontà era pari soltanto a uno spirito vigile di sacrificio. Pronto a sorvolare sulle discussioni erudite, quando queste non fossero bene accolte o intese, non si risparmiava nei disagi. Lo vedo ancora salire per le aride croste del deserto della Quarantena: poiché il conducente si era rifiutato, egli volle per forza trasportare la pesante macchina del cinematografo.

Il ricordo di Padre Nunzio resterà lungamente legato alla grande sorpresa provata nell'apprendere e constatare che la pietra del Santo Sepolcro era circolare. Intendiamoci: la pietra che chiudeva l'accesso della camera mortuaria. Solo da

qualche anno, in alcune edizioncine del Vangelo, appare traccia di un tale disegno. La tradizione pittorica, dalle epoche remote alle fantastiche evocazioni dei più moderni, aveva ribadito innanzi ai nostri occhi linee e forme diverse.

Il recente terremoto non è stato provvidenziale per la Basilica del Santo Sepolcro. Bisognava che fosse tremendo, come certo terribile fu l'incendio che la distrusse in parte ai primi dell'Ottocento. Pel culto di Cristo non occorrono splendori, luccichii, apparenze in un confuso amalgama di lerciume e di trascuratezza. Al luogo più sacro della terra Cristiana occorre sia reso un tempio austero e terso, come fu quello creato dalla pia mente di Costantino. Chi può raccogliersi santamente nella balorda edicoletta barocca che riveste il Sepolcro? Non tutti hanno la forza di astrarre dalle superfetazioni di un culto divino e combattuto fra tanti riti. Aspettiamo il cataclisma provvidenziale alla rinascita pura e necessaria della basilica santa per la fede non dei soli cristiani.

La visita alla Tomba dei Re con Padre Nunzio non aveva nulla di preoccupante o di mistico. Era una semplice escursione di riposo e di curiosità. Egli parlava volentieri delle cose più diverse, si interessava alle osservazioni più strane di alcuni visitatori che guardavano e non vedevano, si lasciava fotografare fra il cerchio dei suoi ascoltatori, nella posa che più talentasse, accomodante e scherzoso come un grande bambino.

Ricordate le parole delle pie donne nel Vangelo di S. Marco? Dicevano fra loro due donne: «Chi ci rotolerà la pietra dall'apertura del monumento?». Così pure nel Vangelo di S. Matteo si ricorda dopo il gran terremoto l'arrivo dell'angelo che scese dal cielo e rotolò la pietra dell'apertura del Sepolcro, e si pose a sedere su di essa.

Il Sepolcro offerto a Gesù da Giuseppe d'Arimatea era quello di un ricco: dovè quindi essere preparato con ogni cura e può corrispondere esattamente all'ingresso ancora intatto che si ammira nella Tomba dei Re, a poca distanza fuori delle mura di Gerusalemme.

Veramente Tomba dei Re è un titolo improprio, ma così la chiamano gli arabi e così conviene ricordarla. Essa è la più bella necropoli e fu scavata fra l'anno 44 e l'anno 70 dell'era volgare. Elena, regina di Adiabene<sup>1</sup>, paese presso il Tigri, si era convertita al giudaismo con tutta la famiglia a Gerusalemme. La carestia opprimeva allora la città, e la regina fu larga nel soccorrere i poveri con le sue grandi ricchezze. Ritornata nel suo paese, vi morì poco dopo insieme con il figlio maggiore. Il secondogenito, Monobaze, nominato re, trasportò le loro spoglie a Gerusalemme, poiché anch'essi potessero riposare vicino ai profeti e ai figli del popolo eletto, accanto alla sacra valle di Giosafat.

---

<sup>1</sup> Elena di Adiabene fu una delle regine di Adiabene, un regno sulla riva superiore del Tigri, che si convertì al giudaismo oltre 2000 anni fa. Più avanti Pàntini tenderà ad attribuirle come nome proprio il nome della città di provenienza.

Il sepolcreto si annunzia grandioso, non a pena vi si affaccia. Anche per chi conosce le miracolose tombe dei Faraoni a Tebe, alcune lunghissime immerse nelle viscere della roccia, la sorpresa non è minore dell'ammirazione. La perfezione del lavoro in Egitto s'attaglia e si adegua alla qualità compatta e delicata del calcare. A Gerusalemme a pena fuori delle mura è evidente una formazione diversa, più farraginosa e irregolare, dei larghi massi calcarei. Gli operai ebbero a lottare non poco con la materia sorda. I ventisette gradini della scalea monumentale dicono nella loro asprezza irregolare tutto lo sforzo di un lavoro durissimo.

Dalla scalea, per un grande arco a sinistra, aperto nella grossa muraglia laterale, si accede in una spaziosa corte quadrata. Nella parte occidentale fu scavato il vestibolo. Due colonne ricavate nello stesso masso ne sostenevano il fregio. Ma le colonne rovinarono e non restano che i segni un po' incerti dello squisito lavoro del fregio. Grappoli, palmette, patere vi si alternano con altri fogli. Nel vestibolo si trova ancora una fossa circolare, ma non si sa a che servisse. A sinistra per alcuni gradini scomparsi si discende alla bocca, meno di un metro quadrato del sepolcreto. Tutto è rozzo, primordiale, severo. Si può ammirare, sentire il mistero del culto, nella sua semplicità primitiva, spoglia di tutte le apparenze del fasto impresse nella decorazione esterna. L'apertura veniva chiusa con una grossa pietra rotonda, proprio come quella di una macina, che si faceva scorrere da sinistra a destra, certamente per mezzo di leve; e la mola è ancora là incastrata nell'incavo stesso della roccia compatta.

Quando Padre Nunzio ricordava innanzi ad essa le parole del Vangelo, pareva veramente che una nuova luce si accendesse nello spirito. E l'arrivo delle Sante Donne, l'apparizione dell'angelo si ripresentavano alla fantasia con una potenza nuova di mistero. La visita del sepolcreto non manca di interesse; ma è un interesse tutto archeologico. Appare una camera quadrata, intorno cui gira un alto banco. Questo vestibolo interno serve d'accesso a quattro camere mortuarie. Nella prima a destra fu scoperto nel 1863 un ricco sarcofago con scheletro. Fu inviato al Museo di Parigi e si suppone che nella iscrizione indecifrabile in due lingue sia conservato il vero nome della regina [di] Adiabene, che i greci chiamarono Elena. Non importa descrivere queste ceneri funebri, completamente vuote. Da una di esse si può discendere ancora ad un altro vano inferiore. Tutto il sepolcreto non racchiuse nei primi tempi della sua costruzione che trentuno tombe. Ma vi furono trovate ed asportate moltissime urne cinerarie, certamente di soldati romani uccisi durante l'assedio di Gerusalemme nell'anno 70, come si è potuto desumere dalle monete raccolte.

Adiabene o Elena, regina del Tigri col figlio infelice e il ricco seguito: un nome è detto ed è già passato. Ma la tangibilità di quella porta circolare attrae, ferma la voce del pellegrino più distratto.

## IX

### *LE MURA*

Il muro del Pianto rimane la parte più vetusta delle mura di Gerusalemme; è il muro che serrava il tempio di Salomone. Circa cinquanta metri di blocchi imponenti ciclopici; sovrapposti per 24 strati. Ma la parte antichissima, quella salomonica, ancora intatta, è costituita dai nove strati più bassi. L'altezza maggiore del muro non raggiunge i venti metri. Tra masso e masso la pietà insuperabile ha scavato nicchiette per lampade fumose: i versi del salmo sono incisi su alcuni blocchi levigati.

Bisogna ammirar subito l'aspetto solenne di questa costruzione. Gli antichi ebrei avevano certamente derivato dall'Egitto il sentimento e la volontà di tale architettura potente. E l'impressione [è] tanto più viva perché bisogna percorrere un dedalo di viuzze lubriche, spesso sudice, per discendere fino al muro: l'angusto spazio antistante ingombro da una lunga fila di mendicanti accoccolati, rende anche più imponente l'aspetto sacro di quei blocchi.

Risento ancora la voce affannosa di una giovinetta che i miei occhi videro, piangeva sola, dimenando la persona avvolta in uno scialle a fiori. Nessun'altra impressione, ricevuta poi nei giorni di sabato, quando il concorso degli ebrei di ogni classe è numeroso, è stata vinta da quel primo spettacolo: quadro nella sua semplicità quasi assoluto e illuminante; la fede della Vergine ignara ancora degli sviluppi della politica, quasi l'eco più pura di una tradizione tenace come la resistenza stessa di quei blocchi enormi alla travolgente opera dei terremoti e dei devastatori.

### **LA CITTÀ SANTA**

La Città Santa quale apparve ai Crociati, è quella che si distende maestosa e in piano quasi eguale, dalla altura del monte Scopus. I rari ulivi e le case moderne non tolgono nulla alla solitudine rupestre fra cui si avvanza. Città di pietra, sorta dalle pietre calcaree che affiorano dappertutto e spesso in larghe zone venate di rossiccio, danno alla Città Santa il colore sostanziale chiaro, dorato al sole del mattino. Come ci si appresta, scendendo il Monte degli Ulivi, la distesa delle mura orizzontali ha proprio l'apparenza di una corona regale. Sulla grande piattaforma poggia la grande cupola di Omar. Che importa se quel tempio è musulmano? Quella cupola copre la roccia sacra: quello il posto su cui sorse il gran tempio di Salomone.

Due porte si aprono in questa cintura dorata. A me che guardo dall'orto degli ulivi la più vicina è quella di fronte: la porta dorata. Ma è chiusa murata. I musulmani da gran tempo, colti da superstizioni, la vollero suggellata. Sulle orme di Cristo nessun piede profano si imprime. Perché certamente per questa porta egli, ascendendo dal Monte degli Ulivi, attraversato il vallone del Cedron, risaliva la costa e penetrava nel sacro recinto, presso i portici ancora esistenti in Salomone. Per questa porta certamente Egli passò trionfalmente in quella domenica delle Palme, da cui ebbe inizio col sacrificio supremo la sua vita immortale.

Risaliamo anche noi il vallone: ammiriamo il folto oliveto che la pietà dei francescani ha saputo fare rivivere fra i cimiteri vari dei turchi e degli ebrei. Ecco la porta di S. Stefano: corrisponde all'antica porta delle pecore. È appena cinquecentesca, ma la consuetudine millenaria la fa tuttavia verso sera il ritrovo e un riposto degli armenti. Sono così lanute queste pecore palestinesi che ammucciate danno spesso l'impressione di altri animali fantastici. Tutto è un vello oscuro, compatto, come gualdrappa: il mite muso bisogna cercarlo, così soffocato e adombrato.

## **LA PORTA DI DAMASCO**

Costeggiamo ancora la bella muraglia, che qua e là si eleva appena sui grandi massi naturali. Un profilo diverso ci si para davanti: è una smerlatura meno severa, quasi civettuola: è la porta di Damasco.

Se la porta di Giaffa, corrispondente a questa dal versante opposto, costituisce con la cittadella accanto un complesso più solenne e severo, questa di Damasco è la più bella.

Costruita o restaurata nel Cinquecento da Solimano, fiancheggiata da due torri, è la più pittoresca della città, è il segno più tangibile nel suo stile arabo della denominazione musulmana. Gli arabi la chiamano ancora Porta della Colonna perché è una grande colonna sorgeva nella piazza interna verso la città: il foro cioè di Adriano da cui una fila di portici si inseguiva fino al monte Sion. Davanti alla porta il rombo dei veicoli è incessante. Le quattro strade che ne partono sollevano a certe ore grandi nuvole di polvere a cui restano indifferenti le teorie dei cammelli, i meschini asinelli, i beduini con le bende svolazzanti, le contadine dal viso olivastro e tatuato coperte di larghe gonne e di giubbetti turchini con gerle dietro le spalle, da cui spesso emergono visucci di bambini. Risalendo anche con pena il lato nord si giunge alla Porta Nuova, una porta qualunque di epoca molto recente, senza carattere. Ma si giunga alla stazione o da Nazareth, qui confluiscono e si arrestano tutti i pellegrini

cristiani. Dalla Porta Nuova si accede direttamente alla Casa Nuova dei francescani, e si scende al Santo Sepolcro.

La basilica mèta (*sic!*) e sospiro di tutta la cristianità non sorge dunque fuori dalle mura, ma è rinchiusa, anzi soffocata fra esse. Si resta dapprima scossi, turbati. La visione pittorica del Calvario si turba nella nostra fantasia. Bisogna ricorrere alla storia, all'archeologia. E tutto potrà chiarirsi. Ma non ci è da dubitare: il piccolo colle del martirio era veramente fuori della città a poca distanza dalla Porta dei Giardini. Le mura attuali costituiscono, come si ritiene dai più, la terza cinta delle mura. La seconda cinta, pur risalendo ai primi re di Gerusalemme, non comprendeva ai tempi di Cristo la parte che si eleva al nord ed ora occupata dai musulmani, ma partendo dal recinto del Tempio di Salomone giungeva a poca distanza dalla basilica attuale, come ne sono state ritrovate le tracce. La terza cinta non si inizia che nell'anno 43 dell'era nostra; le due tombe ebraiche, ritrovate presso il Santo Sepolcro, restano documenti che questo Luogo Santo non era compreso allora nel giro delle mura.

## IL COLORE DI SION

Una idea, una rapida idea è pur necessario formarsi della vecchia città, del primo muro dei re. Tutto il lato scosceso dietro l'attuale cittadella formata a parte della primitiva città. Ho voluto costeggiare questo dirupo: sul fondo è la valle di Himon. Una vasta distesa di tombe ebraiche ne ricopre il ripiano, ma come si ripiega verso oriente non si incontrano che rozze catapecchie, ed orti di carciofi. Il terreno sassoso, calcinoso pieno di detriti, troppo chiaramente ci parla delle vecchie abitazioni, rovinata dai terremoti o dal fanatismo di nuovi conquistatori romani e musulmani.

Quando si arriva alla stazione ferroviaria, davanti alla Città Santa, si è colpiti in pieno dal suo aspetto di fortezza. Per un momento il senso storico vince e soprafa il senso mistico, l'alone della fede. La cittadella di Sion è davanti a noi. Le mura medievali con i merli guelfi ascendono in colle petroso, serrano le torri antistanti, e la porta, ora staccata, e il fossato, e il ponte d'accesso completano questo carattere assolutamente civile, guerresco. È il colle della dominazione, della potenza umana, della difesa e dell'offesa. Non vi è segreto davanti alla compattezza di quei massi: i destini sognati o intraveduti nelle veglie o nei racconti epici restano lontani o rinchiusi nello stesso maschio che bisogna interrogare, smantellandolo strato per strato.

Gli inglesi attendono a restaurare la merlatura delle mura, qua e là come meglio possono: e certamente è stato un gran vantaggio sopprimere sulla porta, detta di Giaffa, un orologio che deturpava. Ma per godere una visione quasi romantica, scenografica del colle di Sion, bisogna sul tramonto sedersi al caffè

arabo, che sporge come una terrazza di fronte. Non più il movimento incessante degli arabi, dei beduini che affluiscono alla città: i venditori di stoviglie e di frutti che ingombrano la roccia sotto le mura restano solitari e come assopiti: il sole di primavera dardeggia sulle pietre di color giallo dorato, vi accende una sinfonia, che col trascolorare della luce si fa quasi sanguigna finché il vespro non la soffoca in un velo grigio viola di tristezza pesante. Delle tre torri di Erode il grande, quella che ci affascina [per] come avvince ogni interesse dei popoli di Israele richiamati alla loro culla, è la torre di Davide. Il nome è da discutere, ma la tradizione vi si è abbarbicata: bisogna rispettarla. È una bella torre medioevale con la sua scarpata: non risale oltre il Trecento. Ma Davide, il poeta re, il fondatore del Regno di Gerusalemme, su questo colle occidentale costituì la sua sede, vi trasportò e custodì il palladio di Israele, l'Arca Santa.

## **II SANTO CENACOLO**

Quando visitai la prima volta l'interno della cittadella, fui molto sorpreso dello stato di abbandono, e dal cumulo di pietre, che davano l'aspetto di una vera cava

Ma lo spirito religioso non si può staccare dal recinto di Sion senza visitare il cenacolo. Sul posto della antica basilica che aveva cinque navi ora sorge una moschea. I musulmani ne scacciarono i francescani nel 1552 e vollero cambiare il nome del cenacolo in quello di Tomba di Davide. Si sperava che con la liberazione del Santo Sepolcro i francescani fossero reintegrati subito nella tutela del Santo Cenacolo. Ma bisognerà ancora insistere perché questo sacro diritto indiscusso sia riconosciuto. Per ora bisogna accontentarsi di esservi ammesso dopo molte insistenze e parecchie mance, per sostare pochi minuti sulla stuoia e raccogliersi in ispirito per rievocare l'ultima Cena di Cristo e la discesa dello Spirito Santo. In questo luogo i cristiani si raccolsero la prima volta; di qui s'irraggiò la Chiesa sotto l'impulso potente di S. Pietro che, illuminato, riuscì a convertire i primi tremila giudei.

## X

### ***IL SEPOLCRO VUOTO***

Per cercare una collina, discendere: ecco la sensazione curiosa e penosa insieme che si rinnova sempre, uscendo dalla Casa Nuova dei francescani per recarsi a piedi, come solo si può, al Santo Sepolcro.

La strada è soffocata dalle case stesse di pietra fra cui si passa; le botteghe oscure, gli archivolti carichi di oggetti scintillanti vincono per qualche istante la pena che ci incalza; ma la sorpresa dolorosa si fa più pungente quando si è contro una porta stretta e bassa e bisogna proprio scendere parecchi scalini per trovarsi in un piazzale squadrato di lastre calcaree, fra alte muraglie tutte di pietre, e avere di contro in un angolo la porta della basilica.

Io mi sono ritrovato più volte su questa piazza misteriosa, vero cortile di un fortilizio massiccio ed imponente: e nel pieno sole di mezzogiorno e verso la sera con la pioggia e col vento, tra la folla più varia di pellegrini e il miscuglio pittoresco dei ministri del culto, francescani, greci, copti, abissini. Sempre tra la confusione e nel silenzio mi si è rinnovata l'ansia misteriosa di vincere le sopraffazioni dei secoli, le ire degli uomini pietrificate in quelle muraglie, nel tormento di chiudersi, nel desiderio di isolare il luogo più sacro del nostro respiro di fede con un tempio maestoso.

### **LA PIETRA DELL'UNZIONE**

Ma la storia quasi dà fastidio sul posto: la ricercheremo poi, sulle immagini raccolte da altri e da noi.

Vi è un momento di sosta che si fissa nella memoria indelebilmente: il giovane turco dal turbante bianco nell'abito lungo rossigno che fissa indolente i suoi occhi neri, mentre con le mani dietro il dorso sgrana una lunga collana di ambra. Era che egli stacca sul biancore esterno della porta, questa è vuota e s'apre nera. Un sol passo per varcarla e la pietra dell'Unzione, appena rilevata sul pavimento, ci fa piegare i ginocchi.

Il marmo rosso come la roccia su cui Cristo fu deposto e imbalsamato. Forse il marmo rosso fu bene sostituirlo all'antica pietra nera. Un riflesso del divino martirio è più eloquente per chi giunge assetato di mistero e torna fanciullo per cercare la vera, proprio la vera pietra che gli occhi divini fissarono prima di chiudersi alla vita terrena.

La pietra dell'Unzione nelle tenebre, fra il diffuso odor di incenso, è sempre là, pronto richiamo di riposo. La immagine santa c'illumina fra il Calvario a destra e il Sepolcro a sinistra.

## **LA CELLA DEL SEPOLCRO**

Ma l'ondata dei pellegrini tende subito a sinistra, non giudica la cupola rotonda disadorna e decrepita, e si trova davanti a un festone di candelabri e di lampade, che rischiarano l'angusto accesso alla cella del Sepolcro. Io non ho mai potuto reprimere l'angoscia che mi vince nel penetrare in luoghi bassi e angusti. Ma era giunto il mio turno e mi cacciai senza pensare davanti all'altare di marmo che ricopre il loculo, io mi trovai attonito, quasi fuori di me per la commozione: e non fui riscosso a pregare se non dal pianto prorompente della mia vicina, entrata con me e che mi pareva un sogno mi fosse accanto ginocchioni e così trasformata e agitata.

La cappella di S. Elena è nella parte posteriore della basilica. Bisogna munirsi di un lumicino per discendere la larga scalea, per non scivolare. Appena a pochi passi da tutto lo scintillio della grande cappella greca, pare di essere riportati nel seno della natura selvaggia.

Qui si ha la sensazione precisa di un mondo soprannaturale. L'uomo, per il suo culto, ha potuto trasformare il luogo più semplice e puro in un accozzo ibrido di decorazioni e di difese. Qui la fantasia non è stata sopraffatta, asseconda, come venti secoli fa, il carattere rupestre di tutta la Città Santa. Con una sola differenza. Fuori il calcare manda riflessi d'oro: qui le mani e i piedi hanno sparso una pagina oscura sulla pietra più chiara.

Dietro l'altare un'altra scala si sprofonda più basso. La luce, che illumina la cappella di un velo incerto, sparisce come inghiottita dall'altro gorgo. E la cappella bizantina, a cui le colonne pesanti e i capitelli diseguali aggiungono un aspetto selvaggio, si discende a una vera grotta, scavata nel vivo sasso come i gradini. È la grotta dove S. Elena fu guidata, per ispirazione, a ritrovare la croce del supplizio.

## **LA GROTTA DI S. ELENA**

Questa visita allo scarso lume di una candelina, il senso austero della caverna naturale mi riportano alla sensazione più e più dolorosa innanzi al tabernacolo del Santo Sepolcro. In un giorno piovoso che già sera pareva, tutto era tornato nella sua tenebra. I pochi fedeli con una candelina in mano si accostavano paurosi, si inchinavano, sparivano nella grotta del Sepolcro. Il

prete nero aveva bisogno di cacciarsi anche lui, per attaccarsi alla parete, per affermare i suoi diritti di possesso.

Si poteva sentire tutto il mistero e tutto il fascino del Sepolcro vuoto. Fuori e innanzi le lampade pendenti mal riuscivano a rompere le tenebre del mistero. E l'anima pareva disciolta da se stessa, rapita e confusa per sperare la soluzione d'ogni sua pena.

In quell'ora di abbandono e di vera commozione col divino ristoro della speranza, non mi parve vano rimpiangere chi poté trovarsi nel Tempio durante i momenti tragici di qualche scossa tellurica non infrequente in Gerusalemme e che pure si è rinnovata or sono pochi anni.

Un terremoto annienterà le diatribe e le volgari incurie degli stessi fedeli; un terremoto può rendere ai puri la sensazione perfetta del Divino Mistero di quella corte senza la [m]orte.

Ma quanti sono i puri? Chi è puro? Nelle vicende della vita chi può resistere lungamente nell'orazione? Anche i buoni, anche i migliori sono distratti o travolti. Ed ecco nei giorni più sacri della commemorazione pasquale il tempio riempirsi di una folla eteroclita, rumorosa ed anche scomposta, che invade le scale, che si accoccola per terra, che si addossa ai muri untuosi. Con i canti, con i tintinnii delle campane, con gli effluvi gravi dell'incenso i sensi vaganti si assopiscono dopo i primi turbamenti.

Tutto è segno di contraddizione: tutto deve essere ed appare umano, solo umano, perché l'anima senta in qualche attimo il beneficio di astrarsi e possa presumere di accostarsi al sentimento del Divino Martirio necessario.

**Fine**

## **Recensioni/ Recenzije**



## Un caso di insolita soluzione toponimica

Božo Baničević, *Dalmato-romanski ostaci u toponimiji Hrvatske / De relictis dalmato-romanis in toponymia Croatiae*, Edizione in proprio, Žrnovo 2009, pp. 479, ill. b. e n., 250 kn.

Negli ultimi vent'anni le ricerche onomastiche in Croazia hanno seguito la linea di una costante ascesa. Basta ricordare l'accademico Petar Šimunović, uno dei maggiori studiosi del settore dell'onomastica, e i suoi libri esemplari *Istočno jadranska toponimija* (La toponimia dell'Adriatico orientale) del 1986, *Toponimija brvatskog jadranskog prostora* (La toponimia dell'area adriatica croata) del 2005. L'ultimo libro di Šimunović dedicato all'onomastica *Hrvatski prezimenik* (Il patronimico croato), pubblicato nel 2008 con 2400 pagine scritte in due colonne, rappresenta un capolavoro, forse l'unico di questo genere in tutta l'Europa. L'altro studioso croato che negli ultimi anni svolge sistematiche ricerche onomastiche è Vladimir Skračić, fondatore e direttore del *Centar za jadranska onomastička istraživanja* (Centro per le ricerche onomastiche adriatiche), autore di molti saggi relativi all'onomastica adriatica e di diversi volumi, tra i quali eccelle *Toponimija vanjskog i srednjeg niza zadarskih otoka* (La toponimia del lato esterno e centrale delle isole zaratine) del 1996.

Ultimamente è stato pubblicato, edito in proprio, un altro libro dedicato alla toponomastica croata intitolato *Dalmato-romanski ostaci u toponimiji Hrvatske* (I relitti dalmato-romanzi nella toponimia della Croazia) dell'autore Božo Baničević, curato di un piccolo paese nell'isola di Korčula, amatore e ricercatore di storia, di linguistica, di letteratura e di musica della sua isola nativa. Con il suo saggio, l'autore mira ad introdurre una nuova svolta nelle ricerche toponomastiche con l'intento di illuminare e svelare tante incognite della toponomastica croata, valorizzando in ogni modo l'ambiente naturale dove è nato un certo toponimo. Egli esige che lo studio, vale a dire la ricerca di un toponimo, debba iniziare prima sulla stessa area di un certo toponimo e soltanto in seguito si possa passare alle ricerche etimologiche relative al suo nome. L'autore esamina e valuta i risultati finora conseguiti dalla toponomastica croata, la quale, secondo lui, si è fondata troppo sui lavori scritti in precedenza e sulle autorità in onomastica, ma pochissimo sulle ricerche fatte *in situ*. I suoi predecessori hanno scritto molti saggi pieni di una dotta lacca escogitata e acconciata sul lato esterno di un singolo toponimo totalmente isolato, senza mai toccare la composizione e la struttura interna dello stesso toponimo. L'unico predecessore che aveva aperto gli occhi a Baničević sul metodo di procedere nello spiegare i toponimi era Petar Skok, celebre linguista e romanista croato. Grazie a Skok, egli è arrivato alla conclusione che bisogna

svolgere le ricerche secondo un'altra chiave e seguendo un diverso metodo. Per questo, la ricerca di Baničević parte dai toponimi che esprimono e descrivono aree come: città, acque, prati, pascoli, monti, colli, rocce, crocevia, balzi, burroni, sbarre, ostacoli, passaggi e via dicendo.

Il libro consiste di sei parti più una prefazione e una conclusione.

Nella parte prima (15-76) che porta il titolo *Uvodne napomene* (Prolegomeni), l'autore espone le proprie idee e il metodo usato nella ricerca dell'etimologia dei toponimi croati. Egli ascrive la stragrande maggioranza di questi all'origine dalmato-romanza, cioè a una lingua sviluppatasi sul suolo dalmata dal latino volgare, la quale è stata usata senza interruzione nel corso di quasi 700 anni. I Croati che si erano stanziati in quest'area avevano appreso i toponimi dalla gente romanza, ma le popolazioni croate li avevano pronunziati in un modo proprio, oltre che storpiato riguardo al modello latino, offuscando così il significato originale delle parole. Secondo l'autore il nome toponimico non nasce da una fragile e fugace materia (come erba o verga), ma da costanti, visibili e significativi fatti, i quali sono la parte integrante della natura in continuazione del tempo e dello spazio. I toponimi di origine dalmato-romanza non hanno una divulgazione locale e restrittiva ma confinante e diffusa che si estende su una vasta area del continente europeo: la toponimia, spezzando i confini statali, diventa così una scienza internazionale. L'autore elenca infine una trentina di voci latine, le quali sono state prese come termini di partenza nell'interpretazione dei toponimi di origine dalmato-romanza.

La seconda parte (79-85), *Toponimi od latinskih riječi: acutus, cavus, clivus, collis, cos* (I toponimi dalle voci latine: *acutus, cavus, clivus, cos*), consiste nella spiegazione dei toponimi provenienti dalle parole latine elencate già nel titolo del capitolo.

La terza parte (89-119), *Toponimi od latinskih riječi: crux, curvus, devexus, duna, grumus, (hydor), labes, lacus, moles, mons, murus, pala*, tratta i toponimi provenienti dalle voci latine elencate nel titolo del capitolo.

La quarta parte (123-151), *Toponimi od latinskih riječi: palus, pinna (penna), plana, pratum (prata), de vehere, trans vehere, pro vehere, rudis, ruga, rupes, sabulum, saltus*, tratta i toponimi provenienti da una decina di termini latini con le relative varianti.

La quinta parte (155-377), *Toponimi od latinskih riječi: saepes i njezinih izvedenica* (I toponimi dalla voce latina *saepes* ed i suoi derivati), rappresenta il più voluminoso capitolo consistente di più di duecento pagine in cui sono stati elencati e spiegati i nomi di quasi tutte le città e località della Croazia e degli stati europei.

In questo libro è stato elencato e spiegato un cospicuo numero di toponimi di origine dalmato-romanza con le modificazioni dovute alla

pronuncia realizzata dalla popolazione croata. L'autore attribuisce la provenienza di tutti i toponimi ad una trentina di parole, tra le quali distingue, per la capacità di trasformazione, la voce *saepes* con i suoi numerosi derivati, la quale può definire e ricoprire diverse località che si riferiscono ai monti, alle acque e ai luoghi inondati. L'approccio dell'autore è stato davvero nuovo, interessante e finora inusitato ma, come succede con ogni novità, occorre sempre aspettare non solo il giudizio degli studiosi ed esperti nella materia ma anche dei posteri.

*Ljerka Šimunković*

**AA. VV., *Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema*, a cura di R. Cavalluzzi, Bari, Progedit, 2009, pp. 219**

Il volume *Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema*, edito dalla Casa editrice Progedit, è una raccolta collettanea di saggi curati da Raffaele Cavalluzzi. È il prodotto di una ricerca nazionale tesa a vagliare ed analizzare i temi dell'antifascismo negli anni drammatici del secondo conflitto mondiale e poi in quelli alquanto convulsi e ricchi di fermenti del dopoguerra.

L'indagine è volta ad acclarare, come sotto l'effetto ottico di una lente di ingrandimento, i fenomeni artistico-culturali riguardanti il Mezzogiorno, con particolare attenzione a quanto accadde nella realtà pugliese. Si tratta di anni ricchi di interazioni culturali che «maturarono – come scrive Raffaele Cavalluzzi nella presentazione al volume – nell'alveo fecondo della Resistenza culturale e politica» e «si espressero nei modi più diversi quando il crollo dell'odioso regime si avvicinò, e ancor più dopo la sua caduta». Ciò dimostra che, sebbene il Mezzogiorno non fosse stato coinvolto direttamente negli accadimenti della lotta di liberazione, il sentimento antifascista fu ugualmente molto radicato.

Il volume, scritto a più mani (Luigi Abiusi, Roberto Derobertis, Vito Antonio Leuzzi, Luigi Marseggia, Franco Martina, Bruno Brunetti, Florinda Fusco, Giuseppe Bonifacino), si divide in due parti, una più argomentativa e ragionata, prettamente storica, e l'altra più specificamente letteraria. Punto nodale della ricerca rimane il rapporto tra letteratura e società, analizzato attraverso il pensiero e la scrittura di alcuni tra i più significativi intellettuali del tempo.

Aprire la raccolta il saggio di Luigi Abiusi (*Cultura e ideologia nell'antifascismo meridionale: i luoghi e i tempi dell'impegno*), che dopo una ricca ed approfondita analisi dei fatti, seguendo e sviscerando i concetti chiave della cultura di «strapaese» e «stracittà» – quindi del vitalismo, prima, e dell'interpretazione marxista di Gramsci, poi –, approda alla letteratura impegnata di Alba De Cespedes, che dà un cospicuo contributo pedagogico, fondato su immagini vivide e icastiche della sua arte narrativa. Abiusi ripropone per intero il racconto breve decespediano *Il Bosco* (apparso su varie riviste tra il 1944 e il 1948, e pubblicato sul «Milano sera» del 12-13 marzo del 1948), di cui tratteggia l'essenzialità e l'asciuttezza della scrittura. Attraverso l'impegno radiofonico della De Cespedes, il saggio si allarga fin'oltre la stagione di Radio Bari: ripercorre l'impegno degli intellettuali del primo dopoguerra, per attraversare via via la complessa stagione dell'antifascismo meridionale, recuperando, alla

fine, con le altre, perfino la particolare esperienza cinematografica del regista ungherese Géza von Radvány.

Roberto Derobertis («*La casa ormai tremava dalle fondamenta*»). *Percorsi di lettura tra migrazione, Sud e scrittura letteraria* si sofferma sulla questione della emigrazione negli anni che vanno dal 1943 al 1957 e sul ruolo che la letteratura ha avuto nel ridisegnare i luoghi dell'esodo dal Meridione. Supportando la tesi dello studioso Sebastiano Martelli, Derobertis ribadisce che in Italia non c'è mai stato un romanzo dell'emigrazione: è come se ad una diaspora di persone sia corrisposta una diaspora testuale. Tuttavia, la scrittura letteraria è passata attraverso altre vie, altre testualità, per affermare idee e valori (si pensi per esempio al cinema e alla radio). Derobertis passa poi ad analizzare alcune opere neorealiste (*Il pastore sepolto* di Francesco Jovine, *Il primo emigrante* di Giuseppe Campolieti, *Peccato originale* di Giose Rimaneli, *Viaggio in Egitto e altre storie di emigranti* di Mario La Cava), nelle quali sono riscontrabili testimonianze vivide e pregnanti dell'esperienza dell'emigrazione, nonché significative riflessioni sul fervore culturale post-resistenziale.

Vito Antonio Leuzzi (*Informazione, politica e cultura in Puglia nella fase di transizione dal fascismo alla Repubblica*) ricostruisce tutti i contorni della vivacità intellettuale in Puglia, seguendo i processi massmediatici (Radio Bari e la stampa libera), politici (il Congresso di Bari dei CLN del 28 e 29 gennaio 1944 e il Primo Convegno di studi sulla Questione Meridionale del 3, 4 e 5 dicembre 1944, il cui discorso inaugurale fu tenuto da Adolfo Omodeo), e culturali (i circoli e la riflessione sulla funzione degli intellettuali, affidata a Michele Abbate).

Ricco di ulteriori spunti di riflessione è senza dubbio il contributo analitico di Luigi Marseglia (*Radicalismo e socialismo in Puglia alle soglie degli anni Cinquanta*), che concentra il suo intervento sulle spinte laiciste all'interno del dibattito politico che, a partire dal primo congresso socialista che si tenne a Taranto, coinvolse numerosi intellettuali sul finire degli anni Quaranta del secolo scorso. Nel passaggio non facile dal liberalismo al socialismo emerse con forza la volontà di perseguire la strada della laicità dello Stato e di mantenere la scuola pubblica libera da soggezione ad istituti religiosi. Marseglia prende in esame le ampie e variegate posizioni di intellettuali come Lacaita, Pepe, Canfora, De Martino e l'eco che sortì la scoperta dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci. Questa novità richiamò di fatto l'attenzione sulla formazione delle nuove classi dirigenti e sulla funzione degli intellettuali. L'intervento è corredato da un'appendice documentaria che riporta alcuni appunti di un colloquio dello stesso studioso con Pietro Lacaita e una lettera di Tommaso Fiore alla Casa editrice Laterza.

Lo studio di Franco Martina (*Influenza di Benedetto Croce sulla cultura salentina negli anni Quaranta*) è teso ad evidenziare le suggestioni e gli effetti del principale ideologo del liberalismo novecentesco italiano sugli intellettuali salentini, prima ancora che pugliesi. Le riflessioni di Vittorio Pagano, Cesare Massa, Vittorio Bodini, Cesare Teofilato, Stefano Giordano e Pantaleo Ingusci costituiscono le basi del protagonismo politico-sociale, rappresentano, cioè, il presupposto di quell'agire che avvicina l'individuo alla società. Sul finire degli anni Quaranta Croce rappresentava ancora un interlocutore di straordinaria grandezza con cui confrontarsi. Dibattere e ripensare alle sue teorie, come a quelle di Gentile, era un passaggio obbligato per comprendere il passato ed elaborare nuove strategie per guardarsi avanti.

La relazione di Bruno Brunetti (*Dalla «quiete della non speranza» all'«acqua viva»: «Conversazione in Sicilia» di Elio Vittorini*) ci introduce nella seconda parte del libro, fatta più di scrittura letteraria che di teorie elaborate e sottese più o meno da vicino alla vita politica. Il saggio poggia su una griglia di riferimento costituita da un passato irrecuperabile, ma che diviene ricordo e replica di se stesso. La storia viene letta come allegoria, il cui senso è perduto per sempre. Attraverso *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, lo studioso analizza uno spaccato di società in cui saggiare tratti peculiari di un Paese alla deriva, che solo per casualità si chiama Sicilia. L'isola di Sciascia e di Vittorini è vista come metafora di una realtà circoscritta, come laboratorio in cui elaborare, progettare e formare. Attraverso un linguaggio allegorico, Vittorini – spiega lo studioso – giunge a definire l'incapacità di decifrazione del presente, passando attraverso le esperienze vissute del rapporto istituzionale padre/figlio, ormai consunto, nonché di quello con la madre. Il passato ha perso autorevolezza ed i nuovi concetti stentano ad affermarsi.

Florinda Fusco (*Elsa Morante: una Tule irraggiungibile*) illustra dettagliatamente le dinamiche intrinseche all'opera di Elsa Morante *Menzogna e sortilegio*. Nel romanzo la fusione del rapporto dello scrittore con la storia e con il presente è costantemente connotato da un «morbo familiare»: la menzogna. Verità e bugia, intrecciate tra loro, si rivelano entrambe sintomi di malesseri profondi. L'autrice, nella sua modernità inquieta, attua nell'arte della scrittura una sorta di menzogna estetica, perché – sostiene la Fusco – è necessario svelare o autodenunciare l'artificiosità e la convenzionalità della letteratura.

Chiude il volume il saggio di Giuseppe Bonifacino (*Contro le «patriottesse». Eziologia e percorsi dell'antifascismo in Gadda*) sulle ragioni della scelta antifascista di Gadda, espressa e testimoniata nei suoi lavori letterari. Ripercorrendo l'iter dell'attività dello scrittore, Bonifacino coglie i tratti peculiari della scrittura gaddiana, la cui lettura ci introduce in una realtà multiforme e deformante, che induce disagio e insofferenza. Il fascismo è causa prima di oltraggio e

corruzione, per cui l'antifascismo sembra consistere, secondo il critico, in una «feroce, ossessiva ripulsa delle parvenze che violano e svuotano i paradigmi etici e ideali». Una volta, però, che si è giunti a liberare il mondo dalle parvenze, Gadda non può che approdare alla verità assoluta della morte.

La varietà e la molteplicità delle forme di cultura – che vanno dalla letteratura alla radio, dal cinema alla saggistica – prese in considerazione in questo volume valorizzano il contributo intellettuale dato dal Mezzogiorno e allontanano con decisione il rischio, per dirla con Cavalluzzi, della denigrazione revisionista e del colpevole oblio.

*Viviana Tarantino*

**Concetto Benizi, *Gente delle campagne della Val Vibrata. Folclore, Miti e Leggende*, Colonnella (Teramo), Marte editoria Grafiche Martintype, 2009, pp. 300, ill.**

Con questo denso volume, realizzato col lavoro di quasi un'intera vita, Concetto Benizi ha raccolto quasi tutto lo scibile della cultura tradizionale della Val Vibrata, e si è assicurato l'appellativo di "memoria storica" della vallata. Poco o nulla, infatti, sembra essergli sfuggito della cultura, dei comportamenti, della vita tradizionale; dove non è arrivato col ricordo, ha chiesto a decine e decine di anziani del luogo notizie e ricordi, interpretazioni e giudizi in un lavoro ininterrotto per oltre un trentennio e cominciato quando si pose il problema di raccogliere questi relitti culturali, per non lasciarli scomparire nell'oblio dei tempi.

Concetto Benizi non si è accontentato di raccogliere e trascrivere i fenomeni folcloristici, che all'osservatore superficiale potrebbero sembrare anche strani, peregrini, o calati nella pura curiosità, ma si è sforzato anche di spiegarli e di compararli con fatti analoghi di altre località, dimostrando come, talvolta, un fenomeno che poteva sembrare una stranezza di "quelli di campagna" aveva, invece, una sua ragion d'essere, una sua storia, una sua evoluzione essendo anche presente, non solo in Italia, ma in gran parte dell'Europa, dimostrando, dunque, un'ampia diffusione.

Gli esempi non mancano, basti pensare a quell'usanza molto strana, ora quasi del tutto dimenticata, che consisteva nello "scacciare" li *crucchie*, ossia nello scacciare i topolini di campagna da parte di allegre brigate di giovani contadini, durante la notte tra l'ultimo di febbraio e il 1° marzo, con rumori di campanacci, di bidoni di latta percossi a mo' di tamburo, fischietti o altro, taniche vuote ecc. Ebbene questa "stranezza contadina" non sarebbe altro che la continuazione di un rito agrario, propiziatorio di buon raccolto, risalente addirittura al tempo dei romani, al tempo dei "fratelli arvali", ossia dei "sacerdoti" preposti ad allontanare gli elementi nocivi che potessero disturbare la quiete e la fertilità dei campi. Questa pratica avveniva proprio nella data del capodanno romano, ossia il 1° marzo, così come accade anche ai nostri giorni.

Che dire, poi, dell'usanza, ora politicizzata, dell'innalzamento dell'albero del 1° maggio?

Anche questo rito è antichissimo e risale agli antichi *riti florales*, un culto pagano dell'antica Roma, passato poi ai culti cristiani in onore di Maria Santissima: il mese di maggio dedicato alla Vergine. In seguito, il rito venne abbandonato, ma fu riportato in auge con "l'albero della libertà" durante la breve esperienza della Repubblica partenopea alla fine del 1700.

Successivamente, i movimenti operai di fine '800 se ne appropriarono definitivamente, con l'apposizione delle bandiere rosse del socialismo internazionale; ad ogni modo tutta la vita tradizionale era comunque ritmata dalle cadenze religiose: l'Ascensione, San Giovanni, Sant'Anna, il 1° novembre, il 2 novembre – ricorrenza dei defunti –, Santa Barbara, il Natale, le Ceneri, la Quaresima, la Pasqua, ecc.

Particolare interesse riveste, nella tradizione popolare della vallata, il Mistero Pasquale, con la rievocazione storica e rinnovazione liturgico-sacramentale della Passione. Questa rievocazione religiosa è particolarmente sentita e riassume tutti misteri del dolore: le “battiture del giovedì santo”, la via crucis, la deposizione. E non deve meravigliare che il tema della Passione, nella nostra tradizione, abbia avuto più sviluppo dello stesso tema della Resurrezione, pur sapendo che «se Cristo non fosse risorto vana sarebbe la nostra fede» (S. Paolo).

Nella tradizione è ancora viva l'idea che la passione dell'uomo-dio è qualcosa di misterioso, di inquietante, che va celebrato e messo in luce in tutti i modi, tanto che nei primi secoli si dovette sorvolare su questo aspetto doloroso e umiliante del Cristo, perché i nemici del cristianesimo rinfacciavano proprio questo ai neo-convertiti, cioè di seguire un dio nato in una stalla e morto su una croce.

Nel volume, inoltre, sono raccolte le innumerevoli superstizioni: la *pandàfeche!* Gli spiriti maligni, o di defunti dannati, ai quali non è permesso di “andare a godere”, che si divertono nottetempo a infastidire i passanti: oppure l'ampio nucleo della credenza nelle streghe, alquanto difficile da spiegare oggi, ma fino a qualche anno fa si potevano ancora incontrare persone che giuravano di averle viste, magari in un crocicchio, mentre si mettevano una forca al collo.

Molto probabilmente la credenza nelle streghe è esistita in Europa altrettanto a lungo quanto il culto della natura di cui troviamo traccia nei riti agrari di fertilità e che si accorda con la credenza dello spirito del grano e in altri primitivi spiriti di natura.

Sotto questo punto di vista il complesso rituale della credenza nelle streghe, gli scongiuri e le pratiche magiche, diventano comprensibili. Intesi originariamente per favorire la fecondità e la fertilità, col tempo erano stati degradati a mezzo per distruggerla; le streghe, che erano anticamente divinità pagane e davano prosperità all'uomo e alla terra allontanandone gli influssi malefici, furono esse stesse considerate influssi malefici e quindi fatte segno all'esecrazione; insomma coll'avvento del cristianesimo gli dei pagani divennero “falsi e bugiardi”, secondo l'espressione poetica di Carducci. Avvenne, cioè, un capovolgimento di segno.

Un'altra pratica, ora dimenticata, è quella famosa del “taglio della *pèdica*” che, ad uno sguardo superficiale, potrebbe sembrare addirittura sciocca. Si tratta dell'usanza contadina di “ritagliare” l'orma del piede lasciata sul terreno umido dal ladruncolo di frutta e ortaggi. Il proprietario, aiutandosi con un coltello, ritagliava l'orma (la *pèdica*) nel terreno umido e la poneva vicino al fuoco: si credeva che man mano che l'orma si essiccava anche il ladruncolo si “essiccava”, dimagriva, deperiva, fino a morire!

Ebbene, neanche questa credenza è localizzata solo nelle nostre contrade, ma è a diffusione ecumenica, in quanto affonda le radici in una fondamentale legge di magia, quella del “simile produce simile” ed ha addentellati anche con la magia nera del *woodoo* haitiano.

Molti dei fenomeni raccolti potrebbero sembrare strani o insensati; Concetto Benizi si pose il problema sin da giovane, tanto che racconta di aver chiesto una volta a suo padre: «Papà, hai visto qualcosa di tutto ciò che si dice sulle streghe e sui fantasmi?» La risposta fu semplice: «Pur girando in qualsiasi ora della notte, di qualsiasi giorno della settimana, con la pioggia, con la neve o con la luna, sotto querce e noci, non ho visto mai streghe, né fantasmi!».

Gli antropologi attestano che questi fatti fanno parte della cultura di una comunità, rappresentano punti di riferimento, visioni del mondo rassicuranti e identificanti, capaci di alleviare paure e tensioni sociali e bisogna, quindi, penetrare nei loro valori simbolici e capire il loro significato profondo.

Con cura Benizi ha illustrato il duro lavoro del contadino: l'aratura, il maggese, la semina; la lavorazione della canapa; la produzione dei bozzoli della seta; la cura degli animali e le tante altre attività, oltre che i rapporti sociali, i rapporti tra contadino e proprietario del fondo agrario, i libretti colonici, ecc. Egli ha dimostrato che dietro quei fenomeni che possono sembrare strani o peregrini e talvolta anche demenziali, oppure dietro aspetti tecnologici obsoleti o sorpassati, soggiace la storia dell'uomo concreto che di queste stranezze e peregrinità fa il suo codice di sofferenze e di insofferenze, oscillante fra l'immagine arcaica del cosmo e la quotidiana immorale fagocitazione da parte dei modelli neoconsumistici e neocapitalistici.

Osserviamo, infatti, proprio sulla nostra pelle, dove conducono i modelli culturali “moderni”: verso l'inquinamento, la distruzione dell'ambiente e la disgregazione sociale con la progressiva perdita di valori. Un grazie di cuore, pertanto, all'amico Concetto che, con questo suo libro, ha offerto un piacevole spunto di riflessione sugli usi e costumi della gente vibratiana e un sincero augurio per ulteriori traguardi di conoscenza del nostro popolo

Giuseppe Di Domenicantonio

## Le “voci” dell’Adriatico

Fabio Fiori, *Abbecedario adriatico. Natura e cultura delle due sponde*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, pp. 144, € 13

Sono tutti al contempo belli, affascinanti, plurali i mediterranei. Tra questi, l’Adriatico, che vanta una infinita molteplicità di forme e colori, di sabbie e rocce, di venti e atmosfere (p.15).

L’esegesi adriatica ha ormai ampiamente attestato l’idea di una convivenza di molteplici presenze in Adriatico, che rendono questo mare uno spazio dell’anima duale e complessa, così come si è affermata l’immagine di una circolarità che da sempre connota queste rive, le sue acque, le sue genti – i traffici e i commerci che nei secoli lo hanno percorso longitudinalmente e trasversalmente; la stessa natura del mare, che si insinua fra le terre; la rappresentazione iconologica<sup>1</sup>.

Condividendo quest’assunto, Fiori offre, nel suo *Abbecedario adriatico*, un’ampia gamma di visioni differenti, punti di vista, elementi culturalmente e naturalisticamente raggruppati e accuratamente elencati secondo un criterio alfabetico che vuole essere a un tempo ordine e provocazione, quasi a intendere che nello spazio adriatico ogni nominazione trova la sua collocazione, la sua possibilità d’esistenza, la sua dimensione. Un nome e un elemento dello spazio adriatico per ogni lettera dell’alfabeto: come a voler incarnare l’antica locuzione latina *nomen omen*; la *langue* e la *parole* che a tratti si identificano, secondo una significazione che nasce dalle singole parti e confluisce in questo spazio equoreo che tutte assieme le contiene e accoglie.

“Adriatico”, come la *première lettre* dell’alfabeto, apre di necessità questa prima nota delle geografie d’acqua e di terra, ove la contiguità adriatica degli elementi terragni e marini si rivela *d’emblée* nella decisione di descrivere quello che di prim’acchito potrebbe sembrare un paradosso: la visione del mare resa dalle montagne che lo circondano. Paesaggi in cui la vicinanza acque-terre è tangibile

---

1 A questo proposito, fortemente significativa appare, ad esempio, la tela cinquecentesca di Saturnino Gatti, *La traslazione della Sacra Casa di Loreto*, conservata al National Museum di New York, la cui simbologia iconica è stata sapientemente analizzata da L. Murolo, *L’Abruzzo-arcipelago. Un’ipotesi di rilettura geofilosofica e geostorica dell’identità culturale regionale/Hipoteza za jedan novi geofilozofski i geohistorijski prikaz kulturnog identiteta regije*, in «Adriatico/Jadran», 2/2005 e M. Giammarco, *Per acque e per terre, itinerari medioadriatici tra Otto e Novecento* in *Viaggiatori dell’Adriatico. Percorsi di viaggio e scrittura*, a cura di V. Masiello, Bari, Palomar, 2006. Nel quadro, l’immagine delle terre che circondano l’Adriatico è trasfigurata sino a mostrarsi come una corolla montuosa che circonda le acque abbracciandole e congiungendosi quasi completamente sul lato più meridionale.

anche navigando: lingua d'acqua tra le terre, questo mare definisce una contiguità talmente prossima che le alture abruzzesi del Gran Sasso e della Maiella paiono collimare con la costa e si palesano così imponenti e brillanti da riflettersi tra i flutti dopo una tardiva nevicata primaverile; o le cime delle Dolomiti che, solcando le superfici verdi della laguna veneta dopo un violento temporale estivo, sembrano essere a poca distanza oltre l'incerto limite terrestre; o, ancora, il golfo del Quarnero (e non Quarnaro, secondo la lezione di Giacomo Scotti) quando scende furiosa la bora e rende sinistre le acque e l'aria carica di sale: «Non c'è niente di meglio di queste esperienze dirette per capire quanto l'Adriatico sia, più di ogni altro mediterraneo, un mare stretto tra le terre» (p. 16).

Circondato dai monti che ne delineano il carattere, l'Adriatico lambisce ad est le terre balcaniche che «frantumano» verso il mare sbriciolandosi nella miriade d'isole orientali e in questo saldo legame mare-monti si esprime la durezza dei Balcani, la cui potenza è già declinata nella pura semplicità del nome, *Balkan*, che in turco significa “montagna”. Nelle zone orientali dell'Adriatico, queste dure montagne vengono iconograficamente rappresentate come se non volessero nessun contatto con il mare; ergendosi forti e alte sulle acque, paiono in contrasto con i monti italiani che quasi, invece, vi si riflettono. I Balcani sembrano mostruosi, di spalle al mare, nel loro inviolabile fascino dovuto anche all'assenza della mediazione di valli, spesso lunghe e strette, che si allungano lungo la costa, o alla mancanza di colline che, come in Italia, stemperano la dura altezza dei monti digradando al mare. Anche i fiumi, pur nascendo a pochi chilometri dall'Adriatico, percorrono tutti i monti per ritrovare l'acqua salmastra solo migliaia di chilometri più in là e sfociare in altri mari. E tale asprezza si riverbera anche nelle denominazioni, come con le Bocche di Cattaro, il cui nome pare derivare proprio dall'irta morfologia; non golfo o insenatura: navigando in quei siti sembra proprio di avventurarsi nella bocca di una terra affascinante e feroce. L'unica valle è quella della Narenta; non a caso Mostar, nata a cavallo delle acque narentane, è stata crocevia di etnie e culture, porto aperto ai diversi influssi culturali.

Bordeggiando lungo le coste adriatiche, Fiori accompagna il lettore in una navigazione che, muovendosi tra isole e ricordi, si insinua nei rivoli, tra le coste, nei golfi d'Adriatico ove la descrizione del paesaggio si fonde con la memoria personale e dove il variegato gioco che la luce attua sulle onde pare rifrangersi sulle terre, connotandole di sfaccettature magicamente cromatiche; così in Dalmazia, linea geografica divisa in quattro fasce colorate: vista dal mare è un orizzonte blu, bianco, verde e azzurro; una terra su cui si sono incontrati e sono stati capaci di convivere etnie e culture diverse. Su una matrice illirica si sono fusi e amalgamati una molteplicità di innesti greci, romani, bizantini, italiani, slavi e mitteleuropei le cui influenze si proiettano nella storia, nell'arte, nella letteratura e

nell'architettura: frutti di una civiltà articolata che testimonia l'incanto degli intrecci – riusciti – di genti e culture su quelle coste impreziosite da salvia, lavanda, mirto o ginestra. Oppure l'Istria, definita una terra rossa, verde e bianca in cui si sono divise le memorie di tante Europe, che qui hanno urtato spesso con drammatica violenza. L'Istria bianca è quella settentrionale, del Carso, adiacente alla quale, verso il mare, si distende l'Istria della copertura vegetazionale, che muta colore con le stagioni e spicca nel verde primaverile; più a sud, l'Istria rossa, un tavoliere di calcare cretaceo in cui si mescolano cultura antica e odori forti della natura che replica l'eterna epifania delle stagioni, dei colori, della terra e del mare.

Tra le numerosi voci, alla "C" di "Correnti", l'autore mostra tutta la vitalità di un Adriatico che affida ad esse il rinnovo completo e costante delle sue acque, attraverso «una circolazione vivificante [...] che muove silenziose correnti capaci di segnare i colori e gli odori delle coste, di accentuare la spiccata dualità delle acque di un Adriatico insieme mediterraneo e nordico, blu cristallino e verde *pescoso*» (p. 23. Corsivo nel testo). Una circolarità che determina differenti condizioni dell'acqua, per la temperatura – a oriente, acque più fresche in estate e più calde in inverno rispetto alla costa italiana – e per la salinità: l'acqua, che penetra più salata dal Mediterraneo, ridiscende addolcendosi con i fiumi sulla costa occidentale, trascinando da Nord a sud «le grandezze e le miserie del Po» (p. 22) e connotando di "verde come i pascoli dei monti" le acque del lato italiano arricchite dalla pienezza delle sostanze nutritive portate dai fiumi; un andirivieni vivificatore, che insieme alle "Maree" rende l'Adriatico un mare unico nel contesto mediterraneo. Le grandi città lagunari, Aquileia, Ravenna, l'immensa Venezia, non avrebbero conosciuto sviluppo e grandezza senza l'azione benefica delle maree; senza le oscillazioni del mare non sarebbero fiorite le straordinarie civiltà delle città altoadriatiche, in origine tutte lagunari. La "Laguna", d'altro canto, è innanzitutto uno spazio incerto, dalla geografia sempre mutevole, e connota in gran parte la costa occidentale dell'Adriatico: tutta la costa italica, da Manfredonia a Monfalcone è, per profondità limitate, una lunghissima laguna; e solo nelle lagune le onde riescono a rimescolare le acque dalla superficie al fondo, a cancellare per un'ora, o per settimane intere, l'azzurro del mare – come sovente avviene durante il "Fortunale" –. Proprio nelle lagune, primariamente, gli uomini hanno imparato a pescare e navigare, prendendo confidenza con i venti, le vele e i pesci, riscoprendo i legami con l'ambiente e la storia.

La biologia marina, le scienze naturali, la geografia morfologica e antropica, l'arte, la letteratura: l'*Abbecedario* di Fiori attraversa i saperi e raccoglie le voci di questo mare, lambito da due civiltà e due culture entrambe abbracciate dalla semplice nominazione alfabetica nell'una ed altra lingua.

Giungiamo in tal modo ad “Otok”, ovvero quella miriade di isole che tappezzano le acque della costa croata, luoghi ideali, circoscritti, chiusi, isolati dalla storia – ma non abbastanza da non percepirne i rumori –; così tante da essere paragonate ai sogni e tali che non si possono numerare, poiché «è meglio non quantificare i sogni» (p. 53). O i capi – in croato “Rt” – fasciose punte da superare di volta in volta, navigando, e i golfi – “Zeljev” – di cui si definiscono particolarità e differenze: lembi di mare nei quali, inoltrandosi, si osservano le acque trascolorare dal blu al grigio man mano che ci si addentra, ritrovandosi d'improvviso in una inusuale dimensione lacustre, ove l'orizzonte è circondato da terre senza averle, però, mai dovute attraversare; tutto il fascino e l'inquietudine che deriva da questo paesaggio pare raggiungere il suo apice a Cattaro, ove le cime primaverili innevate offrono il più potente segno della natura dando straordinaria originalità al più grande fiordo mediterraneo. Oppure, ancora, “Uvala”, ossia: “valle”, ma che nell'accezione marittima identifica la baia, rifugio sicuro che su entrambe le coste acquista la fascinazione di suggestive presenze mitiche. Piccole baie o “Grotte” sono immerse in una silenziosa dimensione atemporale ove risaltano ineludibilmente, con il loro fascino e la loro bellezza, l'antichità e il mistero dei miti, le voci di sibille, maghi e ciclopi che nell'eterna dimensione mitica del mare continuano a disvelare le loro fantasie.

Fiori percorre semioticamente l'Adriatico rivelandone i significati e i segreti, le consonanze e le lacerazioni sorte nell'incontro di due universi – continentale e mediterraneo – in uno spazio connotato da una dimensione univoca ed erroneamente definito “piccolo mare chiuso”. La sua conoscenza è d'uomo di mare e di lettere, di chi questo *sinus* ama e percorre lasciandosi condurre dai suoi respiri: “Vijetar” – il vento – per i croati e per tutti i marinai è il respiro del mare, che trasporta le nuvole nel cielo come le navi sulle acque. Non sempre, però, i venti che hanno spirato su queste terre hanno avuto il carattere di brezza, spesso sono stati i venti disastrosi della storia che hanno mutato nel tempo la percezione di questo lembo talattico trasformandolo in uno spazio che ha acquisito la connotazione di mare d'Oriente. La sua collocazione trasversale ha permesso da sempre lo spostamento di genti e merci da Oriente a Occidente, e viceversa, ma per chi è nato nella seconda parte del '900, l'Oriente resterà sinonimo di un mondo altro, un mondo di cui l'Adriatico rappresenta il limite oltre il quale si apriva un Oriente nemico.

Nella geografia latina, l'Adriatico era il *Mare Superum*, ma la sua dimensione geostorica e geopolitica si è differenziata nei secoli: un preciso ordine mentale – e di conseguenza geografico – si è imposto da quando il Nord ha preso il sopravvento sul Sud e nell'immaginario collettivo l'Adriatico si è affermato in posizione verticale. Dissolta la contrapposizione ideologica, l'Adriatico è comunque tornato ad essere quella porta acquea che si apre verso levante. Le

architetture italiane ricordano la lunga storia dei rapporti con l'Oriente più di quanto non si avvertano le influenze reciproche tra le due sponde d'Italia, ove la storia, l'economia e l'evoluzione sociale scontano gli effetti della frattura appenninica.

Come le "Navi", che coniugandosi con le leggi del vento portano «lontano uomini e merci, sogni e idee» (p. 143), o le correnti, che rinnovano la vitalità dell'Adriatico, anche le idee, l'arte, la cultura, hanno vivificato reciprocamente e circolarmente le terre che lambiscono la lingua acqua. La storia, che con impronta terribile ha visto vanificare il sogno utopistico della Federazione Jugoslava; la religione, dall'evangelizzazione dei Balcani, alle guerre tra Islam e Cristianesimo combattute con le armi e con i libri, sino alla "M" di "Mosaici - o del riflesso del mare" che testimoniano la grandezza bizantina e rifrangono, nel contempo, l'immagine frantumata dell'uomo, mentre brilla di più lucentezza il riflesso del sole e degli astri. Tutto acquista, come sull'acqua, una dimensione eterea, un'aura spirituale, una bidimensionalità magica. Da Sud a Nord, da Ravenna, a Trieste o Parenzo, nella cui Basilica eufrasiana la vicinanza del mare, nel silenzio che precede il tramonto, sembra dare movimento alle superfici dipinte con il riflesso delle onde, trasformando i tasselli del mosaico in pietre di luce; o a Otranto, ove l'albero con le radici profondamente ancorate alla terra salentina protende i possenti rami verso l'Oriente greco-mediterraneo. Un'unione e una condivisione che si ravvisano nella natura, nella storia e tra gli uomini; nelle alte manifestazioni artistiche o nei semplici mezzi da lavoro: *falkuša*, bragozzo, trabaccolo; pescatori e pescherie, marinari e portolani, la cui storia rappresenta la «disperata ricerca dell'uomo di fissare in maniera definitiva l'immagine del *volto* del mare, mutevole, sfuggibile, oscuro, perciò non riproducibile» (p. 108).

Nel breve spazio delle diverse voci di questo *Abbecedario adriatico*, si snoda una visione insieme personale e corale dell'Adriatico, dove le isole hanno sempre «una piazza con un lato aperto in cui fermarsi a guardare il mare, ad ascoltare le onde, ad annusare i venti» (p. 34) e su ognuna si erge un faro, simbolo stesso del rapporto ambiguo tra l'uomo e il mare, guardiani luminosi e silenziosi della storia. Spazio, dunque, duale e contraddittorio, ma anche univoco e solidale: Fiori invita a percorrere l'Adriatico attraverso la lentezza di una conoscenza profonda, con la navigazione a vela o camminando lungo le sue coste. Una voce dopo l'altra, l'autore permette di scoprire la grandezza, il fascino e la vastità di quest'«unica linea blu, in cui le parole si mescolano alle onde, i pensieri sprofondano e riemergono dalle acque» (p. 107) e portano con sé la tragica fine dei sogni o la costruzione di nuove utopie.

**Nedjeljka Balić-Nižić, *Scrittori italiani a Zara negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale (1900-1915)*, Roma, Il Calamo, 2008, pp. 178**

In questa monografia l'autrice ha elaborato in modo assai dettagliato dodici autori di Zara (Zadar) i quali scrivevano in lingua italiana nel periodo precedente la prima guerra mondiale, aggiungendo anche un breve cenno agli autori zaratini minori del primo Novecento. È ovvio, già per il numero elevato degli autori, che si tratta di un enorme lavoro intrapreso dall'autrice che si è soffermata a ricostruire l'attività letteraria degli scrittori italiani operanti a Zara. È stato un lavoro impegnativo, legato alla ricerca d'archivio e bibliotecaria spogliando numerosi documenti e giornali dell'epoca. Se prendiamo in considerazione solo questa fatica la prof.ssa Balić-Nižić si è meritata ogni lode. Però, *in primis*, l'autrice va elogiata per aver ricostruito ed elaborato minuziosamente in questo saggio una materia molto complessa e in certo modo assai delicata.

Per capire meglio il clima culturale che precedeva il lavoro di questi dodici autori più famosi e di quelli meno famosi bisogna prima di tutto rammentare ai lettori che Zara è stata per ben cinque secoli il centro amministrativo della Dalmazia: quasi quattro secoli sotto il dominio veneziano, meno di due lustri sotto il governo francese, e poi un intero secolo sotto quello austriaco. Il periodo veneziano è, dal punto di vista storico, quello più equilibrato: esso presenta tutte le caratteristiche del ciclo braudelliano delle lunghe durate nelle quali i cambiamenti strutturali erano molto lenti, quasi invisibili fino a quando non seguisse il drastico crollo del modello consumato. Il periodo del breve governo francese (1806-1813) fu particolarmente turbolento, i cambiamenti erano quasi quotidiani e hanno interessato tutti i livelli della vita sociale. I primi decenni del governo austriaco in Dalmazia furono relativamente pacifici, ma quelli successivi – che corrono dagli anni 1840 fino al crollo della monarchia – sono stati assai agitati. La città di Zara come sede amministrativa era, nello stesso tempo, anche il centro di tutte le attività politiche e culturali.

Volendo capire meglio il periodo descritto nel libro di Balić-Nižić è necessario chiarire ancora un segmento molto significativo che concerne il problema della lingua amministrativa, letteraria e di quella d'uso quotidiano. Un'accurata analisi mostrerebbe, molto probabilmente, che proprio nella lingua si rispecchiavano anche molti altri elementi degli aspetti sociali. Ad esempio, al tempo del governo veneziano in Dalmazia il concetto di *lingua ufficiale* non esisteva affatto ed era completamente sconosciuto: la Serenissima, uno dei primi stati capitalistici del mondo, concedeva un'attenzione maggiore al proprio bilancio, alle entrate ed uscite, che alla lingua usata dalla popolazione. A lei non

importava affatto chi potesse usare e quale lingua usasse per esprimersi, a patto che l'erario dello stato fosse regolarmente riempito piuttosto che svuotato. I suoi rappresentanti pubblici in Dalmazia, Albania e Grecia si esprimevano in italiano venato di veneziano, ma in tutte le maggiori città del suo dominio «di là da mar» la Repubblica di Venezia aveva la carica d'interprete, pubblicava per le popolazioni dei suoi possedimenti d'oltremare i proclami – in italiano, croato o greco – per essere sicura che gli ordini che il suo governo emanava fossero stati ben capiti da tutti.

Al tempo del governo francese, il provveditore generale per la Dalmazia, Vincenzo Dandolo, introdusse la lingua italiana come lingua ufficiale dell'amministrazione. Nello stesso tempo fece trasferire dall'Italia un numero elevato d'impiegati per una nuova e più efficace amministrazione. Il governo austriaco, imitando l'esempio dei Francesi, aveva continuato la politica linguistica di Dandolo attribuendo all'italiano il ruolo di lingua dell'amministrazione e dell'insegnamento. La lingua croata assunse il ruolo di lingua ufficiale appena qualche anno prima del crollo della monarchia austriaca: questo fu il risultato della lotta pluridecennale di una parte degli intellettuali dalmati aventi lo scopo di far valere il diritto legittimo della maggioranza della popolazione dalmata al croato, la propria lingua madre. In altre parole l'*intelligenza* dalmata, escludendo l'appartenenza etnica, era stata educata in lingua italiana: così uno dei primi e dei più appassionati propugnatori della lingua croata, Ante Kuzmanić il quale nel 1844 fondò a Zara il primo giornale in lingua croata con il titolo emblematico «Zora dalmatinska» (Aurora dalmatina), scrisse in italiano i suoi innumerevoli articoli polemici. Era l'unico modo per cui i suoi oppositori, i quali erano intercessori dell'italiano, non potevano pretendere di non averlo capito e di non poter rispondere ai suoi argomenti.

Nell'introduzione del suo saggio, l'autrice ha perfettamente sintetizzato questa situazione ottocentesca assai complessa e successivamente l'ha elaborata nel testo concreto, dove parla dei singoli autori, accanto all'accurata analisi dei loro lavori letterari e di vario argomento. Così Nedjeljka Balić-Nižić ha fatto riemergere dall'oblio personalità letterarie originali, dotate e feconde: Giuseppe Sabalich, Antonio Cippico, Arturo Collauti, Edgardo Maddalena, Vitaliano Brunelli, Ricardo Forster, Girolamo Enrico Nani, Girolamo Italo Boxich (Jerko Božić), Giorgio Wondrich, Antonio Battara, Gaetano Feoli e Luigi Bauch. Per la maggior parte di loro la letteratura non era l'unica professione: erano invece professori, storici, giuristi, giornalisti e via dicendo. Essendo impossibile entrare nei dettagli di ogni singolo autore e della sua produzione letteraria, mi limiterò a presentare soltanto due esempi assai interessanti.

Uno degli autori che richiama maggiormente la nostra attenzione e che appartiene all'espressione linguistica italiana a cavallo tra l'Ottocento e il

Novecento è Giuseppe Sabalich, al quale l'autrice dedica maggior spazio nel suo libro. Sabalich era meglio conosciuto nella città natia per le sue numerose fobie e per le stravaganze che nascevano da queste paure e che erano ben visibili alla cittadinanza, che non per le sue numerose opere, ad esempio, l'immane storia del teatro di Zara – *La Cronistoria Aneddótica del Teatro Nobile di Zara (1781-1881)*, che veniva pubblicata a puntate dal 1908 al 1881. La centenaria storia del teatro di Zara modestamente intitolata come *aneddotica*, infatti, è un'inesimabile raccolta dei più svariati dati e fatti che trattano del teatro di Zara e che nessuno fece mai, prima o dopo Sabalich, di alcun altro teatro della Croazia.

Il secondo esempio è quello che si riferisce ad Antonio Cippico, un lontano rampollo del celebre nobile di Traù (Trogir) Coriolano Cippico, il quale combatté contro la flotta turca e della sua carriera militare lasciò preziose memorie intitolate *De bello asiatico* (1477). Il suo rampollo zarantino Antonio Cippico, poeta, narratore, critico letterario e musicale, il quale trascorse buona parte della sua vita a Vienna, Londra e a Roma, è stato però ricordato, come pare, meno per i suoi conseguimenti quale scrittore che per il fatto di aver fondato a Londra, nel 1921, una delle prime cellule di stampo fascista fuori dall'Italia.

Grazie a questo lavoro l'autrice ci offre l'opportunità di conoscere il mondo intellettuale dalmata (e particolarmente quello zarantino) alla fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento, immerso nella realtà complessa delle lotte politiche che si sarebbero risolte a breve nella Prima Guerra Mondiale. All'autrice dobbiamo riconoscere di aver svolto un lavoro molto scrupoloso, documentando il suo saggio in modo eccellente e sottoponendo ad un'attenta analisi ogni singolo scrittore e la sua opera. Infine non posso che congratularmi con l'autrice per l'immensa fatica affrontata nella scrittura di questo libro che raccomando ai lettori come un saggio assai interessante e insieme edificante.

Ljerka Šimunković