

ITALICA BELGRADENSIA

ITALICA BELGRADENSIA
Rivista del Dipartimento di Italianistica
della Facoltà di Filologia
dell'Università di Belgrado
n. 1, 2025

Fondata da:
NIKŠA STIPČEVIĆ

Consiglio Redazionale:
LORENZO RENZI, FRANCESCO BRUNI, CARLA MARELLO, SANJA ROIĆ,
VESNA KILIBARDA, MIRKA ZOGOVIĆ, JULIJANA VUČO, MILA SAMARDŽIĆ,
TOBIA ZANON, MARCO MAZZOLENI, MAJA MILIČEVIĆ PETROVIĆ,
DRAGANA RADOJEVIĆ

Direzione:
SNEŽANA MILINKOVIĆ
MILA SAMARDŽIĆ

Assistenti Redazionali:
DRAGANA RADOJEVIĆ, MARIJA MITROVIĆ, NATAŠA GAVRILOVIĆ



Italica Belgradensia è indicizzata in Clarivate Analytics
Emerging Sources Citation Index.
Italica Belgradensia is indexed in Clarivate Analytics Emerging Sources
Citation Index.

italicabelgradensia@fil.bg.ac.rs
italicabelgradensia.fil.bg.ac.rs

ISSN 0353-4766

UNIVERSITÀ DI BELGRADO
FACOLTÀ DI FILOLOGIA
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

ITALICA BELGRADENSIA

a cura di Snežana Milinković e Mila Samardžić

Beograd, 2025

INDICE

Francesca Gatta – Raffaella Tonin, <i>Ancora su Dei delitti e delle pene e le sue traduzioni</i>	7
Elisa Endemini – Marina Ludovisi – Giulio Vaccaro, <i>Tradizioni testuali, affidabilità linguistica e linguistica dei corpora: qualche appunto dal corpus testuale informatizzato dell'Italia mediana (CorTIM)</i>	31
Silvia Musella, <i>Trascrivere il dialetto napoletano in ambito cinematografico</i>	49
Iris Filippone – Nancy Mariarita Impellizzeri, <i>Tra storia e narrazione: il caso degli Annali del seminario romano di Girolamo Nappi</i>	73
Lorena Lazarić, <i>La 'triestinità' di Bruno Maier</i>	87
Mirza Mejdanija, <i>L'immagine del genocidio a Srebrenica nel libro Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica di Elvira Mujčić</i>	97

Segnalazioni

Snežana Milinković, Brugnolo, Furio (2024). <i>Dai Siciliani a Petrarca. Studi sulla poesia italiana del Medioevo</i> . Padova: CLEUP SC.	119
Nataša Gavrilović, Del Gatto, Antonella (2023). <i>Dissimulazione e testualità. Tollerando, tacendo, aspettando</i> . Firenze: Leo S. Olschki Editore	123

*Francesca Gatta**
Raffaella Tonin
Università di Bologna

ANCORA SU *DEI DELITTI E DELLE PENE* E LE SUE TRADUZIONI¹

Abstract: L'articolo mette in relazione le diverse versioni dell'opera di Cesare Beccaria con le sue traduzioni e la sua fortuna europea: la traduzione francese del 1766 di André Morellet, uscita contemporaneamente all'edizione livornese (la Harlem) infatti presentava interventi significativi rispetto al testo italiano, giustificati dal traduttore come condizione necessaria per una sua maggiore diffusione europea. Il nuovo ordine della traduzione francese divenne in seguito di riferimento anche per le successive edizioni italiane, avvalate dallo stesso Beccaria, e le numerose traduzioni privilegiarono questa nuova versione dell'opera (la vulgata), salvo alcune eccezioni molto significative, fra le quali le prime spagnole: quella del 1774 di Juan Antonio de Las Casas e quella del 1821 di Juan Rivera. Il confronto fra la Harlem e la vulgata illustra l'adattamento dell'opera verso il genere testuale del trattato, facendo però venire meno lo slancio passionale dell'originale, che lo avvicina ad un testo militante. Non è un caso che Rivera, visto l'intenzione pragmatica e "politica" della sua traduzione, che si iscrive nel tumultuoso periodo liberale spagnolo (1820–1823), non abbia dubbi nello scegliere come testo fonte la Harlem, pur avendo ben presente anche la traduzione francese. Si vedranno infine alcune strategie traduttive di quest'ultimo, mirate ad ottenere un testo più fruibile per il pubblico di riferimento, così come anticipato nel prologo del traduttore.

Parole chiave: Dei delitti e delle pene, *Cesare Beccaria*, traduzione nell' *Illuminismo*, ritraduzione, *paratesto*.

1. INTRODUZIONE

Come suggerisce il titolo, *Dei delitti e delle pene* è stato ampiamente studiato da più angolature, da quella storico-giuridica a quella letteraria, filologica e linguistica: tralasciando gli aspetti più propriamente storico-giu-

* francesca.gatta@unibo.it; ORCID: 0000-0002-8973-729X; raffaella.tonin@unibo.it; ORCID: 0000-0002-3373-193X

¹ L'intero articolo è stato concepito e discusso dalle due autrici; tuttavia, i primi due paragrafi sono di responsabilità di Francesca Gatta e gli ultimi due di Raffaella Tonin.

ridici², per quanto riguarda gli altri ambiti, alcune edizioni moderne hanno segnato e rilanciato gli studi linguistico-letterari sull'autore milanese, riportando l'attenzione sulla complessa storia testuale dell'opera e sulle sue implicazioni culturali.

La scelta di Franco Venturi (prima nel volume *Gli illuministi italiani* [1958] e in seguito nell'edizione dell'opera del 1965) di pubblicare la V^a edizione, la cosiddetta versione Harlem (in realtà Livorno, 1766), perché l'ultima «per la quale esistano prove d'una partecipazione esplicita di Beccaria» (Venturi 1958: 26)³, ha di fatto riaperto la questione del confronto fra la veste originale dell'opera concepita da Beccaria e la versione dell'opera che circolò in Europa: la Harlem, infatti, esce contemporaneamente alla traduzione francese dell'abate André Morellet (1766), una traduzione che presenta numerosi interventi rispetto al testo originale, le cui ragioni sono puntualmente esposte dallo stesso traduttore in una lettera a Beccaria⁴, il quale – in risposta – si mostrerà favorevole e aperto ad accogliere le modifiche dell'abate Morellet.

La successiva edizione italiana, la Masi del 1774 (edita sempre a Livorno), adotterà l'ordine proposto nell'edizione francese senza essere sconfessata dal Beccaria che, anzi, la segnalerà come modello per l'edizione Benvenuti (Venezia, 1781): in questa versione, nota come la vulgata (ovvero una sorta di *retrotraduzione* strutturale dalla versione francese di Morellet), l'opera circolerà in Europa⁵.

Le traduzioni europee testimoniano la presenza di almeno due filoni di originali dai quali tradurre l'opera di Beccaria: uno (minoritario) che si basa sulle edizioni a stampa (che documentano varianti e aggiunte d'autore) fino ad arrivare alla V edizione del 1766; l'altro (prevalente) che privilegia la vulgata, alle volte considerando testo fonte direttamente la traduzione francese, come accade nel caso di lingue come lo svedese o il tedesco.

Grazie alla versione francese l'opera di Beccaria si diffuse nell'Europa illuminista fino alla Russia dell'Imperatrice Caterina II. Esistono dunque traduzioni, più o meno coeve, che nascono dal *Traité des delits et des peines* o dalla sua costola italiana, la vulgata (1774), e altre che invece sono riconducibili alla Harlem, ovvero la V edizione. Non a caso, quando il lettore

² Nell'amplessima bibliografia ci si limita a rinviare a Ferrone & Francioni (2000).

³ L'edizione dell'opera per i tipi Einaudi nel 1965 è corredata da un'ampia raccolta di lettere e documenti relativi alla nascita dell'opera e della sua fortuna europea. Da qui in avanti, la numerazione delle pagine fa riferimento a questa edizione e alla documentazione raccolta nel volume.

⁴ *Lettera in cui Morellet presenta se stesso e la propria traduzione. Con una postilla di D'Alembert*, in Venturi (1965: 345–361).

⁵ Si legge la vulgata in Romagnoli (1958).

straniero contemporaneo affronta la lettura del *Dei delitti e delle pene*, opera fondamentale per la storia del diritto penale in Europa, può accadere quanto Gherbezza sottolinea, nella sua approfondita introduzione alla traduzione di Michail M. Ščerbatov, rispetto al lettore russo:

[...] un lettore russo può disporre oggi di almeno nove traduzioni diverse del *Dei delitti e delle pene*. Ebbene, se egli potesse farne una lettura sinottica, ovvero se gli capitasse di sfogliarne quanto meno un paio, scegliendole a caso, molto probabilmente stenterebbe a riconoscerci un'unica matrice o addirittura la medesima opera (2007: LIX).

Il rapporto fluido fra originale e traduzioni, in cui la traduzione spesso condiziona a ritroso l'originale, è un tratto caratteristico e ricorrente della cultura settecentesca, dettato dall'urgenza di fare circolare rapidamente le idee e le scoperte. Nel caso di Beccaria, anche la genesi stessa dell'opera riflette le nuove vie della costruzione e della condivisione del sapere. L'edizione de *Il Caffè* curata da Gianni Francioni e Sergio Romagnoli (1993) e soprattutto l'edizione critica di *Dei delitti e delle pene*, sempre ad opera di Francioni, fanno compiutamente emergere la prassi compositiva degli illuministi milanesi e la nascita dell'opera, completando il quadro parziale tratteggiato nelle lettere dei fratelli Verri: l'opera nasce all'interno delle discussioni dei giovani intellettuali che gravitavano nell'Accademia dei Pugni, viene sollecitata da Pietro Verri («il libro è del marchese Beccaria. L'argomento gliel'ho dato io», scrive Verri in una lettera del 1765 per fuggare definitivamente le voci sulla paternità dell'opuscolo uscito anonimo)⁶, che ricopia la stesura di Beccaria e interviene – su richiesta dello stesso autore – anche sul testo, revisionandolo dal punto di vista linguistico, come documentato dal manoscritto B⁷.

Senza togliere valore alla specificità degli apporti individuali, il percorso a monte dell'opera illustra in modo esemplare la costruzione condivisa di un sapere nuovo, in cui le idee e le loro ricadute sulla società, ovvero sulla felicità dei più, si pongono come linee di demarcazione rispetto al vecchio. E le nuove idee devono potere circolare rapidamente in Europa proprio per l'urgenza di diffondersi e di propagarsi anche presso un pubblico nuovo, che deve e può essere raggiunto con una comunicazione nuova nei generi e nei mezzi, di cui i giornali soprattutto spettatoriali prima (come appunto *Il Caffè* a Milano) ed enciclopedici poi, sono l'aspetto più vistoso⁸.

⁶ Lettera di Pietro Verri agli amici milanesi, in Venturi (1965: 122–123).

⁷ Per la completa ricostruzione della genesi e della storia editoriale di *Dei delitti*, si rinvia alla nota al testo di Francioni (1984: 217–368). Sulla revisione linguistica di Verri e in generale sulla lingua di Beccaria, si veda Cartago (2006: 9–36) e Roggia (2016: 123–144).

⁸ Non è un caso che Beccaria nella risposta a Morellet richiami il valore dell'esperienza del *Caffè*: «Persuadé avec mes amis que les ouvrages périodiques sont un des meilleurs

Proprio questo clima intellettuale e la viva consapevolezza di una causa comune, quella dell'umanità, giustifica pienamente l'atteggiamento di Beccaria nei confronti della sua opera: come scrive a Morellet, «un libro, dove si tratti della causa dell'umanità, pubblicato che sia, appartiene a tutto il mondo» (Venturi 1965: 362).

Alla luce di ciò, sarebbe riduttivo considerare la questione *Dei Delitti e delle pene* dal punto di vista strettamente filologico, cioè su quale fosse la versione voluta dal Beccaria stesso; ma la ricostruzione filologica del testo fornisce materiali preziosi per ricostruire il clima in cui l'opera nacque e le modalità, e dunque le ragioni, della sua circolazione europea. Le pagine che seguono si soffermeranno sul confronto fra l'edizione Harlem e la versione Morellet per individuare la direzione degli interventi sull'originale e il perché la traduzione francese abbia reso l'opuscolo di Beccaria un libro europeo, un *modus operandi* del traduttore che divise la comunità dei colleghi coevi e successivi in due fazioni: coloro che ne deplorarono l'audacia nel rimaneggiare l'opera di Beccaria – come ad esempio il primo anonimo traduttore inglese che nella sua prefazione ad *An Essay on Crimes and Punishments* (1767) menziona “the French translator” dicendo che si è spinto un po' oltre arrogandosi ingiustificatamente un diritto che non appartiene a chi traduce (cfr. Tonin 2016) – e coloro che, invece, consultarono la traduzione francese e presero ispirazione dal metodo Morellet nel trasporre Beccaria verso le loro lingue. In questo vastissimo ambito, evidentemente troppo ampio per essere esaurito in un articolo, si privilegerà il caso emblematico delle vicende spagnole del testo di Beccaria nelle sue due prime traduzioni, nello specifico quella del 1774 ad opera di Juan Antonio de Las Casas e quella del 1821 di Juan Rivera.

2. LA HARLEM E LA VULGATA

2.1. Il confronto fra le due versioni

Evidenziata per i lettori francesi l'importanza dell'opera per il suo contributo «à accroître les lumières et le bonheur du genre human»⁹, Morellet riconosce il merito all'autore di avere unito «la force du raisonnement à la chaleur du sentiment», sottolineando però come quest'ultima, alle volte, faccia perdere «l'ordre le plus naturel» all'esposizione, ostacolando così il

moyens pour engager les esprits incapables de toute application forte à se livrer à quelque lecture, nous faisons imprimer des feuilles à l'imitation du “Spectateur”, ouvrage qui a tant contribué à augmenter en Angleterre la culture de l'esprit et les progrès du bon sens” (Venturi 1965: 365).

⁹ Si legga la prefazione all'edizione francese nell'edizione Venturi (1965: 329–338).

percorso del lettore verso le verità del libro. Per ripristinare l'ordine a suo giudizio contorto, Morellet è intervenuto («sans altérer le texte») spostando capitoli (o parti di questi) per rendere l'opera «plus utile à notre nation, en lui donnant une forme analogue à celle qui nous est familière».

È l'utilità dell'opera per l'umanità («appartient désormais au monde et à toutes les nations») a legittimarne la revisione, una considerazione, come si è visto, condivisa da Beccaria che avvalorerà tacitamente la nuova versione: la traduzione si configura come un adattamento culturale, condizione necessaria per la sua diffusione. Il nuovo piano dell'opera, scrive il Morellet, «est divisé en six parties très distinctes et placées, à ce qu'il nous semble, dans un ordre naturel», ed è così articolato: i fondamenti del diritto di punire (cap. 1–5); tutto ciò che precede la definizione della pena (cap. 6–14); l'illustrazione delle pene (cap. 15–23) e dei delitti (fino al cap. 37); le cause dei difetti della giurisprudenza penale (fino al cap. 40) e, infine, la prevenzione dei crimini.

Il nuovo ordine modifica non solo la disposizione dei capitoli, ma i capitoli stessi, che subiscono tagli e spostamenti al loro interno, dando vita a capitoli frutto di assemblamenti di passi prelavati altrove, alle volte anche con titoli diversi, necessari per dare coerenza al nuovo insieme. Il capitolo IX della Harlem, *Dell'onore*, per esempio, nella vulgata viene sostituito dal capitolo *Accuse segrete* (originariamente il capitolo XV° della Harlem) e il contenuto del capitolo dedicato all'onore viene spostato in coda al capitolo XXVIII°, *Delle ingiurie* (non presente nella Harlem), e frutto dell'accorpamento del capitolo XXIII°, *Dell'infamia* e, appunto, del capitolo IX°, *Dell'onore*. La conseguenza di questi cambiamenti è la riduzione da 47 a 40 dei capitoli; una scorsa ai due indici (qui limitata ai primi 15 capitoli delle due versioni) rende evidente anche ad una lettura superficiale l'entità dell'intervento:

Harlem	vulgata
A chi legge	A chi legge
Introduzione	
I. Origine delle pene	I. Introduzione
II. Diritto di punire	II. Origine delle pene. Diritto di punire
III. Conseguenze	III. Conseguenze
IV. Interpretazione delle leggi	IV. Interpretazione delle leggi
V. Oscurità delle leggi	V. Oscurità delle leggi
VI. Proporzione fra i delitti e le pene	VI. Della cattura

VII. Errori nella misura delle pene	VII. Indizi e forme di giudizi
VIII. Divisione dei delitti	VIII. Dei testimoni
IX. Dell'onore	IX. Dei giuramenti
X. Dei duelli	X. Interrogazioni suggestive, deposizioni
XI. Della tranquillità pubblica	XI. Dei giuramenti
XII. Fine delle pene	XII. Della tortura
XIII. Dei testimoni	XIII. Processi e prescrizioni
XIV. Indizi e forme di giudizi	XIV. Attentati, complici, impunità
XV. Accuse segrete	XV. Dolcezza delle pene

L'ordine che la vulgata eredita dalla traduzione francese traghetta l'opera di Beccaria verso la forma del trattato (non a caso il titolo diventa *Traité des délits et des peines*), il genere riconosciuto, e riconoscibile, garanzia di una più ampia e agevole diffusione. Se alcuni contemporanei si limitano a stigmatizzare le eccessive libertà del traduttore (come Melchior Grimm)¹⁰, le conseguenze del mutato ordine sono colte e descritte con precisione da Diderot. Recensendo la traduzione delle *Ricerche sulla natura dello stile*, sempre ad opera del Morellet, nel 1771¹¹, Diderot torna sulla traduzione francese di *Dei delitti e delle pene*, scrivendo che «M. l'abbé Morellet a bien tué dans sa traduction, en voulant introduire le protocole de la méthode dans un morceau où les idées philosophiques, colorées, bouillantes, tumultueuses, exagérées, conduisent à chaque instant l'auteur à l'enthousiasme». Nella traduzione è sparita quella «gradation naturelle plus ou moins rapide entre les sentiments», rendendo ingiustificati, e quindi non comprensibili, i momenti di «folie» del testo, perché – aggiunge Diderot – non si può essere patetici se non dopo essere stati ragionevoli. La conclusione è perentoria: «Il fallait donc laisser l'ouvrage de M. Beccaria tel qu'il était; ou si l'on se déterminait à l'assujettir à la méthode, il en fallait absolument supprimer les morceaux de poésie été de verve, ou savoir s'échauffer peu à peu et les amener».

In sintesi, secondo Diderot, il nuovo ordine altera l'intonazione complessiva dell'opera: la tensione del testo si disperde in una struttura che modifica il rapporto fra le parti logico-argomentative e le parti più passionali¹²,

¹⁰ Sempre in Venturi (1965: 338–345).

¹¹ Si legge in Venturi (1965: 405–407).

¹² Roggia (2016: 132) sottolinea che si tratta di un testo «sorretto da una saldissima e autonoma impalcatura tematica e argomentativa, che passa senza alterazioni dal mano-

depotenziando quei picchi di calore che nel testo si manifestano attraverso ricorrenti strutture sintattico-testuali, come l'uso del punto esclamativo, il (sorprendente) ricorso al discorso diretto e alle interrogative (di pari passo con la scelta enunciativa della prima persona), le forme della ripetizione che accrescono l'intensità emotiva della prosa, modalità che contribuiscono a rendere viva e concreta la trattazione della materia giuridica, non più destinata alla cerchia dei giuristi, ma «agli uomini pensatori, pe' quali scrivo»¹³.

Tutto ciò emerge sin dal confronto delle due introduzioni: la vulgata integra quella della Harlem con l'aggiunta di una coda finale prelevata dal cap. VIII° (capoverso 6, «Ora l'ordine ci condurrebbe ad esaminare e distinguere...») e dal cap. IX (capoverso 6, «Ma quali saranno le pene più convenienti a questi delitti?»). Nella nuova versione l'enfatica chiusura dell'originale viene a trovarsi a metà capitolo, perdendo così il rilievo conferitole dalla collocazione stessa e depotenziando l'appassionata argomentazione che la precede, orientata retoricamente al *movēre*, sostenuta da anafore che intensificano in modo drammatico e percussivo prima le conseguenze degli abusi delle procedure penali («ma pochissimi hanno esaminato [...]; pochissimi [...] annientarono gli errori») e poi la colpevole inerzia della giurisprudenza anche di fronte alla crudeltà delle pene ingiuste («E pure i gemiti dei deboli [...] i barbari tormenti [...] la squallidezza e gli orrori di una prigione [...] dovevano scuotere...»). Il passo aggiunto nella parte finale della vulgata è prelevato dal capitolo IX e, pur essendo di intonazione emotiva come richiesto dalla collocazione, mal si giustifica nella dinamica dell'introduzione, risultando un'inutile ripetizione. Si vedano di seguito la parte finale delle due introduzioni (in corsivo l'aggiunta della parte finale della vulgata)¹⁴:

Questi sono frutti che si debbono alla luce di questo secolo, ma *pochissimi* hanno esaminato e combattuta la crudeltà delle pene e l'irregolarità delle procedure criminali [...] *pochissimi*, rimontando ai principi generali, *annientarono* gli errori

scritto all'ultima stampa», cioè la Harlem; l'alternanza fra argomentazione e costruzione oratoria, viene ricondotta alle caratteristiche proprie del discorso giudiziario, «impennato sul *movēre* non meno che sul *probare*».

¹³ Harlem, cap. VIII, capoverso 6. La consapevolezza di lettori nuovi e diversi giustifica la presenza di due capitoli significativamente posti in posizione iniziale, cioè *Interpretazione delle leggi* e *Oscurità delle leggi*, rispettivamente capitoli IV e V, in l'oscurità linguistica delle leggi è collegata all'arbitrarietà delle applicazioni. E il profilo dei destinatari ideali dell'opera è quello che emerge nel cap. XLII, *Delle scienze*, che discute del ruolo del sapere all'interno della società, assegnando una funzione decisiva al nuovo sapere rappresentato dai lumi e dagli uomini illuminati.

¹⁴ Da qui in avanti si usa il corsivo nei passi citati per evidenziare i tratti linguistici descritti.

accumulati da più secoli, frenando almeno, con quella sola forza che hanno le verità conosciute, il troppo libero corso della mal diretta potenza, che ha dato fin'ora un lungo e autorizzato esempio di fredda atrocità. E pure *i gemiti dei deboli*, sacrificati alla crudele ignoranza ed alla ricca indolenza, *i barbari tormenti* con prodiga e inutile severità moltiplicati per delitti o non provati o chimerici, *la squallidezza e gli orrori d'una prigione*, aumentati dal più carnefice dei miseri, l'incertezza, *dovevano scuotere* quella sorta di magistrati che guidano le opinioni delle menti umane.

L'immortale Presidente Montesquieu ha rapidamente scorso su questa materia. L'invisibile verità mi ha forzato a seguire le tracce luminose di questo grand'uomo, ma gli uomini pensatori, pe' quali scrivo, sapranno distinguere i miei passi dai suoi. Me fortunato, se potrò ottenere, com'esso, i segreti ringraziamenti degli oscuri e pacifici seguaci della ragione, e se potrò ispirare quel dolce fremito con cui le anime sensibili rispondono a chi sostiene gli interessi dell'umanità!

Ora l'ordine ci condurrebbe ad esaminare e distinguere le differenti sorte di delitti e la maniera di punirli, se la natura di essi, variabile per le diverse circostanze dei secoli e dei luoghi non ci obbligasse ad un dettaglio immenso e noioso. [...] Ma quali saranno le pene convenienti a questi delitti? [...] se io non avessi altro merito che quello di aver presentato il primo all'Italia con qualche maggiore evidenza ciò che altre nazioni hanno osato scrivere, e cominciato a praticare, io mi stimerei fortunato: ma se, sostenendo i diritti degli uomini e della invincibile verità, contribuissi a strappar dagli spasimi e dalle angosce della morte qualche vittima sfortunata della tirannia o dell'ignoranza, ugualmente fatali, le benedizioni e le lagrime di un solo innocente dei trasporti della gioia mi consolerebbero del disprezzo degli uomini.

Il confronto allargato al capitolo I della Harlem, *Origine delle pene*, e al capitolo II della vulgata, *Origine delle pene. Diritto di punire*, mostra come gli effetti dei cambiamenti introdotti nei singoli capitoli si ripercuotano sulle relazioni fra i capitoli stessi: dopo l'accalorata chiusura dell'Introduzione, l'*incipit* della Harlem affronta direttamente l'argomento attraverso una definizione («Le leggi sono...») dalla quale si sviluppa in modo serrato l'argomentazione, scandita nei passaggi da deitici testuali e da ripetizioni esplicative: «la somma di *queste porzioni* di libertà sacrificate [...] *Questi motivi* sensibili sono le pene contro gl'infrattori delle leggi. Dico *sensibili motivi* perché...». Esaurito lo sviluppo del ragionamento avviato dalla definizione, la seconda parte del breve capitolo è dedicata alle ragioni delle pene: a differenza dei periodi brevi della prima parte, quest'ultima parte consiste in un unico periodo in cui la necessità della pena viene sostenuta come contrappeso alla debolezza umana (la «dissoluzione che nell'universo fisico e morale si osserva»), di fronte la quale non è sufficiente il richiamo alle più «sublimi verità». In modo analogo a quanto rilevato nell'*Introduzione*, la chiusura trova una significativa intensificazione emotiva attraverso

l'accumulo dei sintagmi nominali con funzione di soggetto a sostenere in modo accorato la necessità della pena in quanto unico deterrente contro i reati: «né l'eloquenza, né le declamazioni, nemmeno le più sublimi verità sono bastate a frenare per lungo tempo le passioni...»¹⁵.

L'alternanza di momenti di argomentazione stringente e momenti in cui trovano spazio considerazioni morali, a fondamento però del ragionamento logico, si ripropone anche nel capitolo II, *Diritto di punire*: anche in questo caso la definizione iniziale («ogni pena che non derivi dall'assoluta necessità [...] è tirannica») dà l'avvio allo sviluppo teso del ragionamento, scandito da raccordi testuali e deittici («Ecco dunque... [...] qualunque legge devii da questi...»), che si stempera quando lo sviluppo concettuale chiama in causa considerazioni di carattere morale sulla natura umana per giustificare la necessità del patto sociale: «Nessun uomo ha fatto il dono gratuito di parte della propria libertà in vista del bene pubblico; questa chimera non esiste che ne' romanzi [...]». La seconda parte del capitolo ripropone le strutture ricorrenti nelle parti più argomentative («Fu dunque la necessità... [...] Egli è dunque certo... [...] L'aggregato di queste minime porzioni possibili forma... [...] E per giustizia io intendo...») e la tensione del ragionamento porta a chiamare in causa direttamente il lettore proprio per sottolineare l'importanza dello snodo concettuale («Osservate che la parola diritto...») in cui si definisce la giustizia terrena rispetto a quella divina, a cui è lasciata la chiusura del capitolo¹⁶.

Gli spostamenti introdotti dalla versione francese e accolti nella vulgata incrinano l'equilibrio fra il rigore del ragionamento e i momenti più accorati: in modo analogo a quanto accade all'*Introduzione*, il II capitolo della

¹⁵ Si veda anche questo passo tratto dal cap. XLII, *Delle scienze*, che chiarisce l'importanza del sapere chiaramente connotato in senso illuministico (ricorrenti i campi metaforici legati all'oscurità e alla luce) nella società: gli attributi, che esaltano la funzione dell'«uomo illuminato» nella società, sono accumulati in posizione tematica, all'interno di una struttura testuale che privilegia la semantica rispetto alla sintassi: «Avezzo a vedere la verità [...], privo della maggior parte dei bisogni [...], assuefatto a contemplare l'umanità [...], avanti a lui la propria nazione diventa una famiglia di uomini fratelli [...]».

¹⁶ Una dinamica che si ripropone costantemente. Nel cap. XXVII, *Dolcezza delle pene* (nella vulgata è il cap. 15, con aggiunte dal cap. XII e XLVII e modifiche interne allo stesso capitolo XXVII), per esempio, la parte logico-argomentativa del capoverso 3 («Due altre funeste conseguenze [...] La prima [...]. L'altra conseguenza è che la impunità stessa nasce dall'atrocità dei supplicii. [...]»), è seguita da un capoverso finale scandito da due interrogative («Chi nel leggere le storie non si raccapriccia d'orrore pe' barbari ed inutili tormenti che da uomini, che si chiamavano savi, furono con freddo animo inventati ed eseguiti? Chi può non sentirsi fremere [...]?») che traducono sul piano emotivo le conseguenze di pene inutilmente aspre e inefficaci a prevenire i delitti, rafforzando così l'argomentazione stessa.

vulgata (che unisce i primi due della Harlem) apre con una considerazione di carattere generale prelevata dalla parte centrale del cap. 2 della Harlem, («Non è da sperarsi alcun vantaggio durevole dalla politica morale se non sia fondata sui sentimenti indelebili dell'uomo. Qualunque legge devii da questi...»), che scalza dalla posizione di *incipit* la perentoria definizione delle leggi, definizione che slitta a metà capitolo.

L'intenzione che guida la rimodulazione del nuovo capitolo, e di tutta l'opera, è quella di recuperare uno sviluppo logico-concettuale che parta da premesse generali, di carattere morale, a fondamento dello sviluppo della materia; questo nuovo principio guida presuppone che la disposizione degli argomenti sia modificata in modo coerente con la nuova impostazione concettuale. Se già nell'*Introduzione*, il traduttore aveva ritenuto di dover anticipare come elemento d'ordine gli argomenti affrontati nell'opera e i motivi che hanno spinto l'autore a scrivere (prelevandoli da altri capitoli della Harlem), il nuovo capitolo II, vede l'originario capitolo I della Harlem incastonato, per così dire, da una introduzione e da una conclusione recuperate da altri capitoli. Come nell'*Introduzione*, si perde l'intenso finale del capitolo originale («Fu dunque la necessità di punire...»), passaggio nevralgico dell'opera (il diritto di punire e gli abusi), culminante nel richiamo diretto al lettore («Osservate...»)¹⁷. È evidente come nel nuovo ordine questo appello al lettore non si giustifica più e, coerentemente con le regole del nuovo genere testuale a cui si deve adattare l'opera, viene spostato in nota. Come aveva già detto Diderot, nell'adattamento alla *méthode* si sarebbero dovuti «absolument supprimer les morceaux de poésie et de verve».

2.2. Il nuovo ordine e la struttura concettuale. Il caso dell'onore.

Le conseguenze del nuovo ordine rilevate nella struttura testuale si riflettono, alle volte, anche sulla struttura concettuale dell'opera, cioè la rimodulazione inevitabilmente cambia il peso specifico che alcuni concetti hanno nella trattazione originale. Si prenda, ad esempio, il tema dell'onore, al quale, come già anticipato, la Harlem dedica il capitolo IX: la vulgata elimina il capitolo dall'indice e sposta il contenuto in coda al capitolo XXIII, *Delle ingiurie*. Morellet giustifica lo spostamento richiamando il fatto che

¹⁷ Analogo l'effetto sortito dalla rimodulazione significativa della parte finale dell'opera: l'interrogazione diretta dell'*incipit ex abrupto* del cap. XLII, *Delle scienze* («Volete prevenire i delitti? Fate che i lumi accompagnino la libertà») nella vulgata, che riordina la materia della prevenzione dei delitti in un lungo capitolo (cap. XLI *Come si prevenzano i delitti*) viene spostata a metà del capitolo, attenuando così l'urgenza di un tema che può essere considerato anche come giustificazione dell'intero libretto, cioè il ruolo della cultura nella prevenzione dei delitti.

le ingiurie sono offese all'onore e, dunque, la riflessione sull'onore deve essere integralmente spostata nel capitolo sulle ingiurie. La logica del trattato giustifica lo spostamento, ma adombra l'importanza che la collocazione originale conferisce al tema, cioè la parte iniziale, dove definisce lo spazio concettuale dell'opera: il patto su cui si fondano le società e che giustifica il diritto di punire; gli abusi nell'interpretazione delle leggi e dunque la necessità della chiarezza di queste; la classificazione dei delitti. Nella ricerca di chiarezza sui fondamenti e di uniformità delle leggi (Burgio 2000), l'onore si presentava forse come un possibile ostacolo ingombrante e per questo era necessario affrontarlo subito: difficile da definire, («questa parola onore è una di quelle che ha servito di base a lunghi e brillanti ragionamenti, senza attaccarvi veruna idea fissa e stabile») e soprattutto difficile da collocare in una concezione della giustizia fondata sul patto sociale. Se le leggi, infatti, sono nate dalla necessità degli uomini di vivere in società e tutelano la persona e i suoi beni, l'onore – scrive Beccaria – si fonda sulle opinioni ed è quindi in contraddizione con le leggi e rappresenta un «instantaneo ritorno allo stato naturale e una sottrazione momentanea della propria persona da quelle leggi che in quel caso non difendono bastantemente un cittadino». L'onore introduce quindi un altro codice di comportamenti e valori, parallelo a quello delle leggi, basato su riconoscimenti e favori, sul bisogno di approvazione che «l'uomo d'onore esige come necessari», e che ha come corollario i duelli (cap. X). È proprio questa contraddizione rilevata fra i codici dell'onore e le leggi a giustificare la collocazione dell'argomento nella prima parte dell'opera: come può essere uniforme l'applicazione della legge se collide con un altro sistema basato sull'onore che, inoltre, genera e autorizza indirettamente comportamenti diversi negli uomini in base alla loro appartenenza sociale («la necessità degli altrui suffragi è meno comune nella plebe che in coloro che, essendo più elevati, si guardano con maggior sospetto e gelosia», cap. X, *Dei Duelli*)?

Nel finale del capitolo della Harlem, Beccaria associa l'onore alla forma di governo della monarchia, un dispotismo sminuito, richiamando così le osservazioni di Montesquieu che, nell'*Esprit des lois* (1748) aveva associato alle tre principali forme di governo, la repubblica, la monarchia e il dispotismo, come fondamento morale rispettivamente la virtù, l'onore e la paura.

La versione di Morellet, eliminando il capitolo, riconduce l'onore alla sfera individuale, in quanto rientra nelle ingiurie alla persona, e mette in ombra l'aspetto più problematico dell'onore, cioè il suo spazio all'interno della società e delle sue forme di governo e il suo essere ostacolo alla generalità della norma. E così viene meno un aspetto di sintonia profonda fra Beccaria e la cultura coeva che – nelle sue forme più avanzate, ma anche

sulle scene teatrali¹⁸! – erode lo statuto incerto del concetto d'onore in quanto codice di comportamento e di valori non più aderente ad un mondo in cui, oltre alle forme sociali e politiche, l'idea stessa dell'uomo stava cambiando, creando i presupposti della *Dichiarazione dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* (1776) e soprattutto della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* (1789).

2.3. Il genere testuale

Dal pur breve confronto fra le diverse versioni, è evidente come l'intervento del traduttore francese si concentri sul genere testuale, riportando l'opera del Beccaria entro le forme consuete del trattato e normalizzando così uno degli aspetti più innovativi dell'opera. Se gli interventi di Morellet sono guidati da un'idea precisa del genere a cui si vuole ricondurre l'opera, meno chiaro è il genere testuale dell'originale: come scrive Romagnoli (1993: 1136), «*Dei delitti e delle pene* non ha modelli alle spalle nella letteratura giuridica». La novità dei brevi capitoli e lo stile dell'esposizione, più vicino alle argomentazioni essenziali del ragionamento matematico, lo allontanano dai modelli e dalla complessità della lingua giuridica (compresa la terminologia). La scelta stessa dell'italiano non era scontata, visto che il latino continuava ad essere la lingua predominante del diritto (solo il 19% delle opere, cioè 73 titoli, sono in italiano, secondo le stime di Fiorelli 1984), in contrasto quindi con la progressiva emarginazione del latino dalla comunicazione scientifica.

La reazione (disorientata) di Morellet e il suo intervento sulla struttura confermano che forse una delle novità maggiori dell'opera consistesse proprio nella sua forma e nelle sue scelte linguistiche, al punto che – per essere accettato e poter più facilmente circolare – era necessario ricondurlo entro un genere riconosciuto. Se è vero – come nel caso della scienza (Altieri Biagi 1984) – che le oscillazioni dei generi testuali riflettono la rottura di un paradigma stabile di riferimento, che – oltre alle idee e ai metodi – seleziona e stabilizza i suoi istituti formali, le incertezze del genere testuale di *Dei delitti e delle pene* sono giustificate dal contesto di grandi cambiamenti in cui l'opera nacque, permeato dalla consapevolezza diffusa dell'aprirsi di un'era nuova.

¹⁸ Non si può non avere in mente l'esclamazione del Conte d'Almaviva nel recitativo che apre il III atto delle *Nozze di Figaro* di Mozart e Da Ponte (da Beaumarchais): «L'onore... Dove diamin l'ha posto umano errore!». Senza procedere oltre nelle tante citazioni teatrali disponibili (fra tutte, il Lessing di *Minna von Barnhelm*), ci si limita a rinviare a Weinrich (1989: 149–169), a Berger (1983), in particolare sul rapporto fra onore e dignità.

E il nuovo paradigma epistemologico in cui si iscrive l'opera di Beccaria comprendeva l'esigenza di trovare forme che uscissero dai circuiti consolidati della circolazione del sapere, alla ricerca di lettori e di una futura opinione pubblica che potesse dare corso e tradurre concretamente idee come l'uguaglianza dei cittadini di fronte alla legge. L'agilità e lo stile, a partire dalla scelta della prima persona che si rivolge alla pari agli uomini illuminati, conferiscono all'opera di Beccaria una concretezza che la rende, così come era stata originariamente concepita, un'opera militante.

3. LE TRADUZIONI SPAGNOLE

3.1. *Tratado de los delitos y de las penas* di Juan Antonio de Las Casas

Seppure la prima traduzione spagnola sia del 1774, ben dieci anni dopo la prima edizione di *Dei delitti e delle pene*, anche nella Spagna borbonica l'opera era ben nota negli ambienti riformisti e illuminati in edizione francese o nelle varie italiane che circolavano. Lo testimoniavano titoli precedenti all'edizione spagnola, quali *Ensayo acerca de la tortura o cuestión del tormento* (1770) di Alfonso de María de Acevedo ed *El delincuente honrado* (1773) di Gaspar Melchor de Jovellanos (cfr. Caso González 1983: 368–410 e Arroyo Zapatero 1990: 188), nei quali troviamo riferimenti indiretti al Beccaria. La prima traduzione in spagnolo, ad opera di Juan Antonio de Las Casas, fu promossa dai giuristi Pedro Rodríguez de Campomanes e Manuel de Lardizábal y Uribe, ministri del Consiglio di Castiglia, sotto il regno del cautamente riformista Carlo di Borbone. Dopo aver rinunciato al Regno delle Due Sicilie a favore del figlio Ferdinando IV, nel 1759 il sovrano venne incoronato re Carlo III di Spagna, e qui cercò di applicare lo stesso modello di dispotismo illuminato promosso in terra partenopea. A questo proposito, incaricò Campomanes e Lardizábal di redigere il primo Codice penale spagnolo.

Tornando all'opera di Beccaria, il frontespizio riporta oltre al titolo, *Tratado de los delitos y de las penas*, e alla ben nota citazione di Bacon, il nome del traduttore (D. Juan Antonio de Las Casas), l'anno e il luogo (Madrid, MDCCCLXXIV) e infine il nome dello stampatore (D. Joachin Ibarra, impresor de Cámara de S.M.), ma non vi è traccia del nome dell'autore. Molto si è scritto sulle lungaggini burocratiche che Las Casas superò prima di poter pubblicare l'opera in spagnolo, nonostante l'appoggio di Campomanes (cfr. Calabrò 1966: 101–120 e Delval 2004: 177–190) ed è chiaro che la mancata menzione del nome dell'autore, nonché la quantità di paratesti presenti in questa prima edizione spagnola, inducono a pensare che anche dopo dieci anni dalla sua prima apparizione si temesse un attacco inquisi-

torio all'opera sullo stile di quello del monaco vallombrosiano Facchinei. Gli strumenti di difesa che Campomanes e De Las Casas misero in atto in questo caso sono numerosi. L'opera è preceduta da ben tre paratesti. In primis troviamo una "Nota" del Consiglio di Castiglia, voluta da Campomanes, che ne autorizza la stampa – dopo che l'Accademia della Storia aveva dato il suo parere favorevole – solo a titolo istruttivo e senza in alcun modo voler mettere in discussione le leggi del Regno. Va ricordato che il Consiglio era l'organo preposto a concedere o negare l'autorizzazione alla stampa, ma tale nullasta non preveniva necessariamente la censura ecclesiastica, condotta dalla Sacra Inquisizione, poiché essa interveniva solo a posteriori su opere già pubblicate (Lafarga 2004: 233). A seguire troviamo un lungo "Prólogo" e successivamente una breve "Protesta" entrambi a cura del traduttore: nel primo paratesto, Las Casas avverte il lettore rispetto alle buone intenzioni dell'autore e al suo rispetto nei confronti delle leggi vigenti; nel secondo invece ribadisce la propria totale sottomissione all'autorità della Chiesa e del Re e sottolinea che, qualora una qualsiasi parte del *Tratado* non risultasse conforme al sentire della Santa Chiesa o di Sua Maestà, egli avrebbe rinnegato quanto tradotto, limitandosi a credere solo a ciò che gli era stato insegnato. A tutela personale, Juan Antonio de Las Casas si serve anche di un altro parafulmine: la sua vera identità, attribuita per molto tempo allo stesso Campomanes, pare celarsi sotto uno pseudonimo, essendo il vero autore della prima traduzione di Beccaria un giovane abate chiamato Juan Álvarez (o Álvares), secondo quanto emerge dal carteggio tra i fratelli Verri (cfr. Villa 1821 e Seregni 1939).

L'opera, nonostante tutte le cautele, viene inclusa nell'Indice dei libri proibiti nel 1777 e se ne perdono le tracce fino al 1820 quando riappare nell'edizione Madrid, Imprenta de Doña Rosa Sanz; questa volta sul frontespizio non solo non compare il nome dell'autore, ma neanche di quello del traduttore si fa menzione alcuna. Questa edizione non presenta né la "Nota", né il "Prologo", né la "Protesta" dell'edizione del 1774; risulta tuttavia arricchita da due paratesti finali: la "Respuesta a un escrito intitulado notas y observaciones sobre el libro de los delitos y de las penas", scritta come sappiamo dai fratelli Verri e il "Juicio de un celebre profesor sobre el libro de los delitos y de las penas" di Giovan Gualbereto de Soria, professore dell'Università di Pisa; entrambi gli ampliamenti si trovano a partire dalla terza edizione del 1765. L'ordine di questa traduzione del 1820 è lo stesso della traduzione del 1774, ovvero quello della Harlem e, da un raffronto tra le due traduzioni, il testo appare lo stesso.

3.2. *Tratado de los delitos y de las penas* di Juan Rivera

Anche la traduzione di Juan Rivera del 1821 segue l'ordine della Harlem, nonostante nel frattempo molte riedizioni italiane avessero introdotto l'ordine della vulgata, ovvero l'ordine Morellet. Nello specifico la traduzione Rivera riporta sul frontespizio, oltre al titolo esteso, *Tratado de los delitos y de las penas, escrito en italiano por el Marqués de Beccaria, y traducido al italiano por Don Juan Rivera*, luogo e data: Madrid 1821; e nome dello stampatore: *Imprenta de D. Fermín Villalpando, Impresor de Cámara de S.M.* A livello di paratesti, nell'edizione di Rivera troviamo una sua "Advertencia del traductor" (nella quale menziona più volte la traduzione del 1820), il "Juicio" (il "Giudizio" di De Soria) e la "Respuesta" (la "Risposta" dei Verri), come nell'edizione del 1820, e in aggiunta ciò che Rivera chiama "el comentario que escribió el traductor francés acerca de los capítulos más esenciales de la obra" (dall'Advertencia di Rivera, 1821: V), letteralmente "il commento che scrisse il traduttore francese sui capitoli più essenziali dell'opera".

Le motivazioni che in pieno Triennio Liberale (1820–23) portarono Rivera a ritradurre non solo l'opera di Beccaria, ma anche del Filangieri (*Scienza della Legislazione, Ciencia de la Legislación*, dove si firma Ribera) e di Jean-Baptiste Say dal francese (*Traité d'économie politique, Tratado de economía política*, dove si firma Juan Sánchez Rivera) sono esplicitate proprio nei prologhi a queste tre traduzioni: in una Spagna che gode di una ritrovata libertà di stampa con la reintroduzione della Costituzione di Cadice e che cerca di dotarsi di un Codice Penale, visto il precedente fallimento portato avanti da Lardizábal e Campomanes, chi traduce si rivolge direttamente al legislatore affinché prenda ad esempio testi fondanti quali il *Dei delitti e delle pene* o la *Scienza della Legislazione*; al contempo invoca l'amnistia per le famiglie dei liberali esuli in Francia a seguito della Restaurazione di Ferdinando VII di Borbone, il quale pose fine all'occupazione francese in Spagna (1808–1814), occupazione caldeggiata dai cosiddetti *afrancesados*, intellettuali filofrancesi che avevano ben accolto Giuseppe Bonaparte, ma che successivamente proprio per questo erano stati perseguitati. (cfr Tonin 2017: 17–34).

La conoscenza della lingua francese (lo testimonia la traduzione di Say sul cui frontespizio si definisce «maestro de lengua Francesa») e i prologhi nei quali Rivera ringrazia il Congresso dei Deputati che, durante il Triennio Liberale, dimostrò di comprendere le ragioni per le quali molte famiglie spagnole si erano rifugiate in Francia, inducono a pensare che egli stesso fosse un liberale a lungo esiliatosi oltreconfine.

Una delle peculiarità di questa traduzione è che il "Commento" che Rivera attribuisce al traduttore del Beccaria in realtà è la traduzione del

famoso commento di Voltaire, il *Commentaire sur le livre des Délites et des Peines* del 1767; è possibile forse che Rivera credesse che ad aver tradotto il *Dei delitti* fosse stato Voltaire, magari avendo consultato un'edizione priva della menzione del traduttore (l'edizione del 1766 non presenta sul frontespizio nessun riferimento a Morellet e lo stesso Beccaria viene apostrofato come "Auteur qui n'ont pas encore paru en Italien"); oppure semplicemente confonde Morellet con Voltaire, oppure è consapevole di non affermare la verità, ma vuole tutelare in qualche modo la figura del grande pensatore attribuendo al traduttore francese una paternità di pensiero che passerebbe forse più inosservata; non ci è dato saperlo, tuttavia da un raffronto tra il *Commentaire* di Voltaire e il *Comentario* presente nella traduzione spagnola¹⁹ è evidente che si tratta dello stesso testo.

Come per la traduzione del 1774 di Las Casas, anche quella del 1821 di Rivera segue fedelmente lo schema della Harlem, riportando nello stesso ordine tutti i capitoli, compresi quelli aggiunti tanto nella terza (XIV, XX, XXXVI e XXXVII), quanto nella quinta edizione (XVII e XLVI). Inoltre, in entrambe sono presenti il prologo "A chi legge" aggiunto nella Harlem in risposta alle polemiche con Facchini, le note dell'autore (in cap. III, XIII e XXXIV) e i paratesti aggiunti dall'editore Aubert a partire dalla terza edizione ("Risposta" e "Giudizio"). Infine, tutti gli ampliamenti della terza e quinta edizione, introdotti in capitoli preesistenti, sono presenti in entrambe le traduzioni.

Come è noto, la vulgata segue invece l'ordine dei capitoli e le modifiche ai medesimi proposti da Morellet ed elimina, esattamente come fa il traduttore francese, la "Risposta" e il "Giudizio", mentre mantiene il prologo "A chi legge" che Morellet al contrario aveva deciso di non tradurre²⁰. Pertanto, è plausibile escludere la vulgata come potenziale 'testo parametro' anche nel caso della traduzione del 1821. Le motivazioni che spingono Rivera ad impiegare la Harlem possono essere molteplici: da una parte per continuità con la precedente traduzione, dall'altra perché espressione autentica della prosa beccariana, da ultimo perché più riconoscibile come opera militante, rispetto alla vulgata trasformata indirettamente in trattato dai rimaneggiamenti del francese.

Rivera menziona nella sua "Advertencia del traductor" la precedente traduzione spagnola, quella di Las Casas, seppure nella ristampa anoni-

¹⁹ È possibile fare un raffronto consultando l'opera in francese nel sito della Biblioteca Nazionale Francese (BNF) al seguente link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65400223/f23.item> e l'opera in spagnolo nel sito della Biblioteca Nazionale Spagnola (BNE) al seguente link <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000257730&page=1>.

²⁰ Per una dettagliata verifica di quanto qui riassunto, si vedano le appendici II, III, IV, V in Tonin (2011: 83–104).

ma del 1820, lasciando intuire di conoscerla bene, di averla consultata e, perché no, comparata con l'originale, dato che afferma che essa è confusa e disordinata, mentre, in merito alla sua, egli auspica che gli eccellenti principi dell'autore siano presentati fedelmente e "sin la confusión y desorden que se nota en la citada traducción de 1820" (Rivera in Beccaria 1821: VI). Se la Harlem, dunque, è stata consultata da Rivera per farsi un'idea della traduzione di Las Casas perché non continuare ad usarla per la sua ritraduzione dato che la precedente, secondo lui, "podía mejorarse infinito" (Ibid.: IV)?

Rivera, che non segue la vulgata, tuttavia, apprende la lezione di Morellet e adotta un metodo traduttivo che, rispetto agli obiettivi del testo originale, potremmo definire "eterofunzionale" realizzando così una "traduzione strumento" (cfr. Hurtado Albir 2001: 246–247), vale a dire una traduzione che serve come strumento di comunicazione nella cultura di arrivo, nel nostro caso, una libera riscrittura del testo di partenza conforme alle esigenze specifiche dell'incarico. Ma quali sono le istanze dell'incarico traduttivo? Sempre nella sua "Advertencia" egli afferma di voler essere utile alla patria, non solo nel rendere ossequio al buon nome dell'autore, ma anche nel permettere che i principi contenuti nel *Dei delitti e delle pene* possano ispirare i legislatori riuniti per discutere e approvare il futuro Codice penale spagnolo:

Por lo demás las circunstancias en que se anuncia esta obra traducida de nuevo, no pueden ser más interesantes, pues debiendo discutirse y aprobarse en las próximas Cortes extraordinarias el código criminal, con los demás que forman un sistema completo de legislación, pudiera suceder que los excelentes principios del autor del *Tratado de los delitos y de las penas*, presentados fielmente y sin la confusión y desorden que se nota en la citada traducción de 1820; diesen alguna luz para tan vasta y útil empresa. (Ibid. V–VI)

Rivera si rivolge a quei legislatori che potrebbero usare l'opera di Beccaria come strumento di lavoro e decide, conseguentemente, di intervenire in determinati passaggi, laddove il testo, grazie a strategie riformulative mirate, possa appellarsi in modo più diretto alla sensibilità del lettore. Per fare ciò si rende necessario impiegare la Harlem e non la vulgata, già viziata dall'impronta e dalle scelte di Morellet.

A mo' di semplice esemplificazione – rinviando ad altra sede una più estesa analisi – se riprendiamo il passaggio poc'anzi analizzato dell'Introduzione, possiamo osservare alcune strategie di Rivera il quale, da una parte, è consapevole della libertà espressiva che la propizia situazione della Spagna in quel frangente storico gli offriva, ma dall'altra non dimentica il potere di coloro ai quali si vuole rivolgere. Egli interviene, ad esempio, laddove un pubblico di esperti giuristi e legislatori potrebbe sentirsi, non

solo umanamente coinvolto, ma anche toccato nel vivo della fallibilità delle proprie azioni. In un connubio di emotività potenziata e piaggeria malcelata da censura, Rivera camuffa uno dei rari attacchi diretti di Beccaria a “quella sorta di Magistrati” e lo trasforma invece in un’esorazione, rivolta però a coloro che hanno sofferto l’ingiustizia senza riuscire ad attrarre l’attenzione proprio di chi guida “le opinioni delle menti umane”. Nel frammento di Introduzione che di seguito riportiamo in versione sinottica (Harlem e traduzione Rivera) osserviamo alcune tecniche traduttive usate da Rivera, quali ad esempio la ‘modulazione’ (un cambiamento di focalizzazione o punto di vista) e la ‘compensazione’ (uno spostamento di un elemento in un altro passaggio del testo, cfr. Hurtado Albir 2001: 268–271):

Harlem	Traduzione di Rivera
<p>E pure i gemiti dei deboli, sacrificati alla crudele ignoranza ed alla ricca indolenza; i barbari tormenti con prodiga e inutile severità moltiplicati per delitti o non provati, o chimerici; la squalidezza e gli orrori d’una prigione, aumentati dal più crudele carnefice dei miseri l’incertezza, doveano scuotere quella sorta di Magistrati, che guidano le opinioni delle menti umane.</p>	<p>¡Y cómo no habéis excitado le atención de esas guías de las opiniones humanas! ¡oh fúnebres gemidos de los infelices sacrificados a la cruel ignorancia ó a la indolente riqueza! ¡tormentos que prodiga inútilmente la barbarie por crímenes mal probados ó quiméricos! ¡aspecto espantoso de una cárcel, cuyo horror se aumenta aún con el mayor suplicio de los miserables, que es la incertidumbre.</p>

Poc’anzi si parlava dell’uso che Beccaria fa del punto esclamativo per accrescere l’intensità emotiva della prosa; ebbene qui se ne vede l’uso (o forse abuso) che ne fa Rivera in corrispondenza di un passaggio dove in italiano esso non viene affatto impiegato. Inoltre, come dicevamo, Rivera deve sollevare da qualsiasi responsabilità presente o passata la categoria che Beccaria attacca in modo esplicito, quella dei magistrati, poiché l’ha individuata come una tra i suoi potenziali lettori. Come ci riesce? Da una parte, grazie all’uso reiterato dell’esclamativo, in ben tre frasi che evocano stupore, dubbio, incomprensione e che imputano la colpa di questa mancanza di attenzione degli uomini di legge proprio alle vittime del sistema carcerario, a coloro che non ne hanno stimolato l’attenzione: “cómo no habéis exitado la atención” è una sorta di grido sbigottito rivolto a quei deboli i cui gemiti non sono riusciti a scuotere i Magistrati. Dall’altra omettendo magistralmente la parola ‘Magistrati’ e, dando al contempo rilievo alla proposizione relativa con la quale Beccaria li definisce (“che guidano le opinioni delle menti umane”), dislocandola all’inizio e quindi focalizzandosi maggiormente su questo aspetto positivo della categoria, che invece per Beccaria era

probabilmente un modo per sottolineare una loro contraddizione: guidano le opinioni delle menti umane, ma sono sordi ai gemiti dei deboli. In un tentativo di *captatio benevolentiae*, Rivera preferisce rimarcare semplicemente che essi sono le guide delle opinioni umane, senza correlare il loro operato ad alcuna incongruenza.

Inoltre, rispetto alla chiusura dell'Introduzione notiamo anche che Rivera si rivolge al suo pubblico con un vocativo "vuestra secreta gratitud" che, nemmeno in questo caso, è presente nel testo di Beccaria:

Harlem	Traduzione Rivera
<p>L'immortale Presidente <i>Di Montesquieu</i> ha rapidamente scorso su di questa materia. L'indivisibile verità mi ha forzato a seguire le tracce luminose di questo grand'uomo, ma gli uomini pensatori, pe' quali scrivo, sapranno distinguere i miei passi dai suoi. Me fortunato, se potrò ottenere, com'esso, i segreti ringraziamenti degli oscuri e pacifici seguaci della ragione, e se potrò ispirare quel dolce fremito, con cui le anime sensibili rispondono a chi sostiene gl'interessi della umanità!</p>	<p>El inmortal Montesquieu trató de esta materia con rapidez. No he podido menos de seguir las huellas luminosas de este grande hombre, porque la verdad es una; pero los filósofos, para quienes escribo, sabrán distinguir mis pasos de los suyos. ¡Dichoso yo, si puedo merecer como él vuestra secreta gratitud! ¡oh discípulos oscuros y pacíficos de la razón, y si logro excitar en las almas sensibles aquella dulce emoción con que responden a la voz de los defensores de la humanidad!</p>

Infine, vorremmo rilevare altre due tra le numerose tecniche traslative che Rivera usa a beneficio di una maggior chiarezza e comprensione da parte del lettore, ovvero la 'particolarizzazione', vale a dire l'impiego di un termine più preciso e concreto rispetto al corrispondente elemento impiegato nel testo originale e soprattutto l' 'esplicitazione' vale a dire l'introduzione di un'informazione implicita nel testo originale. Ne ritroviamo un esempio nel capitolo *XXXI. Delitti di prova difficile*, nel quale Beccaria affronta temi delicati quali l'infanticidio (aborto), l'adulterio e l'omosessualità, denominata "greca libidine" e "attica venere" la quale si sviluppa in quei luoghi dove i giovani sacerdoti si preparano a divenire utili agli altri, in "quelle case" dove il loro "vigore [...] si consuma inutilmente". Qui di seguito riportiamo il passaggio sempre in versione sinottica.

XXXI. Delitti di prova difficile – Harlem	XXXI. De los delitos dificiles de probar – Rivera
<p>[...] L’attica Venere così severamente punita dalle leggi, e così facilmente sottoposta ai tormenti vincitori dell’innocenza, ha meno il suo fondamento sui bisogni dell’uomo isolato e libero, che sulle passioni dell’uomo sociabile e schiavo. Essa prende la sua forza non tanto dalla sazietà dei piaceri, quanto da quella educazione, che comincia per render gli uomini inutili a se stessi per fargli utili ad altri, in quelle case, dove si condensa l’ardente gioventù, dove essendovi un argine insormontabile ad ogni altro commercio, tutto il vigore della natura che si sviluppa, si consuma inutilmente per l’umanità, anzi ne anticipa la vecchiaia.[...]</p>	<p>[...] El origen de la pederastia, tan severamente castigada por las leyes, y cuya sola sospecha ha bastado para que padezcan tantos infelices los crueles tormentos que triunfan demasiables veces de la inocencia, debe buscarse menos en las necesidades del hombre aislado y libre, que en las pasiones del hombre social y esclavo. Si alguna vez es efecto de la sociedad de los placeres, lo es con mucha mas frecuencia de una educación mal dirigida, que proponiéndose hacer que los hombres sean útiles á sus semejantes, empieza por hacerlos inútiles á si mismos; y por una consecuencia de esta educación reina en aquellas casas donde una juventud numerosa, ardiente y separada, por obstáculos insuperables, del sexo que la naturaleza empieza á hacerle desear, se prepara una vejez anticipada, consumiendo de un modo inútil á la humanidad el vigor que acompaña ya á la adolescencia[...].</p>

Diversamente da Las Casas, il quale calca appieno il testo originale traducendo gli eufemismi di Beccaria alla lettera (“deleite griego” e “Venus Atica”), Rivera non solo la nomina *pederastia* in entrambi i casi, seguendo forse la lezione di Morellet che usa *pédérastie*, ma esplicita anche ciò che nel testo originale è celato sotto ad un generico “ogni altro commercio”, vale a dire le gioie carnali che, senza temere censure, Rivera precisa con l’inequivocabile termine *sexo*; chiarisce, in buona sostanza, che nei luoghi dove si formano i futuri sacerdoti, questi giovani sono numerosi, sono ardenti e vengono separati dal sesso che la natura inizia a far loro desiderare, da ostacoli insuperabili.

Inevitabilmente, dopo oltre cinquant’anni dall’uscita, *Dei delitti e delle pene* diviene un classico da ritradurre, attualizzare, reindirizzare ad un pubblico di fruitori ben più consapevoli dei contenuti generali, data l’ampia circolazione delle idee illuministe, e dunque più bisognosi di entrare in contatto diretto con un’opera adatta ai tempi che vivono, un’opera dunque da disambiguare e adattare all’esigenze della società. Questo fa Rivera.

4. CONCLUSIONI

Le complesse vicende del *Dei delitti e delle pene* dimostrano come la traduzione non solo amplifichi e propaghi un'opera oltre i confini di una cultura e di un'epoca, ma anche come possa influenzare a ritroso l'opera stessa. Nel caso dell'opera di Beccaria, la traduzione promuove la riscrittura e la trasformazione dello stesso testo fonte, come avviene nel caso della versione francese di Morellet e del suo influsso sulla vulgata.

La moltiplicazione di versioni coeve all'originale nelle varie lingue e culture è solo uno dei meccanismi di perpetrazione di un testo; le ritraduzioni in una stessa lingua, che si succedono in epoche diverse, oppure in circostanze diverse – come nel caso della convivenza tra la ristampa della prima traduzione di Las Casas e la ritraduzione di Rivera che inizia a circolare solo un anno dopo, durante il breve Triennio Liberale – rappresentano un meccanismo consolidato di svecchiamento e adeguamento ai nuovi canoni, e – alle volte – denunciano in modo significativo le intenzioni sottese alla traduzione. Ma che dire della traduzione che agisce sul testo originale, riorganizzandone la macrostruttura, trasformandone il genere testuale e promuovendone la riscrittura nella stessa lingua di partenza?

Proprio la libertà nei confronti dell'opera di Beccaria illustra pienamente i caratteri propri della cultura illuministica: la legittimazione degli interventi risiede infatti nella consapevolezza che l'opera non appartiene più all'autore, ma diviene patrimonio dell'umanità perché può incidere in modo significativo nella società. E chi traduce è chiamato a seguire metodi di traduzione diversi a seconda dell'incarico e ad attuare strategie testuali e tecniche traslative mirate, dettate dalle finalità dissimili del testo tradotto rispetto a quelle pensate da chi l'aveva scritto. E così le traduzioni si iscrivono nell'intreccio evolutivo dell'opera e ne determinano la sua diffusione e la sua utilizzazione perché l'opera appartiene non più solo all'autore e alla sua epoca, ma a chi la studia, a chi la applica e a chi la mette in relazione con le altre, in una moltiplicazione di forme quante sono le lingue e le culture.

BIBLIOGRAFIA

- Altieri Biagi, M. L. (1984). *Forme della comunicazione scientifica*. In A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le forme del testo. II: La prosa* (pp. 891–947). Torino: Einaudi.
- Arroyo Zapatero, L. (1990). *La moderna política criminal en España y el pensamiento de Cesare Beccaria*. In Centro Nazionale di prevenzione e difesa sociale (a cura di), *International Congress: Cesare Beccaria and Modern Criminal Policy International congress, Milan (Italy), Castello sforzesco, December 15th–17th, 1988* (pp. 188–194). Milano: Giuffrè editore.

- Beccaria, C. (1766). *Traité des délits et des peines* [trad. di A. Morellet]. Filadelfia.
- Beccaria, C. (1774). *Tratado de los delitos y de las penas* [trad. di J. A. de las Casas]. Madrid: D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.
- Beccaria, C. (1821). *Tratado de los delitos y de las penas* [trad. di J. Rivera]. Madrid: Imprenta de D. Fermín de Villalpando, Impresor de Cámara de S.M.
- Beccaria, C. (1958). *Opere* (a cura di S. Romagnoli). Firenze: Sansoni.
- Beccaria, C. (1965). *Dei delitti e delle pene. Con una raccolta di lettere e documenti relativi alla nascita dell'opera e alla sua fortuna nell'Europa del Settecento*. ed. F. Venturi. Torino: Einaudi.
- Beccaria, C. (1984). Dei delitti e delle pene. In G. Francioni & L. Firpo (a cura di), *Edizione Nazionale delle opere di Cesare Beccaria*, vol. I. Milano: Mediobanca.
- Berger, P. (1983). On the Obsolescence of the Concept of Honor. In S. Hauerwas & A. MacIntyre (a cura di), *Revisions: Changing Perspectives in Moral Philosophy* (pp. 172–181). London: University of Notre Dame Press.
- Burgio, A. (2000). *L'idea di uguaglianza tra diritto e politica*, in V. Ferrone & G. Francioni (a cura di) (2000), pp. 79–98.
- Calabrò, G. (1966). Beccaria e la Spagna. In *Atti del convegno internazionale su Cesare Beccaria: promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino nel secondo centenario dell'opera "Dei delitti e delle pene": Torino, 4–6 ottobre 1964* (pp. 101–120). Torino: Accademia delle Scienze.
- Cartago, G. (2006). *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*. Firenze: Franco Cesati.
- Caso González, J. M. (1983). Ilustración y neoclasicismo. In F. Rico (a cura di), *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. IV). Barcelona: Editorial Crítica.
- Delval, J. A. (2004). Beccaria en España. In C. Beccaria, *De los delitos y de las penas* (pp. 177–203). Madrid: Alianza Editorial.
- Ferrone, V. & Francioni, G. (a cura di). (2000). *Cesare Beccaria: la pratica dei lumi: 4ª Giornata Luigi Firpo: atti del convegno, 4 marzo 1997*, Firenze: Olschki.
- Fiorelli, P. (1984). La lingua giuridica dal De Luca al Buonaparte. In L. Formigari (a cura di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento* (pp. 127–154). Bologna: Il Mulino.
- Francioni, G. (1984). *Nota al testo*, in Beccaria (1984), pp. 217–368.
- Gherbezza, E. (2007). Questioni di storia della traduzione: Beccaria o Morellet? In E. Gherbezza (a cura di), *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michael M. Ščerbatov* (pp. LIX–LXXII). Firenze: Firenze University Press.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Romagnoli, S. & Francioni, G. (a cura di). (1993). *Il Caffè (1764–1766)*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lafarga, F. (2004). El siglo XVIII, de la Ilustración al romanticismo. In F. Lafarga & L. Pegenaute (a cura di), *Historia de la Traducción en España* (209–319). Salamanca: Ambos Mundos.

- Romagnoli, S. (1993). Dei delitti e delle pene. In A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere. II: Dal Cinquecento al Settecento* (pp. 1121–1142). Torino: Einaudi.
- Roggia, C. E. (2016). L'entusiasmo della ragione: Cesare Beccaria sulla pena di morte. In A. Afrilio & S. Bozzola (a cura di), *Le ragioni del testo. Letture per Pier Vincenzo Mengaldo* (pp. 123–144). Padova: CLEUP.
- Seregni, G. (a cura di). (1939). *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*. Milano: Giuffrè.
- Tonin, R. (2011). *El tratado Dei delitti e delle pene de Cesare Beccaria y sus dos primeras traducciones al castellano*. Padova: Unipress.
- Tonin, R. (2016). La transmisión del proceso traductor a partir del análisis de paratextos: las traducciones al francés, inglés y español del Tratado de los delitos y de las penas de Cesare Beccaria. *1611: revista de historia de la traducción*, 10, 1–7.
- Tonin, R. (2017). Juan Rivera, un traduttore militante nella Spagna del Triennio Liberale. *La Questione Romantica*, 9, 17–34.
- Venturi, F. (1958). *Gli illuministi italiani. III: Riformatori lombardi, piemontesi e toscani*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Villa, C. P. (1821). *Notizie intorno alla vita ed agli scritti del marchese Cesare Beccaria*. Milano: Società tipografica dei classici italiani.
- Weinrich, H. (1989). L'honneur presque oublié. In H. Weinrich, *Conscience linguistique ed lectures littéraires* (pp. 149–169), Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme.

RETURN TO CESARE BECCARIA'S *ON CRIMES AND PUNISHMENTS* AND ITS TRANSLATIONS

Summary

The essay deals with the different versions of Beccaria's *On Crime and Punishments*, its translations, and its European diffusion. Published in 1776, contextually to the Livorno edition (the so-called Harlem edition), the French translation by Morellet presents a number of interventions on the original, justified by the translator as a necessary condition for the broader dissemination of the book. With Beccaria's approval the new order of the French edition was adopted by the subsequent Italian editions and the translators chose this new version (the so-called Vulgata), with some significant exceptions, such as that the first two Spanish translation, in 1774 by Juan Antonio de Las Casas, and in 1821 by Juan Rivera.

The comparison between the Harlem and the Vulgata version shows the adaptation of the work toward the textual genre of the treatise, simultaneously the text loses the passionate force that makes of the original a militant text. It is no coincidence that Rivera chose to translate the Harlem instead the Vulgata during the turbulent period of the liberal revolution

(1820–1823), precisely because his intentions were political. Some of his strategies, aimed at making the text more accessible to the target audience, will be finally observed.

Keywords: *On Crime and Punishments*, Cesare Beccaria, translation during the Enlightenment Age, retranslation, paratext.

*Elisa Endemini**
Martina Ludovisi
Giulio Vaccaro
Università degli Studi di Perugia

TRADIZIONI TESTUALI, AFFIDABILITÀ
LINGUISTICA E LINGUISTICA DEI CORPORA:
QUALCHE APPUNTO DAL *CORPUS TESTUALE*
INFORMATIZZATO DELL'ITALIA MEDIANA
(*CORTIM*)**

Abstract: Il contributo affronta il problema dell'affidabilità linguistica delle fonti scritte, con particolare attenzione alla cronachistica romana tra Trecento e Cinquecento. Prendendo spunto dalle riflessioni di Serianni sulla verosimiglianza del romanesco belliano, l'indagine evidenzia come i testi cronachistici, trasmessi spesso in copie tarde e linguisticamente rimaneggiate, pongano seri problemi filologici e linguistici. Attraverso casi esemplari (tra cui il *Diario* di Infessura e i testi di Paolo di Lello Petrone), si mostra come l'apparente "romanità" linguistica di molti testi sia in realtà il frutto di reinvenzioni ideologiche, funzionali alla costruzione identitaria della nobiltà romana. Il lavoro si inserisce nel quadro del progetto CorTIM (Corpus Testuale informatizzato dell'Italia Mediana), che si propone di offrire un *corpus* interrogabile e scientificamente attendibile dei testi volgari prodotti nell'Italia mediana fino al Seicento. Vengono inoltre discussi i limiti strutturali

* elisa.endemini@studenti.unipg.it; ORCID: 0009-0001-0816-9164; martina.ludovisi@unipg.it; ORCID: 0009-0006-9777-3553; giulio.vaccaro@unipg.it; ORCID: 0000-0002-8087-9910

** Il contributo si inserisce nel progetto CorTIM (*Corpus Testuale informatizzato dell'Italia Mediana*), un progetto finanziato dal Ministero dell'Università e Ricerca come PRIN 2022 nell'ambito del programma Next Generation EU. Avviato a ottobre 2023, il *corpus* è ora consultabile all'indirizzo <<http://cortimweb.ovc.cnr.it>>. Il progetto si sviluppa tra l'Università Gabriele D'Annunzio di Chieti (coordinatore nazionale Emiliano Picchiorri), l'Università di Roma Tor Vergata (coordinatrice Silvia Capotosto) e l'Università di Perugia (coordinatore Giulio Vaccaro). Nel quadro di una comune elaborazione si attribuiscono a Elisa Endemini il § 3, a Martina Ludovisi il § 2 e a Giulio Vaccaro il § 3.1 e il § 1.

della documentazione esistente, sia in termini di quantità e qualità dei testi che in termini di bilanciamento cronologico e geografico.

Parole chiave: *area mediana, Romanesco, Cronachistica, Filologia, Tradizione manoscritta, CorTIM.*

1. INTRODUZIONE

La ricostruzione delle fasi antiche di una lingua non può che partire dall'analisi delle fonti scritte, le uniche in grado di testimoniare e trasmettere le forme linguistiche del passato. Fino a che punto, però, tali fonti sono realmente affidabili? Quanto esse rappresentano, infatti, la lingua di una determinata epoca e quanto invece esse sono rimodellate dalla pressione di una lingua modello (per l'epoca antica in particolare il fiorentino; per quella moderna dall'italiano di base letteraria) o viceversa quanto esse sono inficiate dalla volontà di ipercaratterizzazione delle lingue locali ovvero di ipocaratterizzazione, come accade per esempio con le commedie mistilingui del Cinque e Seicento?

La questione linguistica dell'affidabilità della forma linguistica dei documenti del passato era stata posta da Luca Serianni in riferimento al romanesco, tanto nella sua fase antica (1989) quanto in quella moderna (1985): in quest'ultimo lavoro in particolare, Serianni poneva a confronto i tratti linguistici dei *Sonetti* di Giuseppe Gioachino Belli e quelli riscontrabili in altre testimonianze coeve, concludendo per la complessiva affidabilità del quadro fonomorfologico del romanesco belliano.

Tuttavia, non sempre la situazione appare così nitida: anche restando nell'ambito ottocentesco romano, ben più di un dubbio può sorgere sulla fedeltà fonologica e morfologica dei testi teatrali rispetto all'uso parlato (Vaccaro 2014, 2017; Ludovisi 2023). Ancora maggiori sono le difficoltà quando si tenta di risalire a fasi precedenti della storia del romanesco, in particolare nella sua fase più antica, quella del cosiddetto romanesco di prima fase (Trifone 1992, 2008), quando le fonti si fanno da un lato più rare dall'altro meno trasparenti.

A partire da questo interrogativo, l'articolo si concentrerà dapprima su alcuni aspetti linguistici della cronachistica romanesca del Tre, Quattro e Cinquecento, per poi inquadrare il tema nel panorama generale dell'Italia mediana.

2. LA CRONACHISTICA ROMANA

Quello offerto dalla cronachistica romana tra Tre e Cinquecento è un caso particolarmente significativo e forse anche limite (anche se probabilmente non unico all'interno della produzione cronachistica mediana, che

fu largamente inquinata dall'opera di falsario di Alfonso Ceccarelli¹) di limitata affidabilità come fonte per la ricostruzione del romanesco antico. Tale inaffidabilità dipende da una serie di fattori, connessi a un tempo sia alla tradizione del testo sia alla forma linguistica delle copie².

I testi cronachistici composti in volgare a Roma tra il Trecento e il Cinquecento sono circa una ventina. Il repertorio di D'Achille & Giovanardi (1984), che censisce i testi fino al 1550, ne elenca quattordici:³

1. la *Cronica* dell'Anonimo romano (a. 1360, § 17);
2. il *Diario* dello pseudo Gentile Delfino, relativo agli anni 1370–1410 (sec. XV in., § 41);
3. la *Mesticanza* di Paolo di Lello Petrone, relativa agli anni 1434–1447 (sec. XV p.m., § 59);
4. i *Diari* di Stefano Caffari, relativi agli anni 1424–1455 (sec. XV m., § 60);
5. il cosiddetto diario *Roma caput mundi*, relativo agli anni 1456–1476 (sec. XV t.q., § 62);
6. il *Memoriale* di Paolo dello Mastro, relativo agli anni 1422–1484 (sec. XV s.m., § 63);
7. il *Diario* di Stefano Infessura, relativo agli anni dal 1294 (o 1303, in alcuni manoscritti) al 1494 (sec. XV ex., § 107);
8. il *Fascetto di memorie* di Antonio de Vasco, relativo agli anni 1474–1492 (sec. XV ex., § 108);
9. il *Diario della città di Roma* di Antonio de Vasco, relativo agli anni 1480–1492 (sec. XV ex., § 109);
10. il *Diario romano* di Gaspare Pontani, ovvero del Notaio del Nantiporto, relativo agli anni 1481–1492 (sec. XV ex., § 110);
11. il *Diario romano* di Sebastiano di Branca Tedallini, relativo agli anni 1485–1524 (sec. XV ex./XVI p.q. § 111);
12. il *Diario* di Giacomo Cuttinelli, relativo agli anni 1519–1524 (a. 1525, § 146);

¹ Sulla figura del Ceccarelli, oltre alla voce di Petrucci (1979), rimane fondamentale Fumi (1902).

² Si vedano Modigliani & Miglio (1992); Modigliani (2003a); Formentin (2012, 2022); Vaccaro (2022).

³ Indico il numero d'ordine che caratterizza ciascuna entrata bibliografica. L'unico aggiornamento rilevante, dal punto di vista delle edizioni, è quello dei *Diari* del Caffari, di cui sono uscite due nuove edizioni (Ingletto & Santi 2010; Marazza 2022). Per l'aggiornamento della bibliografia sulle singole opere (spesso ricchissimo, come per esempio nel caso della *Cronica*) basti il rimando allo schedario *Lazio* nella *Rivista italiana di dialettologia*, curato da Paolo D'Achille. Sulla storiografia in volgare nella Roma medievale, cfr. Di Carpegna Falconieri (2017).

13. i *Ricordi* di Marcello Alberini, relativi agli anni 1521–1536 (p. 1547, § 165);
14. il *Diario* di Cola Colleine, relativo agli anni 1521–1561 (a. 1561, § 167).

A questi si possono aggiungere⁴:

15. le *Recordanze* di Pietro Caffarelli, relative agli anni 1429–1441 (sec. XV s.q.);
16. il *Diario* di Evangelista Maddaleni Capodiferro (1474/1524);
17. i *Ricordi* di Evangelista de Bistuciis (1492/1500);⁵
18. le *Memorie d'occorrenze alla giornata* (c. 1524, sempre in coda a Paolo di Lello Petrone).

È un dato rilevante che solo quattro testi (i *Diari* di Stefano Caffari, il *Fascetto* di Antonio de Vasco, il *Diario* di Evangelista Maddaleni Capodiferro e i *Ricordi* di Evangelista de Bistuciis) sono tramandati in copie autografe; tutte le altre opere sono note solamente attraverso testimoni miscellanei assai più tardi, tutti databili a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Ciò comporta che, nella maggior parte dei casi, non solo non disponiamo di un originale delle cronache e nemmeno di copie più o meno coeve che possano risultare in qualche modo contigue per cronologia e ambiente al testo originale, ma che abbiamo, anzi, una tradizione estremamente ampia, tarda, in cui i testi tendono ad agglutinarsi in manoscritti fattizi o miscellanei in cui la forma linguistica tende a pareggiarsi tra le diverse opere, o in un senso di “romanesco toscanizzato”, perfettamente compatibile con il livello di romanesco medio individuato da Pietro Trifone (1992, 2008), o in un romanesco invece caratterizzato da tratti fortemente orientati in senso dialettale o addirittura iperdialettale (ma sempre e comunque antiflorentino). Questa duplicità si rispecchia, all'interno della tradizione, in una bipartizione che interessa non solo la *facies* linguistica del testo, ma anche quella più propriamente ecdotica, sicché le due famiglie vengono a opporsi tanto su un piano della lezione sostanziale quanto su quello dell'aspetto formale del testo. La divergenza linguistica, insomma, viene a essere un tratto separativo tra i due rami della tradizione e congiuntivo all'interno di un medesimo ramo.

Le differenti scelte del testimone di base operate dai diversi editori spiegano le (apparenti) differenze linguistiche che s'incontrano tra una cronaca e l'altra: così se Isoldi per Paolo di Lello Petrone sceglie un codice della famiglia più marcatamente romaneschizzata, per contro nell'edizione

⁴ Si veda anche Vaccaro (2022).

⁵ I primi due testi sono segnalati in Modigliani (2003a: 247–248); il terzo è edito in Modigliani (2003b).

dell'Infessura Tommasini (1890) opta per un testimone appartenente al ramo opposto della tradizione.

Tuttavia, proprio nel caso dell'Infessura, si vede bene questa duplicità: i primi capitoli del testo (ovvero quelli che seguono l'indicazione «Manca lo principio») sono tramandati, infatti, dai soli manoscritti che presentano una *facies* romanesca molto marcata, mentre la parte dal 1417 in poi è presente nell'intera tradizione manoscritta: poiché Tommasini (1890) sceglie come manoscritto di base un testimone che appartiene a questo secondo ramo della tradizione, la prima parte è l'unica in tutto il testo che presenta forme metafonetiche come *castiello*, pseudometafonetiche come *stuormo*, forme con iotizzazione della L preconsonantica come *aitro* (che è uno dei fenomeni bandiera, invece, di questo romanesco “antichizzante”) o forme di passato remoto come *attaccao*, che – pur presenti nei testi duecenteschi – non trovano riscontri in altri testi tre e quattrocenteschi al di fuori di questa tipologia testuale.

È interessante anche confrontare casi in cui di un autore abbiamo due testi che non si incrociano nella tradizione. È il caso di Paolo di Lello Petrone, che è autore sia di un lamento in terzine (*Stava la mente mia assai dogliosa*), noto da un unico manoscritto della metà del Quattrocento (e dunque privo di quelle caratteristiche di iperdialettalizzazione)⁶, sia di un sonetto inserito all'interno della sua opera storica (e dunque leggibile in una veste accessamente dialettale):

<p>Stava la mente mia assai doglosa et non sapea que vita tenere, per travaglarmi sì fei cotal cosa. Infra mi stesso comensai a dire: io vò contarve d'una magna terra che già fo tempo ch'ebe grand'ardire. Ma prima vò contar de la mia guerra un pocolino, e poi ve contaio.</p>	<p>Havete odito como fu perduto lo stato eclesiastico e cacciato lo Papa for de Roma e fo robbato de ogni suo bene in fi allo acuto et similmente come fu rehauto per la virtù de Dio patre beato anchor la sao che ce habbe mandato Ursino anchor Lione per aiuto. Era lo stato in man de gentilotti manicatori come iente arrabiata sequenno de rescuoter li pari nuostri, e non vastava lor tutta la entrata di questa poveretta città nostra che da ciascuno è stata abbandodata, peiio ch'è pelata de ogni iente, et annaria in abbisso, se non per la virtù del Crocifisso.</p>
--	---

⁶ Si tratta del manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4807, f. 56r-v.

Il primo dei due componimenti mostra una «lingua poetica [...] ormai comune», secondo l'efficace sintesi di Bruno Migliorini (1994: 253); se i tratti romaneschi possono essere oggetto di una rivalutazione quantitativa grazie al recente studio linguistico di Carolina Bianchi (2023), essi qualitativamente sono ormai comunque prossimi a scomparire, e sono abbondantemente controbilanciati dalla presenza di tratti toscani (costante è, per esempio, l'anafonesi). Mancano, tra l'altro, fenomeni bandiera della romaneschità, come l'evoluzione ND > nn, presente, per esempio, nei sonetti romaneschi trecenteschi di ambiente colonnese studiati da Alessio Decaria (2016).

Il secondo sonetto, pur mostrando tratti vernacolari assai meno accesi rispetto alla prosa circostante, mostra alcuni tratti romaneschi come la metafonesi da O breve (*nuostri*), il betacismo (*vastava*), l'esito J > i sia in posizione iniziale (*iente*) sia in posizione interna (*peii*)⁷, ovvero caratteri largamente tipici di queste riscritture.

Questa tendenza alla scrittura di testi in una lingua assai marcata in senso locale o più direttamente «alla maniera dell'Anonimo» (secondo la felice etichetta data da Vittorio Formentin) è ben visibile sia in alcuni testi pseudo-storici come la *Vita de lo magnifico Mataleno* di Nardo Scocciapile o *La Historia delli fatti* di Francesco Varoncelli, sia in alcuni testi annessi ai manoscritti o alle stampe della *Cronica*.

Nel primo caso si tratta di due opere che, pur presentandosi formalmente con i caratteri propri del testo “storico”, sono in realtà dei falsi di datazione incerta (ma sicuramente successiva al 1550), modellati sul genere cronachistico, cioè sempre sulla falsariga della *Cronica*, di cui anzi la *Vita di Mataleno* rappresenta quasi un *contrafactum*.

Un esempio emblematico del secondo caso compare nella stampa della *Vita di Cola* (ossia dei capitoli 18 e 27 della *Cronica* dell'Anonimo romano), promossa probabilmente da Paolo Giordano II Orsini negli anni Venti del Seicento per valorizzare la memoria della propria famiglia e, attraverso di essa, dell'intera nobiltà romana. Curata da Andrea Fei, l'edizione braccianese del 1624 introduce alcune innovazioni nel testo: oltre a una rubrica iniziale, presenta rubriche all'inizio di ogni capitolo, entrambe assenti nella tradizione manoscritta (anche perché la partizione in capitoli è editoriale) e quindi probabilmente di mano del Fei:

Tavola de li capitoli che se contieco 'n quessa Vita de Cola

Vita de lo valoroso Capitano Cola de Rienzi Romano, de lo Rione de la Reola, che l'ha vitatio (sic) sio era canto fiume sotto lo Monte de li Cienci, canto li Mulinora, appresso lo Tempio de li Iudiei; Con tutte le see prodezze, che fece contra li Potenti,

⁷ Rimane anche qui il dubbio su cosa effettivamente rappresenti la grafia <ii>.

e nuobili Baroni de Roma: E de la ijta che fece à papa Chimento V. in Avignione. Leij leij, che te faraco n'arcare le ciglia de le valentie see.

Nel tentativo di emulare lo stile dell'Anonimo, il Fei adotta una lingua arcaizzante e di fatto inventata: forme come *see* 'sue', *leij* 'leggi, v.' (nella *Cronica* si ha *leie* 'legge s.f.'), *faraco* 'farò' (ma le forme in *-co* sono la VI persona del presente indicativo) erano sconosciute al romanesco antico e spesso anche ai volgari di area mediana⁸; peraltro in alcuni casi, come per *ijta* 'ita', è incerto se l'abnormità sia solo grafica o abbia alla base la volontà di una rappresentazione anche fonetica.

Non si tratta, in realtà, dell'unico caso in cui nell'opera del 1624 (e poi nella ristampa del 1631) si abbia un'aggiunta al testo originale: sarà stato sempre il Fei a ricucire i due tronconi del capitolo 27 con il fantasioso episodio della fantesca di fra Moriale, in cui una domestica svela a Cola de Rienzo un complotto ordito dal suo padrone, Fra Moriale, determinandone l'arresto. L'aspetto qui è ancora più rilevante perché ci permette di evidenziare come questa lingua non si limiti all'apparato paratestuale ma tocchi anche il testo nei suoi contenuti.

Ciò testimonia una precisa tendenza culturale: costruire una "lingua romanesca antica" artificiale, mediante imitazioni funzionali alla "reinvenzione" della storia cittadina e alla legittimazione delle antiche identità nobiliari romane (ossia molto spesso senatorie), in un momento in cui la nobiltà romana era oggetto di un rivolgimento dovuto all'arrivo di famiglie nobili di origini toscane (come Barberini, Borghese e Chigi).

Se questi ultimi casi sono sicuramente ascrivibili alla penna del Fei, l'effettiva consistenza della lingua dell'Anonimo rimane comunque inattuabile e, anzi, una sua analisi comparata con gli altri testi riconducibili alla stessa tradizione discorsiva e allo stesso ambito di produzione parrebbe lasciare qualche dubbio sulla effettiva consistenza documentaria dell'attestazione. Si tratta, in ultima analisi, della questione che sollevava nel 1983 Max Pfister recensendo la pur imprescindibile edizione di Giuseppe Porta della *Cronica* dell'Anonimo romano (1979): Pfister poneva, infatti, esattamente il problema della qualità della documentazione, segnalando come una forma attestata romanesca del Cinquecento fosse – per esempio ai fini della registrazione nel *LEI* – più importante di una forma solo suppositamente ricostruita per il romanesco del Trecento. Se la sostanza del testo, in effetti, è inalterata (fatte salve le ovvie divergenze tra rami della tradizione) e dunque i lessemi possano essere tutti datati con l'opera, la *facies* linguistica dell'opera andrà, per contro, collocata tutta nel Cinquecento.

⁸ Stando ai risultati del *Corpus OVI dell'Italiano antico* (<http://gattoweb.ovi.cnr.it>), *see* compare una volta nell'aquilana *Cronaca volg. isidoriana*.

3. IL CONTRIBUTO DEL *CORTIM*

La consapevolezza dell'influenza spesso determinante, e talora fuorviante, delle scelte editoriali e delle fonti manoscritte disponibili rende ancora più urgente la necessità di disporre di testi fondati su criteri filologici solidi e trasparenti da un lato, e dall'altro di avere presente – in ogni caso – le tradizioni dei testi su cui basare le analisi. Obiettivo del progetto *CorTIM* (*Corpus Testuale informatizzato dell'Italia Mediana*) è mettere a disposizione della ricerca, sia essa storico-linguistica, lessicografica, filologica o letteraria, un *corpus* che renda interrogabile e liberamente accessibile il patrimonio scritto prodotto in area mediana tra le Origini e il Seicento, ottenendo così un insieme filologicamente affidabile e implementabile che sarà anche un riferimento univoco per lo studio dei volgari mediani e perimediani⁹.

Il lavoro sul patrimonio testuale per il *corpus* procede fondamentalmente su tre fronti: testi già presenti in banche dati esistenti (come il *Corpus OVI dell'italiano antico*), limitatamente ai limiti cronologici di questo *corpus* (dunque testi databili entro la fine del Trecento); testi editi ma non compresi in alcun *corpus* (o perché eccedenti in limiti cronologici del *Corpus OVI* o perché esclusi da quest'ultimo per varie ragioni); testi inediti o editi in edizione largamente insufficiente, per i quali è stato necessario procedere a prime edizioni secondo gli standard scientifici attuali (si vedano per esempio i testi del Lazio pubblicati in Della Penna 2025). Fra i casi di maggior rilievo si possono ricordare i testi dell'Archivio della famiglia Boccapaduli, presso l'Archivio Capitolino a Roma, che conserva preziose testimonianze del romanesco quattrocentesco, gli *Statuti dell'arte dei merciarì di Fabriano*, volgarizzati nel 1512 da Ludovico di Pellegrino, il *Diario* di Evangelista Maddaleni Capodiferro, attivo tra il 1474 e il 1524, gli *Statuti dei beccarì* di Osimo, ovvero un'aggiunta tardo quattrocentesca volgare agli Statuti latini del 1371 (Ludovisi 2025); un *corpus* di circa 200 testi perugini scoperti da Emanuela Monini e Giulio Vaccaro (su cui cfr. per ora Monini & Vaccaro 2025).

Almeno per quanto riguarda la fase delle Origini (intendendo con quest'etichetta il periodo fino alla fine del Trecento), si tratta di una porzione della Penisola per cui disponiamo di un gruppo non amplissimo di testi volgari, benché tra questi si possano annoverare alcuni dei più antichi testi italiani come l'iscrizione della Catacomba di Commodilla, il *Ritmo cassinese* o le *Laudes creaturarum* di San Francesco. Soprattutto per la sezione cronologica più antica, gli studi condotti da Ignazio Baldelli (1971, 1988) hanno portato all'allestimento di moderne edizioni a stampa, spesso

⁹ Per la definizione linguistica di area mediana cfr. Vignuzzi (2010).

accompagnate da un approfondito commento linguistico. Singole raccolte di testi, inoltre, sono state approntate per alcune aree, significativamente tutte situate nella fascia perimediana: Fabriano (Rossi 1992), Gubbio (Mancarella 1968), Orvieto (Bianconi 1962), Viterbo (Sgrilli 2003), cui si può aggiungere anche Città di Castello.

Priva invece di indagini ad ampio raggio, e spesso persino di censimenti dei testi, è la situazione per quanto riguarda lo scorcio finale del Trecento e il periodo successivo. Per Roma e il Lazio e per le Marche sono disponibili, anche per questo periodo, due raccolte bibliografiche di testi volgari che spingono il limite cronologico al 1550¹⁰ e che consentono una ricognizione (per forza di cose parziale) anche dei testi ancora inediti. Per l’Abruzzo aquilano due volumi di Carlo De Matteis (2009, 2011) fanno il punto su alcuni testi quattrocenteschi. Eccellente repertorio testuale è anche il *Catalogo degli statuti italiani* (aggiornato *online*), che – pur nella ovvia diversità degli obiettivi – può fornire un’utile guida alla documentazione.¹¹

In generale, però, un’analisi dettagliata mostra a pieno i limiti delle possibilità stesse di un’inventariazione sia pur latamente completa. Paradigmatica in proposito l’affermazione di Aprea: «durante un’assidua frequentazione degli archivi storici delle Marche ho maturato la convinzione che i testi volgari marchigiani [...], editi e inediti, ammontino a numeri a quattro, se non a cinque cifre»; come nota lo stesso Aprea a questo problema si aggiunge la «scarsità di edizioni di testi antichi dell’area [marchigiana] che siano filologicamente affidabili» (Aprea 2018: 15 e 19).

Anche sulla prima delle annotazioni di Aprea (che possono essere estese senza problemi a tutte le varietà mediane), una conferma arriva – sempre limitatamente all’area marchigiana – dal lavoro di Germani (2023), che ai 200 testi censiti in Aprea ne aggiunge ulteriori 126. Si tratta – è una precisazione ovvia ma non di meno necessaria – non di mancanze nella compilazione dei singoli repertori, ma della conseguenza dell’insufficiente catalogazione dei fondi archivistici e, spesso, anche di quelli bibliotecari: è certo che nuove indagini in fondi non ancora esplorati incrementeranno ulteriormente il numero degli elementi senza inficiare in alcun modo il lavoro di chi ha per primo dissodato il terreno.

¹⁰ Per Roma e il Lazio si tratta di D’Achille & Giovanardi (1984), aggiornata da Costa (1995) e da D’Achille, (2009); per le Marche di Aprea (2018), integrato ora – limitatamente ai testi inediti conservati negli archivi marchigiani – da Germani (2023).

¹¹ *Catalogo della raccolta di statuti, consuetudini, leggi, decreti, ordini e privilegi dei comuni, delle associazioni e degli enti locali italiani dal Medioevo alla fine del secolo XVIII*, 10 voll., Libreria del Senato, Roma 1943–2024, <https://www.senato.it/w3/Biblioteca/catalogoDegliStatutiMedievali.nsf/home?OpenPage> [accesso 20/08/2024].

Come mostrato da Monini & Vaccaro (2025), inoltre, anche i patrimoni degli Archivi di Stato sono stati scarsamente indagati: l'amplissimo numero di testi perugini (come detto, oltre duecento) emersi da una ricognizione sui soli fondi di "Comunanze" e di "Consigli e riformanze", limitatamente al periodo che precede la morte di Braccio da Montone (1424), testimonia le possibilità di ricerca che si aprono ancora oggi per chi voglia indagare la documentazione prodotta in area mediana tra Tre e Quattrocento.

3.1. Problemi: bilanciamento, localizzazione, cronologia

Da un confronto con le fonti scritte relative a quest'area emergono due problematiche fondamentali: la qualità delle pubblicazioni e la quantità dei testi; problemi non secondari per chi lavora a un progetto come il *CorTIM*, dov'è necessario creare un *corpus* di testi che sia filologicamente affidabile e che copra capillarmente, e per quanto possibile in modo bilanciato, l'area mediana.

Da un punto di vista quantitativo, anche all'interno del principale degli strumenti d'indagine sull'italiano antico, il *Corpus OVI dell'italiano antico*, il peso dei volgari mediani è sostanzialmente sottostimato¹² e la rappresentazione risulta comunque profondamente sbilanciata tra le diverse aree. Così, per esempio, a una conoscenza abbastanza dettagliata dell'area umbra (e perugina in particolare), dovuta perlopiù a testi di ambito letterario (si pensi a Jacopone da Todi, alla raccolta di poeti perugini nel manoscritto Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4036, al cosiddetto *Cantare di Perugia e Corciano* contenuto nel manoscritto Vat. lat. 4834), fa riscontro una documentazione scarsa per altre aree quali, ad esempio, le Marche o l'Abruzzo, come mostra la tabella seguente:¹³

¹² Da un punto di vista quantitativo i testi mediani sono 225 su 3512 (il 6,4%) e contano 1.179.389 occorrenze su 30.443.280 (il 3,8%): va detto, però, che oltre la metà sia dei testi sia delle occorrenze rimanda alla sola area umbra. Una sottorappresentazione anche maggiore colpisce i testi (alto-)meridionali (appena 34, per complessive 250.207 occorrenze).

¹³ La somma dei testi e delle occorrenze non coincide con il totale, perché sotto quest'ultimo sono considerati anche i testi marcati come genericamente provenienti da una regione: questo aspetto, presente in varia misura per quasi tutte le aree linguistiche, risulta particolarmente marcato per aree come l'Abruzzo (dove circa i due terzi dei testi rientrano sotto questa etichetta), mentre manca per esempio nel Lazio, per cui non esistono testi genericamente "laziali".

march.	ancon.	2	4151
	ascol.	1	168
	fabr.	1	212
	macer.	1	193
	merid.	1	80
	osim.	1	82
	recan.	1	302
	urbin.	1	16050
	totale	22	27658
umbro	assis.	35	87360
	eugub.	7	6207
	folign.	1	77
	norc.	2	637
	orviet.	3	2123
	tod.	6	60165
	perug.	58	441496
	spolet.	2	2939
	totale	131	775494
laz.	anagn.	1	7374
	aquin.	1	86
	cass.	5	663
	reat.	1	3140
	rom.	36	143474
	sab.	2	62639
	tib.	2	664
	viterb.	6	20613
	totale	57	269602
abruzz./molis.	aquil.	2	48008
	molis.	2	4513
	sulm.	1	319
	totale	15	106635

Tabella 1: *Numero di testi d'area mediana e relative occorrenze, suddivisi per aree e località*

Benché singole aggiunte siano possibili anche nei limiti cronologici del Trecento, attingendo da incunaboli, cinquecentine o dalle due grandi raccolte di Ludovico Antonio Muratori, esse non mutano, nel complesso, il

quadro di una generale esigua documentazione o almeno – come mostrano bene il caso marchigiano e quello perugino – di una mancata acquisizione agli studi.

Al problema della quantità delle testimonianze si aggiunge, come detto, quello della qualità dei singoli testi, dove per *qualità* non si dovrà intendere esclusivamente quella del dato testuale delle singole edizioni¹⁴ (sulle quali comunque si è deciso di intervenire, revisionando le edizioni più antiche e ritenute insufficienti rispetto agli attuali standard scientifici) ma anche quella di una sorta di filologia soprasegmentale, che consenta di guardare ai testi da un lato sotto il punto di vista di una sorta di “filologia sopratestuale”, come quella che abbiamo visto per le cronache romane dal Tre al Cinquecento; dall’altro che consenta una nuova collocazione e una più attenta lettura della collocazione del singolo testo.

Le nostre conoscenze sulle condizioni linguistiche dell’area mediana sono soggette a una scarsa granularità, soprattutto là dove le andiamo a confrontare con quelle di aree come la Toscana (per cui tale granularità è massima) o il Veneto: ciò dipende anche dall’assenza di grandi raccolte di testi “di carattere pratico”, sul modello di quelle realizzate da Arrigo Castellani e dalla sua scuola (Firenze, Arezzo, Pistoia, Prato, San Gimignano, Volterra) e da Alfredo Stussi e dalla sua scuola (Venezia, Verona).

L’assenza di descrizioni dettagliate, inoltre, rende difficile anche l’individuazione dell’esatta area di provenienza di un testo¹⁵: ciò si traduce, molto spesso, in indicazioni molto generiche, come quelle che si trovano nel *Corpus OVI* per etichette come “march.” (che compare in 13 testi, contro i 9 collocati in un’area specifica) o “abruzz.” (che compare in dieci testi, contro i tre collocati in un’area specifica). In generale, e con qualche eccezione che riguarda provenienze “tradizionali” emerse dagli studi, almeno nel *Corpus OVI*, ci si fonda sul principio guida della provenienza geografica dello scri-

¹⁴ Se la soluzione attuata dal *Corpus TLIO* (e di qui transitata al *Corpus OVI dell’italiano antico*), ovvero l’inclusione di testi lessicalmente fondamentali pur in presenza di edizioni filologicamente insufficienti (è il caso, per esempio, dell’edizione Gaiter del *Tesoro* volgarizzato) trova un suo senso nello scopo ultimo del *Corpus TLIO*, una soluzione del genere tuttavia pare – e di fatto è – priva di senso per un *corpus* che abbia come primo obiettivo quello di descrivere una varietà di lingua sotto i profili grafico (almeno per i testi in originale), fonologico e morfologico.

¹⁵ Si veda il caso del volgarizzamento della *Mascalcia* di Lorenzo Rusio: segnalato alla fine dell’Ottocento da Ernesto Monaci (1893), il testo è stato edito da Luisa Aurigemma (1998), che ha riproposto la localizzazione sabina avanzata dal Monaci prima e leggermente rettificata da Bernardino Campanelli (1896: 190–191), che ne proponeva una più specificamente reatina. Marcello Barbato (2023: 15) ha invece proposto che il testo, «localizzato dalla letteratura a Rieti, [...] è prob[abilmente] marchigiano meridionale o abruzzese settentrionale». Il testo è ora edito in Artale (2022–2023).

vente: ciò, naturalmente, implica un maggiore dettaglio per le aree per cui si disponga di testi mercantili, statutari e notarili, di norma sottoscritti e datati, rispetto ad aree in cui l'attestazione giunga per la via di testi letterari. Questi ultimi vengono localizzati con precisione solo se sia nota la provenienza dell'autore: così i testi di Buccio di Ranallo sono classificati come aquilani giusta la provenienza aquilana di Buccio, così come il volgarizzamento dei *Disticha Catonis* di Catenaccio da Anagni è suppostamente caratterizzato come anagnino. Se le ragioni pratiche di questo *modus operandi* sono evidenti, altrettanto evidente, tuttavia, è la totale sovrapposizione tra la patina linguistica, vista sia nel tempo sia nello spazio, del testo e del testimone, ovvero – semplificando i termini – si oblitera la possibilità (nemmeno troppo teorica) di qualunque intervento linguistico del copista¹⁶.

Assai più complesso è invece il problema della qualità delle singole tradizioni, come per il caso della cronachistica romanesca. Si possono considerare quei testi, nella loro *facies* attuale (sia linguistica sia testuale) come un testo trecentesco? O non sarà piuttosto da distinguere tra una storia del testo, che comincia nel Trecento o nel Quattrocento, e una linguistica, che può essere collocata solo nel Cinquecento? La questione, tutt'altro che oziosa, è così riassunta da Pfister (1983: 366): «per la lessicografia un'attestazione romana del Cinquecento, autentica, è più importante di una forma ricostruita, ma non autentica, della metà del Trecento, che solo ipoteticamente e statisticamente può ritenersi essere stata quella di Cola di Rienzo». Il problema è notevole per qualunque strumento in cui il dato centrale è non quello lessicale (come avviene per il *TLIO*), bensì quello fonomorfológico: se, infatti, a fini lessicografici ciò che interessa è in prima battuta l'attestazione dei lessemi *altro* o *molto* all'interno di un testo romanesco composto entro il 1360, a prescindere dal fatto che esso compaia nella forma grafica *aitro*, *altro*, *antro*, *artro* o *autro*, il *CorTIM* serve proprio a rendere scalari sul piano cronologico e a collocare sul piano geografico queste differenti realizzazioni fonetiche. D'altronde eliminare questi testi incerti sul piano linguistico vuol dire di fatto escludere un'ampia parte del romanesco tre e quattrocentesco dalla documentazione.

Concludendo, se una revisione capillare di tutti i testi e di tutte le tradizioni è impossibile in tempi limitati (ma anche i tempi lunghi), bisogna essere consapevoli che la qualità delle risposte delle singole edizioni è certamente difforme. Pertanto, esiti abnormi o isolati sia sull'asse della dia-

¹⁶ L'aspetto è messo, per contrario, in luce nell'edizione: i tratti linguistici vengono infatti ricondotti tanto al Lazio meridionale, pur senza giungere a una identificazione secca con l'anagnino (e nel titolo del volume il volgare è indicato genericamente come «laziiale») quanto alla vicina area dell'Abruzzo mediano in cui il manoscritto fu esemplato: cfr. Paradisi (2005: 82–85).

cronia sia sull'asse della diatopia andranno necessariamente problematizzati dal fruitore del *corpus*. In generale, insomma, come in qualunque ricerca che parta dalla consultazione di una base di dati, sono richiesti all'utente un contributo attivo e non passivo e una valutazione non acritica del dato: la presenza (tanto più se anomala) di un dato fenomeno andrà, insomma, valutata in fase di analisi dei risultati e non in fase di immissione dei testi. Resta valido, a mio avviso, il principio espresso da Elisa Guadagnini (parlando però di lessicografia storica) di una filologia dei *corpus* che sia sopra-segmentale (2016: 755–792), in cui la presenza/assenza di ciascun fenomeno in ciascun testo o in ciascun punto sia da proiettare in un valore che vada al di là di quello della mera documentazione: in generale, insomma, non è possibile considerare i fenomeni linguistici come un'opposizione binaria tra presenza e assenza ma come fenomeni scalari. Si deve, insomma, essere consapevoli che l'isoglossa che traccia i confini di un fenomeno non sia – o almeno non sia necessariamente – un dato di verità, quanto un dato indicativo e spesso contestuale innanzitutto a una realizzazione concreta all'interno di una parola, e soprattutto da calare in un'attestazione soggetta a pressioni da parte di modelli di *scripta* che si pongono al di sopra delle abitudini o delle prassi grafiche del singolo scrivente (e premettendo che, comunque, nessuno scrivente, almeno fino al Cinquecento avanzato, si porrà realisticamente il problema di una corrispondenza tra grafia e pronuncia), di tradizioni discorsive e di tendenze modellizzanti che agiscono con diversi gradi di pervasività a seconda del livello linguistico dello scrivente (sia esso autore o copista) e, in generale, del piano linguistico del testo. Soprattutto la possibilità di estrapolare assolute verità dal singolo dato si scontra con un'irrimediabile non campionabilità e non rappresentatività del *corpus* di partenza, la cui popolazione originaria è inattingibile e la cui conservazione è stata sempre generata dal caso.

BIBLIOGRAFIA

- Aprèa, F. (2018). *Bibliografia dei testi volgari marchigiani dalle Origini al 1550*. Canterano: Aracne.
- Artale, E. (2022–2023). Una nuova edizione della Mascalcia del ms. V.3.14 della Biblioteca Angelica di Roma. *Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano*, 27–28, 67–216.
- Aurigemma, L. (1998). *La «Mascalcia» di Lorenzo Rusio*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Baldelli, I. (1971). *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*. Bari: Adriatica.
- Baldelli, I. (1988). *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli: Morano.

- Barbato, M. (2023). *Il rapporto di Nicola di Bojano (Morea, 1361). Edizione e studio linguistico*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Bianchi, C. (2023). Contributo allo studio del romanesco del Quattrocento: riedizione e commento linguistico del *Lamento* di Paolo Petrone. In V. Faraoni, L. Filipponio, T. Paciaroni & S. Schimd (a cura di), *Prospettive di ricerca in linguistica italiana e romanza* (pp. 373–389), Pisa: Edizioni ETS.
- Bianconi, S. (1962). Ricerche sui dialetti d'Orvieto e di Viterbo nel medioevo. *Studi Linguistici Italiani*, 3, 3–175.
- Campanelli, B. (1896). *Fonetica del dialetto reatino*. Torino: Loescher.
- Costa, C. (1995). Rassegna di testi e studi sul romanesco antico dal 1984 al 1995. *RR. Roma nel Rinascimento*, 12, 119–150.
- D'Achille, P. (2009). Sul romanesco di prima fase: rassegna degli studi del decennio 1999–2008. *RR. Roma nel Rinascimento*, 26, 47–64.
- D'Achille, P. & Giovanardi, C. (1984). *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi* (Vol. 1). Roma: Bonacci.
- De Matteis, C. (2009). *L'Aquila, magnifica citade: fonti e testimonianze dei secoli XIII-XVIII*. L'Aquila: L'Una.
- De Matteis, C. (2011). *Quattrocento letterario aquilano: restauri e recuperi*. Manziana: Vecchiarelli.
- Decaria, A. (2016). I confini della lirica italiana del Trecento. In A. Decaria & C. Lagomarsini (a cura di), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza* (pp. 67–90), Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- Della Penna, N. (2025). *Il volgare nel Lazio centrale fra Trecento e Quattrocento*. Firenze: Cesati.
- Di Carpegna Falconieri, T. (2017). Note sulla cronachistica in volgare a Roma. In G. Francesconi & M. Miglio (a cura di), *Le cronache volgari in Italia. Atti della VI Settimana di studi medievali (Roma, 13–15 maggio 2015)* (pp. 215–225). Roma: Istituto storico italiano per il medioevo.
- Fei, A. (a cura di). (1624). Anonimo romano, *Vita di Cola di Rienzo tribuno del popolo romano scritta in volgare romanesco di quell'età da Tomao Fortifiocca scribasenato*, in Bracciano, per Andrea Fei stampator ducale: ad istanza di Pompilio Totti libraro in Naona.
- Fei, A. (a cura di). (1631). Anonimo romano, *Vita di Cola di Rienzo tribuno del popolo romano in questa seconda impressione distinta in più capitoli [...]*, in Bracciano, per Andrea Fei stampator ducale: ad istanza di Pompilio Totti libraro in Naona.
- Formentin, V. (2012). Approssimazioni al testo e alla lingua della *Cronica* d'Anonimo romano. In G. Inglese, V. Formentin & N. Scaffai (a cura di), *Leggere gli apparati (testi e testimoni dei classici italiani)* (pp. 27–71). Milano: Unicopli.
- Formentin, V. (2022). Una descrizione di confini del sec. XV e le sorti di L pre-consonantica in romanesco. *RID. Rivista Italiana di Dialettologia*, 46, 27–54.

- Fumi, L. (1902). L'opera di falsificazione di Alfonso Ceccarelli. *Bollettino per l'Umbria*, 8, 213–277.
- Germani, L. (2023). Raccogliere dagli archivi pubblici e privati delle Marche i documenti storici più importanti. Una raccolta di testi volgari marchigiani inediti o malnoti. *Il 996*, 3, 43–78.
- Guadagnini, E. (2016). Lessicografia, filologia e “corpora” digitali: qualche considerazione dalla parte dell'OVI. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 2016, 132/3, 755–792.
- Ingleto, A. & Santi, S. (a cura di). (2010). *Stefano Caffari. Memorie di una famiglia della Roma del Quattrocento*. Roma: Società Romana di Storia Patria.
- Ludovisi, M. (a cura di). (2023). *La Didona abbandonata di Alessandro Barbosi. Storia,(ri)edizione e commento linguistico*. Roma: Aracne.
- Ludovisi, M. (2025). Un'aggiunta volgare agli Statuti osimani: le norme dei gabellieri e dei beccai (parte I). *Studi Linguistici Italiani*, 51, 5–34.
- Mancarella, G. B. (1968). *Testi eugubini del Trecento*. Taranto: Brizio.
- Marazza, M. (2022). *I diari in volgare romanesco di Stefano Caffari (1417–1452). Riedizione e commento linguistico*. Roma: Aracne.
- Migliorini, B. (1994). *Storia della lingua italiana*, Firenze: Sansoni.
- Modigliani, A. (2003a). La lettura “storica” delle fonti in volgare: il caso di Roma. Memorie cittadine e familiari. In G. Alfieri (a cura di), *Storia della lingua e storia, Atti del II Convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Catania, 26–28 ottobre 1999)* (pp. 233–253), Firenze: Cesati.
- Modigliani, A. (2003b). «Faccio ricordo io Evangelista...»: memorie di un notaio romano alla fine del Quattrocento”. In *Roma donne libri tra Medioevo e Rinascimento. In ricordo di Pino Lombardi* (pp. 217–257). Roma: Roma nel Rinascimento.
- Modigliani, A & Miglio, M. (1992). La ‘Cronica’ dell'Anonimo romano. *Roma nel Rinascimento. Bibliografia e note*, 8, 19–37.
- Monaci, E. (1893). *Sul codice angelico V. 3.14. della Mascalcia di Lorenzo Rusio*. Roma: Tipografia della R. Accademia dei Lincei.
- Monini, E. & Vaccaro, G. (2025). Scrivere in volgare a Perugia nel Trecento, testo disponibile sul sito <<https://www.insulaeuropea.eu/2025/03/13/scrivere-in-volgare-a-perugia-nel-trecento/>> [ultimo accesso 20/06/2025].
- Paradisi, P. (2005). *I Disticha Catonis di Catenaccio da Anagni. Testo in volgare laziale (secc. XIII ex.–XIV in.)*. Utrecht: LOT.
- Petrucci, A. (1979). Ceccarelli Alfonso. *Dizionario biografico degli italiani*, 23, s.v.
- Pfister, M. (1983). Rapporto di Porta 1979. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 99, 526–529.
- Porta, G. (1979). (a cura di). Anonimo romano. *Cronica*. Milano: Adelphi.
- Rossi, L. (1992). *Ricerche sul volgare fabrianese trecentesco (con edizione di testi)*, Tesi di laurea in Lettere, rel. L. Seriani, Università La Sapienza, Roma.

- Serianni, L. (1985). Per un profilo fonologico del romanesco belliano. *Studi linguistici italiani*, 9, 50–89.
- Serianni, L. (1989). Testi letterari e testi documentari nella dialettologia antica: il caso del romanesco. In AA. VV. *Studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena: Mucchi.
- Sgrilli, P. (2003). *Testi viterbesi dei secoli XIV, XV e XVI*, Viterbo: Sette Città.
- Tommasini, O. (1890). *Diario della città de Roma di Stefano Infessura scribasetano*. Roma: Istituto Storico Italiano.
- Trifone, P. (1992). *L'italiano nelle regioni. Roma e il Lazio*, Torino: UTET.
- Trifone, P. (2008). *Storia linguistica di Roma*. Roma: Carocci.
- Vaccaro, G. (2014). Intorno al Belli. Autori romaneschi dalla Repubblica Romana all'Unità. *Il 996*, 12/3, 69–80.
- Vaccaro, G. (2017). 'Cummedie nove, false e pantomimme'. Il teatro nella Roma dell'Ottocento dai burattini alla Compagnia Tacconi. *Il 996*, 15/2, 59–74.
- Vaccaro, G. (2022). Tra romanesco antico e romanesco anticato. Scrivere la storia a Roma nel Cinquecento. *RID. Rivista Italiana di Dialettologia*, 46, 55–76.
- Vignuzzi, U. (2010). Italia mediana. In R. Simone & P. D'Achille (a cura di), *Enciclopedia dell'Italiano*. Roma: Treccani. Testo disponibile al sito [https://www.treccani.it/enciclopedia/italia-mediana_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italia-mediana_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) [ultimo accesso 20/06/2025].

TEXTUAL TRADITIONS, LINGUISTIC RELIABILITY, AND CORPUS
LINGUISTICS: NOTES FROM THE *CORPUS TESTUALE*
INFORMATIZZATO DELL'ITALIA MEDIANA (CORTIM)

Summary

This paper addresses the issue of the linguistic reliability of written sources, with particular focus on Roman chronicle writing between the 14th and 16th centuries. Building on Serianni's reflections on the phonological accuracy of Belli's Romanesco, the study highlights how chronicle texts – often transmitted in late and linguistically reworked copies – raise serious philological and linguistic challenges. Through exemplary cases (such as Infessura's *Diary* and the writings of Paolo di Lello Petrone), it is shown how the apparent linguistic "Roman-ness" of many texts is, in fact, the result of ideological reinventions aimed at shaping the identity of modern Roman nobility. This investigation is part of the CorTIM project (Corpus Testuale informatizzato dell'Italia Mediana), which aims to provide a searchable and scientifically reliable corpus of vernacular texts produced in central Italy up to the 17th century. The study also discusses the structural limitations of existing documentation, in terms of both quantity and quality, as well as issues of chronological and geographical balance.

Keywords: *Central Italy, Romanesco, Chronicle writing, Philology, Manuscript tradition, CorTIM.*

*Silvia Musella**
Università di Padova

TRASCRIVERE IL DIALETTO NAPOLETANO IN AMBITO CINEMATOGRAFICO

Abstract: Questo articolo analizza le strategie di trascrizione del dialetto napoletano nei dialoghi cinematografici, esplorando il loro impatto sulla rappresentazione dell'identità culturale partenopea. Attraverso alcuni esempi selezionati, vengono evidenziate le sfide legate alla resa grafica del dialetto, alla sua accessibilità e all'equilibrio tra realismo linguistico ed esigenze del pubblico. L'obiettivo è mostrare i criteri adottati per una trascrizione efficace, allo scopo di preservare le peculiarità linguistiche del napoletano senza ridurlo a semplice tratto folkloristico.

Parole chiave: *dialetto napoletano, trascrizione, cinema italiano, identità culturale, linguistica filmica, evoluzione.*

1. INTRODUZIONE

Il cinema si avvale contemporaneamente di molteplici linguaggi e codici di comunicazione: in particolare, la lingua occupa tra questi uno spazio molto rilevante come vettore di istanze di realismo, espressività o di altre funzioni comunicative specifiche¹.

Nella storia del cinema italiano il dialetto è un codice presente in misura tutt'altro che marginale: fin dagli albori esso si pone in *continuum* con l'italiano, intrecciandosi con le dinamiche linguistiche e culturali di un Paese intrinsecamente plurilingue².

Tra i numerosi codici dialettali, il napoletano emerge come uno dei più rappresentati e vitali. Napoli è una città estremamente fotogenica, riprodotta in maniera quasi ipertrofica: nell'ambito filmico le modalità di narrazione hanno subito una costante evoluzione, riflesso non solo delle trasformazioni sociali e culturali della città e del Meridione in generale, ma anche delle

* silviamusella1@gmail.com; ORCID: 0009-0005-8806-1266

¹ Per approfondimenti su questo si veda Raffaelli (1992).

² Cfr. Rossi (2016).

esigenze dei registi e delle produzioni. A seconda del genere il dialetto napoletano può riflettere un interesse per il folklore, per la denuncia e l'impegno civile, per l'aspetto macchietistico o per la verosimiglianza. Da qui derivano le mutevoli combinazioni di tradizioni e stereotipi che incidono anche sull'impasto linguistico finale³.

Tuttavia, tradurre il napoletano sul grande schermo pone sfide significative, tanto per lo *status* del dialetto, legato soprattutto alla dimensione orale, quanto per il mezzo filmico, che appartiene alla categoria della *lingua trasmessa* (Sabatini 1982) e quindi è costruito su un rapporto complesso tra lo scritto e il parlato. Di conseguenza, il ventaglio di soluzioni possibili è significativamente vasto.

Quest'articolo intende esplorare, attraverso alcuni esempi selezionati, quanto si trasformi nei decenni il modo di tradurre il napoletano sul grande schermo, soffermandosi soprattutto sulle difficoltà e possibili strategie di trascrizione di quel codice. Infatti, dal momento che non esistono norme ortografiche vincolanti per le varietà dialettali e considerata la natura trasmessa del codice filmico, è opportuno adottare criteri specifici e pertinenti, bilanciando l'esigenza di accessibilità con la fedeltà al realismo e all'oralità.

2. PROBLEMI E STRATEGIE DI TRASCRIZIONE

2.1. *Il dialetto napoletano, una varietà complessa e mutevole*

Il napoletano è un codice linguistico ricco, imprescindibile per comprendere e tratteggiare la complessità culturale e sociale di una metropoli come Napoli.

La *lingua napoletana* corrisponde ad un concetto estremamente multiforme, non necessariamente ascrivibile a uno spazio geografico univoco; al più si può parlare di *koinè* dialettale per descrivere un'area estesa ben oltre i confini della città⁴.

Naturalmente il napoletano non può essere considerato come una monade, come un'entità in isolamento; anche in diacronia l'evoluzione di questo dialetto è stata massiccia e relativamente rapida, soprattutto grazie alla contiguità ormai quotidiana con l'italiano, con cui si trova di fatto a coesistere, originando casi di *code-switching* e *code-mixing*. Il contatto con l'italofonia non costituisce alcuna minaccia per la sua sopravvivenza:

³ Cfr. Stromboli (2022).

⁴ Il concetto di *koinè* dialettale è introdotto da Pellegrini (1960) e ripreso da De Blasi (2014); esso si presta a tutte le varietà regionali della penisola ed è per lo più collegato all'asse di variazione diatopico.

tratto distintivo del napoletano è proprio la sua vitalità. Del resto, la sua tradizione artistica e culturale è sempre stata molto florida: si pensi solo all'opera lirica e alla canzone classica, di cui campioni celeberrimi sono *O sole mio*, *Torna a Surriento*, *Funiculì funiculà*, *O surdato 'ammurato*. Anche altri ambiti, quali la poesia e il teatro comico e drammatico, hanno costituito terreno prospero per le produzioni in napoletano.

Oggi poi, grazie alla forte commistione tra lingua italiana e dialetto, l'uso e la diffusione del napoletano si sono ulteriormente estesi fino a raggiungere *social media*, letteratura contemporanea e, naturalmente, cinema e serie televisive. Proprio in virtù del rapporto simbiotico tra i due codici linguistici, l'idea di napoletano classico, tendenzialmente fatta coincidere con la tradizione dialettale a partire da Giambattista Basile, passando per Salvatore di Giacomo, Eduardo Scarpetta e Eduardo De Filippo, è stata notevolmente riplasmata e ammodernata⁵.

2.2. La questione ortografica

Il processo evolutivo del napoletano ha una ricaduta significativa anche sull'ortografia. Trattandosi di un dialetto, infatti, il napoletano non è soggetto ad una norma vincolante, la cui violazione sarebbe lampante e problematica. Al contrario, in qualità di sistema linguistico non istituzionalizzato, esso è molto più malleabile anche nella scrittura: se compariamo i testi letterari e teatrali del passato, ad esempio, con quelli delle canzoni dei contemporanei Liberato o Geolier, lo scarto è sostanziale. Le pratiche contemporanee di scrittura del napoletano sembrano infatti incredibilmente spregiudicate rispetto alle forme "classiche", e sono spiegabili soprattutto se calate nell'attuale contesto globalizzato e dei nuovi media. Chiaramente, ad essere scalfiti sono soprattutto i livelli linguistici più superficiali, quali il lessico e, per l'appunto, l'ortografia; invece, fonetica, morfologia e sintassi tendono ad essere maggiormente resistenti e conservativi.

Anche nelle varietà linguistiche standardizzate il rapporto tra fonici e rappresentazione alfabetica non è sempre trasparente o regolare, a causa della sensibile oscillazione; ma per idiomi non standardizzati, come il dialetto, tale oscillazione è ancora più ampia e frequente, anche se si confrontano grafie sincroniche appartenenti ad autori o contesti diversi. Essa si estrinseca poi ancora di più in diacronia: la variazione grafica può mostrare il mutamento fonetico nel tempo e risponde a sistemi ortografici di riferimento potenzialmente diversi, specialmente in relazione alla lingua tetto (l'italiano) e alla sua ortografia, che possono fungere da modello in certi casi tanto da emulare quanto da cui distanziarsi.

⁵ Cfr. Maturi (2023).

All'interno del panorama dialettale italiano, il napoletano costituisce un quadro a sé stante: il fatto che poi sia adoperato da secoli come lingua letteraria, del teatro, della canzone, lo ha reso noto anche ai non campani; tuttavia, lo spettatore italiano medio ha, tendenzialmente, un orizzonte di aspettative calibrato su un certo tipo di napoletano – quello “classico” di cui sopra – per cui può provare straniamento o confusione se sullo schermo viene impiegata una varietà invece più cruda, realistica.

Come bene evidenziato da Maturi (2009: 229), nella lunga tradizione letteraria del napoletano la tendenza dominante sembra orientare verso una scrittura di natura più fonologica che non fonetica: di fronte al *mare magnum* di regole e microvariazioni del parlato, infatti, si propende per lo più a favore di opzioni grafiche che fissino forme stabili, costruite sul livello fonologico (cioè, profondo), invece che riprodurre tutte le alternanze.

Al contrario, nelle grafie contemporanee e soprattutto spontanee sembra prevalere una scrittura di tipo fonetico, in contiguità con il desiderio di smarcarsi dal modello ortografico imperante dell'italiano, spesso anche in accezione trasgressiva (*Ibidem*). Alcune specificità fonologiche sono infatti di ardua trascrizione e la pressione dell'uso normativo italiano può fungere da forza centrifuga. I dati che emergono dalla consultazione di dizionari dialettali e dalla letteratura prodotta in tempi recenti svelano la persistenza di esitazioni nella trascrizione di alcuni fenomeni fonetici particolarmente diffusi, come ad esempio la neutralizzazione delle vocali atone in alcuni contesti o il rotacismo.

Dunque, anche nell'ambito della grafia dialettale si osservano trasformazioni importanti, in un contesto di continua evoluzione diacronica e di accesi dibattiti tra puristi e innovatori, cultori della tradizione e promotori di cambiamento.

Per la scrittura in napoletano occorrerebbe puntare tanto alla funzionalità e ad una resa quanto più vicina possibile al parlato, quanto alla leggibilità e alla accessibilità. In quest'ottica, ad esempio, alcuni studiosi come De Blasi e Montuori (2020) si oppongono all'impiego di segni speciali legati all'IPA, troppo esclusivi e non in grado di raggiungere un bacino di fruitori non specialisti, ma allo stesso tempo rigettano anche soluzioni troppo superficiali. L'oscillazione dialettica tra questi due poli, specialismo e banalizzazione, può essere esemplificata dal caso delle vocali atone indistinte, uno dei tratti più caratteristici del napoletano: tanto la scelta di usare un segno come *a*, quanto l'eliminazione completa della vocale o la sua sostituzione con l'apostrofo vengono bersagliate e osteggiate. Trattandosi di un fenomeno assai pervasivo, entrambi gli espedienti grafici sembrerebbero comportare l'illeggibilità di numerose sequenze.

3. LA VARIAZIONE DIALETTALE SUL GRANDE SCHERMO

In ambito cinematografico, il codice dialettale selezionato può dipendere da plurimi fattori, tanto stilistico-registici quanto, più diffusamente, esterni, propri del mutamento linguistico.

La variazione si realizza su diversi assi, ma riuscire a restituirne le varie sfumature nel parlato filmico sembra essere un'acquisizione solo della cinematografia più recente. In linea generale il cinema napoletano del Novecento, fino agli anni Novanta, sembra infatti prediligere in misura notevole l'italiano regionale rispetto al dialetto vero e proprio (Stromboli 2022). Nelle produzioni contemporanee invece quest'ultimo occupa un territorio significativamente più ampio.

3.1. Alcuni fenomeni linguistici chiave

I fenomeni fonetici del dialetto napoletano su cui riflettere in sede di trascrizione e resa ortografica, specie allo scopo di un'analisi filmica, sono numerosi. Le soluzioni preferibili non sono univoche, ma parte di un processo dialettico di negoziazione e mediazione tra scrupolosità e accessibilità.

I tratti più emblematici investono tanto il vocalismo quanto il consonantismo. Rispetto al vocalismo, il fenomeno più spinoso da tradurre nella grafia è, come si anticipava, la centralizzazione delle vocali atone, convenzionalmente indicata con il simbolo ə . Il processo investe tanto le vocali finali – soprattutto in finale di sintagma – ma anche quelle in posizione pre- e postonica.

Nella tradizione letteraria la tendenza dominante per le vocali indistinte in posizione finale è di ripristinare la vocale etimologica: *chillo* 'quello' o *anema* 'anima', laddove in fine di parola il suono vocalico in realtà viene neutralizzato, non viene pronunciato così come viene trascritto⁶. Invece, in posizione pre- e postonica tali vocali vengono rese tendenzialmente con *-e-*, anche se questa scelta rende opaca l'alternanza fonetica tra timbri pieni e non pieni.

Al contrario, le scritture di oggi tendono a omettere del tutto la scrittura del suono indistinto o a usare in sostituzione l'apostrofo: tanto per le vocali finali, ad esempio in *napulitan* 'napoletano', quanto per quelle nei contesti pre- e postonici come in *pnzier* 'pensieri', contrapposto al *penziere* della tradizione classica.

Nell'ambito del consonantismo i problemi più diffusi riguardano la trascrizione dei fenomeni di raddoppiamento: ciò si vede nelle consonanti

⁶ Per questi e altri esempi si rinvia a Maturi (2009).

iniziali lessicalmente lunghe, che presentano spesso un'oscillazione, come in *ddoje* vs *doje* 'due', e nelle consonanti interne foneticamente sempre lunghe, come in *robba* vs *roba*. Anche il raddoppiamento sintattico – fenomeno diffuso in più varietà e non esclusivo del napoletano – genera incertezza a livello grafico: la maggior parte delle volte viene ignorato nella scrittura, esattamente come avviene in italiano.

Altri esempi problematici in fase di trascrizione riguardano le alternanze consonantiche: soprattutto i fenomeni di rotacismo e betacismo, che provocano oscillazione tra una variante debole e una variante forte. Il rotacismo consiste nella variazione consonantica del fonema dentale sonoro /d/, che in posizione debole viene articolato come [r], in posizione forte come [dd]: si veda per esempio il caso di *'e riente* 'i denti' vs *tre ddiente* 'tre denti'. Il betacismo prevede il medesimo meccanismo di alternanza per il fonema /b/, articolato come [v] in posizione debole e [bb] in posizione forte: *'a vorza* 'la borsa' vs *tre bborze* 'tre borse'. Come riportato da De Blasi e Montuori (2020: 171): “la rappresentazione della variazione consonantica non può essere azzerata graficamente”; dunque, sarebbe opportuno restituire l'oscillazione anche nella scrittura.

Lo stesso discorso può essere esteso ad un altro suono del napoletano, la fricativa palatale [ʃ] che in italiano viene pronunciata sempre come raddoppiata, mentre in napoletano può anche non essere intensa. Una proposta di trascrizione avanzata per questo fenomeno da De Blasi e Montuori (*Ibidem*) è avvalersi di un nesso *ad hoc*, <sh(i)>, che tra l'altro era molto usato tra diciassettesimo e diciottesimo secolo e poi è stato abbandonato.

Un caso particolare riguarda il fonema /s/ quando viene seguito da consonante labiale o velare: in quel caso è pronunciata come fricativa palatale [ʃ] o [ʒ] ma, secondo De Blasi e Montuori (Ivi: 172), tale fenomeno non andrebbe marcato nella scrittura attraverso segni speciali, in un'ottica di semplificazione grafica e allo stesso tempo perché si tratta di una pronuncia oscillante, soprattutto se si pensa all'italiano regionale.

Tra i fenomeni segnalati da Maturi (2009) molto indicativi del rapporto tra fonetica-fonologia e grafia c'è la lenizione delle consonanti sorde /p t k f/ precedute da nasale: questo si verifica su un piano esclusivamente fonetico, senza alcuna matrice fonologica. Pertanto, nelle rappresentazioni scritte tradizionali ne scarseggiano le tracce; nelle grafie spontanee invece il fenomeno viene spesso marcato. Evidente, ad esempio, nel confronto tra il tradizionale *dinto* 'dentro' e i moderni *ind/rind* (con rotacismo).

3.2. Possibili soluzioni di trascrizione per il cinema dialettale napoletano

Questa rapida panoramica sui problemi della grafia dialettale del napoletano è legata all'analisi del linguaggio cinematografico, soprattutto quando esso si realizza nello spazio della napoletanità ed è necessario trascrivere le battute per restituire il codice con precisione e fedeltà. Disquisendo a proposito del cinema in senso lato, Fabio Rossi sosteneva che: “vero e proprio paradosso dello studio del parlato filmico, e di ogni tipo di parlato, è quello della trascrivibilità. L'unico modo di analizzare i dialoghi del film, e quindi di apprezzare la peculiarità di una lingua non solo scritta né solo parlata, è ovviamente quello di trascriverli (con una fedeltà che, comunque, non può mai essere assoluta)” (Rossi 1999: 21). L'operazione di trascrizione per il cinema dialettale si pone dunque ad un notevole livello di complessità.

Una metodologia appropriata per svolgere questo compito potrebbe avvalersi dell'alfabeto standard – laddove ricorrere all'alfabeto fonetico comprometterebbe inevitabilmente la leggibilità anche di poche battute brevi di una pellicola – arricchito di simboli e segni diacritici quando necessario, per disambiguare o sottolineare determinati tratti. Per questo, attingere ad alcuni simboli dell'IPA è inevitabile in ambito di trascrizione filmica, dal momento che lo scopo di un'indagine di questo tipo è proprio mostrare la presenza del dialetto e dell'italiano regionale nel cinema in termini qualitativi e quantitativi.

Per trascrivere invece i fenomeni tipici del parlato come pause ed esitazioni si rinvia a Rossi (1999) e Stromboli (2022): essi possono essere indicati attraverso segni di interpunzione tradizionali, che possono assumere anche una funzione leggermente diversa rispetto a quella nella lingua scritta.

Dunque, le battute pronunciate in italiano da personaggi non campani possono essere riportate nella loro forma grafica standard. Italiano regionale campano e dialetto napoletano, invece, più utilmente possono essere corredati di particolari diacritici o simboli speciali, in modo da evidenziare i principali tratti fonetici: è nel rapporto tra il livello fonetico e quello grafico che si riscontrano le maggiori criticità.

Alla luce di ciò, i criteri adottati da Stromboli (2022) per trascrivere le battute cinematografiche in dialetto napoletano sembrano essere quelli più appropriati. Questi sono dunque i fenomeni che l'autrice ritiene necessario esplicitare, con i relativi espedienti grafici adottati (Ivi: 26):

- il raddoppiamento sintattico, non solo quando ha funzione morfologica di marca di genere e/o numero;
- la vocale atona centralizzata, sia in posizione finale sia nelle sillabe interne, indicata con ə ; quando essa è preceduta da un'affricata palatale sorda (tendenzialmente realizzata come fricativa: $[\text{tʃ}] >$

[ʃ]), si ricorre al simbolo *č*, in modo da distinguerla dall'occlusiva velare [k], per cui ci si serve, invece, del digramma *ch*; quando la [ə] è preceduta, invece, da affricata palatale sonora, si ricorre al simbolo *ǰ*, in modo da distinguerla dall'occlusiva velare sonora [g]; invece, in fine di parola si impiega l'apostrofo quando una parola che termina in vocale è seguita da una parola che pure comincia per vocale, e non ci sono pause tra le due;

- il grado di apertura delle vocali *e* e *o* toniche, attraverso l'uso degli accenti grave (per le semiaperte *è, ò*) e acuto (per le semichiusse *é, ó*);
- la pronuncia palatale della *s* prima di occlusiva velare (*k, g*), occlusiva bilabiale (*p, b*) o fricativa labiodentale (*f, v*), per la quale si usa il simbolo *š*; tale simbolo ricorre anche per indicare la fricativa palatale sorda prima di *ə* o prima di un apostrofo in fine di parola;
- il raddoppiamento di alcune consonanti, come /b g z m/, all'interno di parola;
- la variazione consonantica, dunque le alternanze – a seconda della posizione, forte o debole – tra *d e r, bb e v, gghi e i* semiconsonantica, *g* e dileguo della consonante; nel napoletano contemporaneo, nel caso di *bb – v*, spesso in posizione forte si può trovare anche *vv-*;
- la contrazione delle vocali, espressa con l'accento circonflesso, per esempio in certe forme del verbo *avere* (*hê* 'hai', *âmmə* < *avimmə* 'abbiamo'...), o nelle preposizioni articolate (*â* 'alla', *ê* 'alle', *ô* 'al').

L'apostrofo indica sia l'afèresi – come negli articoli determinativi 'o 'il, lo', 'a 'la', 'e 'i, gli, le' e nelle preposizioni 'e 'di' ecc. – sia l'elisione; pertanto, può accadere spesso che due apostrofi si susseguano. L'accento, invece, segnala l'apocope della sillaba: evento che si dispiega soprattutto negli infiniti verbali e nei vocativi (Ivi: 27).

Va specificato che esistono anche fenomeni fonetici specifici del napoletano che difficilmente potrebbero essere segnalati nella grafia senza pregiudicare la lettura e rendere la comprensione eccessivamente macchinosa. Ad esempio, Stromboli (*Ibidem*) sottolinea la pronuncia fricativa dell'affricata palatale sorda [tʃ] > [ʃ], per la quale si impiega il grafema *c* seguito da vocale palatale, oppure *č* prima di *ə*. Invece, la fricativa palatale sorda [ʃ] viene realizzata graficamente con *sci*.

Al contrario, la pronuncia sonorizzata delle occlusive sorde, in posizione post-nasale e intervocalica, non viene quasi mai mostrata graficamente, pur essendo un fenomeno pervasivo; solo nei casi in cui la pronuncia dell'occlusiva appaia del tutto sonorizzata essa viene rappresentata con il grafema della consonante sonora.

Inoltre, rispetto al napoletano del secondo Novecento, nella contemporaneità si osserva una propensione generale all'indebolimento della vocale atona e dell'intera sillaba finale, che talvolta può anche non realizzarsi affatto: ciò è particolarmente vistoso se il parlato si fa più fitto e concitato, e, soprattutto, quando è affidato ad attori non professionisti, per cui è ancora più percepibile nei film di taglio documentaristico. In casi del genere (in conformità con Stromboli 2022) sembra opportuno riportare ugualmente nella trascrizione le sillabe atone o non pronunciate, altrimenti la comprensione potrebbe risulterne compromessa.

L'obiettivo sarebbe riuscire a riportare la varietà delle realizzazioni possibili attraverso un sistema di segni univoco, cioè in cui ogni simbolo corrisponde a uno e un solo suono: in tal modo si possono tratteggiare in maniera più accurata le oscillazioni del *continuum*, senza inficiare necessariamente la leggibilità né adottare soluzioni superficiali o troppo generiche.

4. CONFRONTO TRA MODELLI CINEMATOGRAFICI

4.1. Fenomeni dialettali tra cinema e televisione

Sicuramente la prevalenza sul grande schermo dei fenomeni caratteristici appena illustrati risponde a parametri diversi e la loro occorrenza varia con l'incedere del tempo, l'evoluzione degli strumenti cinematografici, le nuove spinte culturali che si intersecano o sostituiscono le precedenti, in aggiunta ai processi naturali di mutamento della lingua.

Tra gli indicatori diafasici, ad esempio, possono figurare tratti di notevole informalità anche nel cinema in lingua standard, come la forma aferetica dei dimostrativi come in *sto*, l'apocope sillabica dell'infinito, la ridondanza dei clitici, un uso molto ridotto del congiuntivo e del condizionale. Se questo tipo di fenomeni si osserva già consistentemente nella produzione filmica in italiano, per il cinema dialettale e napoletano in particolare il quadro si infittisce ulteriormente. Il genere e il periodo di realizzazione delle diverse pellicole incidono poi molto sulle varianti selezionate.

Ulteriore aspetto significativo riguarda l'osmosi tra televisione e cinema, che ha inciso profondamente sui modi di rappresentazione delle voci dialettali. I segni del dialogo tra i due canali si ravvisano soprattutto nelle pellicole di stampo comico, in cui, specialmente dagli anni Ottanta, si registrano due tendenze differenti e antitetiche: da un lato, il tentativo di discostarsi dalla banalizzazione pressapochista, nella rivendicazione di una propria precisa identità; dall'altro, invece, l'irrobustirsi dello stereotipo.

Il modello linguistico del napoletano al cinema risente quindi anche dell'influenza della rappresentazione televisiva: di qui, le soluzioni stilistiche e formali osservabili possono esserne parecchio condizionate. Ancora di più oggi in televisione e nei canali di *streaming* si osserva una crescita importante di produzioni di ambientazione e lingua napoletana: tra gli esempi più significativi spiccano *Gomorra – La serie* (2014–2021), *L'amica geniale* (2018–2024), addirittura di produzione italo-statunitense, o *Mare Fuori* (2020 – in produzione).

In questi lavori i personaggi si esprimono principalmente in dialetto, dando vigore rinnovato al napoletano e assegnandogli spazi di rappresentazione sempre più ampi. Così, anche le sue strutture linguistiche si adattano a tale cambiamento, in un moto di trasformazione costante.

4.2. Esempi filmici: confronto tra diversi modelli cinematografici

È solo dagli anni Ottanta, dunque, che il napoletano penetra in maniera più consistente e significativa nel linguaggio cinematografico italiano e che si registrano le prime grandi innovazioni. All'inizio il fenomeno riguarda produzioni di nicchia e in cui quasi sempre il dialetto equivale al codice dei reietti, degli emarginati, come ad esempio nei lavori di Salvatore Piscicelli: è ancora un codice di comunicazione molto connotato, non quotidiano o neutro.

Un punto di svolta vero e proprio si raggiunge solo con Massimo Troisi, grazie alla peculiarità assoluta del suo linguaggio tanto in televisione quanto, soprattutto, nel canale cinematografico. L'aspetto che risalta maggiormente della sua figura è che il suo smisurato successo – tuttora florido – si lega imprescindibilmente all'uso del napoletano: l'attore si esprime quasi esclusivamente in dialetto. Del resto, come per Eduardo De Filippo (benché le soluzioni linguistiche nel cinema siano diverse), il napoletano non è per Troisi un vezzo o una scelta meramente artistica: si tratta di un approdo obbligato, l'unica opzione linguistica possibile. Troisi, infatti, riporta sullo schermo la lingua della comunicazione quotidiana, non esasperata né spettacolarizzata, ma nella sua pura e semplice schiettezza:

“È bene precisare a chiare lettere che Troisi parla un napoletano per nulla addolcito o attenuato: le strutture fonetiche e morfologiche sono quelle del dialetto parlato, anche se, proprio come accade in chi correntemente parla in dialetto, ogni tanto viene inserita una parola o una frase in italiano: più che di dialetto italianizzato, quindi, si tratterebbe di un dialetto ben conservato nelle sue strutture, ma con pochi inserti lessicali in italiano” (De Blasi 2020: 27).

Singolare il successo riscosso da Troisi nel panorama nazionale: “il napoletano del primo Troisi è, differentemente da quello di Eduardo e Totò, talmente lontano dall’italiano da rendere abbastanza sorprendente il suo successo di pubblico, peraltro paragonabile a quello di certa canzone (Pino Daniele)” (Rossi 2023: 123).

Inoltre, il parlato filmico di Troisi, ricco di esitazioni, riformulazioni, reticenze, mutamenti di progetto, dunque così vicino all’oralità spontanea, viene costruito già in fase di scrittura: tutti questi fenomeni sono già pensati e indicati in sceneggiatura. Massimo Troisi, infatti, intende programmaticamente inserire nei suoi film tutte le caratteristiche tipiche dei dialoghi spontanei: la lingua, contravvenendo a ciò che si potrebbe pensare a primo impatto, è dunque minutamente studiata a tavolino (Stromboli 2004). Questo non va a minare la sua autenticità, anzi: proprio in tal modo egli sceglie di aderire alla realtà in maniera consapevole, riflettendo la struttura testuale propria del parlato. Tali espedienti linguistici sono intrecciati all’uso del napoletano, unico codice praticabile. In quanto lingua materna, il napoletano è espressione di autenticità, ma questo non risponde ad alcuna stereotipizzazione o visione ingenua, semplicistica, come poteva accadere in altri film precedenti. Troisi scrive e mette in scena in primo luogo se stesso, e dunque anche il suo modo di parlare e comunicare.

Già nelle prime pellicole, questo uso del napoletano si rivela così tutt’altro che criptico: fin da *Ricomincio da tre*, il primo film, le soluzioni linguistiche adottate sono specchio della volontà nuova di esplorare forme espressive diverse, manipolando e rielaborando le pratiche rappresentative della napoletanità tradizionale. E, nonostante l’adozione di alcune scelte di stile estreme, il cinema di Troisi ebbe un successo di pubblico molto largo fin dalla sua prima pellicola, dilatandosi ben oltre la platea attesa di provenienza napoletana o campana. La fama che investe *Ricomincio da tre* fin dall’inizio della sua distribuzione in sala è considerevole, e l’aspetto più straordinario è proprio che a godere di tale successo sia un film in cui il dialetto è pervasivo. Ancor più significativo se si pensa al caso de *L’amore molesto*, diretto da Mario Martone e uscito nel 1995, che invece richiese quasi obbligatoriamente la sottotitolatura, proprio perché film dialettale.

De Blasi (2020: 31) ipotizza che il dialetto di Troisi, per quanto non attenuato, risulti abbastanza comprensibile grazie a elementi di natura pragmatica e comunicativa, come esitazioni e ripetizioni, che rallentano il discorso, facilitando il processo di comprensione: in questo modo allo spettatore non è precluso l’accesso ai punti nodali del discorso. Alla componente verbale si aggiungono anche la mimica, la prossemica, la gestualità; tutto ciò sposta sullo sfondo le difficoltà legate alla morfologia o alla fonetica, dal momento che, di fronte ad una sintassi franta, la decrittazione del signi-

ficato è affidata principalmente al lessico. Infatti, il discorso continuamente spezzato, contrariamente a ciò che si potrebbe pensare comunemente, non ostacola lo scambio comunicativo, ma lo agevola, dal momento che le singole parole acquistano preminenza, venendo isolate. Anche i possibili impedimenti dovuti alla diversa morfologia o fonetica del napoletano vengono così ridimensionati.

In *Ricomincio da tre* già si delinea in modo evidente il codice linguistico di Massimo Troisi, con la decostruzione di molti luoghi comuni fino ad allora ricorrenti nel cinema: il protagonista del film Gaetano, interpretato da Troisi stesso, possiede sia una competenza del dialetto sia una competenza dell'italiano; tuttavia, è il napoletano la lingua della socializzazione primaria. Va però osservato quanto il codice linguistico possa oscillare rispetto al contesto comunicativo e ai personaggi con cui il protagonista si interfaccia: in presenza degli amici, come Lello, o dei familiari, Gaetano si serve quasi esclusivamente del dialetto; quando invece si allontana dalla città natale e si trova a interloquire con personaggi nuovi, propende nettamente per soluzioni di compromesso, più vicine all'italiano. Si tratta pur sempre di un italiano venato di componenti dialettali e regionali, soprattutto di natura fonetica; molto frequenti sono poi anche le occorrenze di *code-switching*.

Importante dunque restituire la complessità di un simile impasto linguistico nella trascrizione, evidenziando anche i tratti di regionalità quando i personaggi si esprimono in italiano. Ad esempio:

LELLO: Gaetà, chi parte sa da che ccòsa fugge, ma nón sa che ccòsa ćerca.

GAETANO: Cioè, còmm'è sta còsa? Chi parte...

LELLO E GAETANO: Sa da che ccòsa fugge, ma nón sa che ccòsa ćerca!

In questo scambio ad inizio film la solennità della massima di Lello viene resa con l'italiano, forse per aumentarne la potenza: ma si tratta di un italiano fortemente marcato sul piano fonetico, che vira verso il napoletano, ed è significativo segnalarlo.

Dopo Troisi, con gli anni Novanta, la presenza del dialetto napoletano sul grande schermo cresce esponenzialmente, affiancandosi o sostituendo l'italiano regionale fino ad allora largamente maggioritario nella lingua filmica. Viene inaugurata una vera e propria stagione diversa, ribattezzata da alcuni come *Nuovo cinema napoletano*⁷, con l'esordio di tre registi quali Antonio Capuano, Mario Martone e Pappi Corsicato. L'ascesa di queste tre figure, insieme anche ad Antonietta De Lillo e Stefano Incerti, corrisponde ad un periodo di rinascita politico-culturale della città partenopea, e sul piano cinematografico si traduce nella produzione di pellicole del tutto nuove, tanto nei temi quanto nelle soluzioni stilistiche scelte per raccontarli.

⁷ Cfr. Borrone (2020).

Benché possano essere individuati motivi e spinte comuni, va precisato che non si tratta di una corrente guidata da manifesti programmatici o da una progettualità condivisa: domina l'urgenza di raccontare la propria realtà in maniera nuova, autentica e spesso anche feroce, liberandosi sia dagli stili paludati della comicità, sia dall'artificiosità a cui spesso il linguaggio cinematografico degli anni Settanta-Ottanta costringeva.

Tra le varie produzioni realizzate in questo contesto sicuramente il già menzionato *L'amore molesto* (1995), di Mario Martone, ebbe maggiore diffusione e visibilità. Proprio per questo il film venne corredato di sottotitoli, in modo da garantirne la fruibilità anche a spettatori non campani. È interessante osservare l'aspetto linguistico di questa pellicola, essendo la trasposizione cinematografica di un omonimo romanzo di Elena Ferrante: il film si mantiene sostanzialmente fedele alla versione originale e le differenze presenti non sono così sensibili da incidere significativamente sulla trama. Inoltre, il regista ha collaborato direttamente con l'autrice nell'adattamento filmico: i due hanno infatti intrattenuto un fitto dialogo epistolare durante l'intera lavorazione⁸.

Nel romanzo Napoli viene tratteggiata in maniera nettamente negativa, poiché viene filtrata dallo sguardo della protagonista, Delia, che lega alla città una serie di ricordi oscuri e turbolenti. Regna dunque un sentimento di angoscia e di rigetto rispetto alla città: Napoli non ha alcuna funzione salvifica, è un luogo da cui Delia cerca di fuggire in tutti i modi possibili, eppure sembra esservi avviluppata. Nel romanzo, poi, un ulteriore fattore di rifiuto rispetto alla città riguarda proprio il dialetto napoletano, che la protagonista non usa quasi mai, volontariamente.

Uno dei problemi principali che Mario Martone deve fronteggiare riguarda, dunque, la rappresentazione del dialetto sullo schermo: se nel romanzo la sua assenza è giustificata dal punto di vista di Delia, che narra in prima persona, nel film una simile mancanza sarebbe risultata troppo vistosa e innaturale rispetto all'immagine di Napoli che si intendeva disegnare. L'operazione del regista risulta ben riuscita: nel film il dialetto è naturale, non troppo espressionistico tranne che in momenti di particolare violenza o aggressività; sono per lo più i rumori e i suoni di sottofondo che veicolano quel senso di angoscia e di soffocamento che la protagonista prova percorrendo Napoli.

In realtà, anche nel film Delia non usa quasi il napoletano; del resto, l'attrice che la interpreta, Anna Bonaiuto, non è neppure campana. Piuttosto, nel suo parlato si tende alla riproduzione di un italiano regionale poco connotato, mentre solo nei *flashback* in cui è ancora bambina il personaggio si esprime in dialetto. Casi di asimmetria linguistica sono molto diffusi,

⁸ Cfr. Ferrante (2003).

giacché Delia si esprime raramente in napoletano, codice principale dei suoi interlocutori.

Per esempio, tale asimmetria emerge nei dialoghi tra Delia e sua madre ed è riflesso del rapporto travagliato, privo di contatti, tra le due donne:

MADRE: E mmò ch'amma fà ccà 'ngòppə?

DELIA: Non te l'ho mai détto, ma quand'ero ragazzina e stavo male, venivo quassù, me ne stavo un po' al buio, e mi passava.

MADRE: Ah ah, ma chə bbèlla capa fréscə! Ma còme int' à ššənzórə! Iammə, a mammà, ššənnimm' abbasciə.

DELIA: Mammà, hai mai avuto un uomo in tutti questi anni?

MADRE: Dèlia! Ma còmmə tə vènə!

DELIA: Hai mai avuto un uomo da quando hai lasciato papà?

MADRE: No!

In questo caso il metodo di trascrizione indicato si rivela funzionale, dal momento che pone in risalto proprio la distanza tra la lingua dei due personaggi: una lettura anche superficiale farà subito spiccare la forte componente dialettale del parlato della madre e, di contro, l'italiano quasi impeccabile di Delia, sporcato da una sola traccia dialettale nel vocativo *mammà*, accentato sull'ultima sillaba.

La distonia di Delia rispetto alla realtà che la circonda è, dunque, costruita grazie ad un fine lavoro sul sonoro da parte di Martone, e la scelta linguistica di non farle usare quasi mai il dialetto in spazi in cui il dialetto è, invece, pervasivo, è legata proprio alla caratterizzazione del personaggio.

Come anticipato, la questione del napoletano nel cinema raggiunge l'acme dal Duemila. Il fitto rapporto con la televisione e poi lo sviluppo di canali e modalità di fruizione nuovi come le piattaforme di *streaming*, avulsi dalla sala cinematografica tradizionale, permette ai registi di elaborare forme di sperimentazione inusitate e codici innovativi con maggiore plasticità. Grazie al lavoro di Troisi, spartiacque, e poi alle nuove istanze promosse da Capuano, Martone e simili, il napoletano sullo schermo si libera dalle maglie dello stereotipo e tende al realismo attraversando i generi. Con declinazioni diverse, il dialetto viene dunque proposto in maniera estremamente verosimile e attenta alle peculiarità linguistiche: si afferma un ricco filone di film sulla camorra e sulla criminalità di cui *Gomorra* (2008), di Matteo Garrone, è emblema; film drammatici come *L'uomo in più* (2001), di Paolo Sorrentino, fino ai più recenti *È stata la mano di Dio* (2021) e *Parthenope* (2024), *L'imbalsamatore* (2002) e *Reality* (2012), di Matteo Garrone; commedie di grande successo di pubblico come *Benvenuti al Sud* (2010), di Luca Miniero o titoli dal raggio di diffusione più contenuto.

Tra i titoli citati *Gomorra* è il più noto e, in una certa prospettiva, il più significativo, almeno per la prima decade del Duemila. Il film è parti-

colarmente innovativo per la decostruzione di una serie di stereotipi sulle organizzazioni criminali e riconducibili al genere *gangster*: le situazioni raccontate sono drammatiche, quasi sconvolgenti per la loro brutalità e al contempo la loro naturalezza. Come nelle istanze del *Nuovo cinema napoletano*, l'ambientazione a Napoli appare tutt'altro che cartolinesca: protagonista è la periferia a nord della città, come Scampia e le sue celebri Vele.

Prima di *Gomorra* i film incentrati sul tema camorristico non sono molto numerosi: il protagonismo che ha in Garrone è una delle ragioni di eccezionalità della pellicola. La camorra diviene nucleo centrale e motore della storia, se ne colgono le implicazioni e i meccanismi di funzionamento, si viene calati violentemente – fin dalla scena iniziale – nel mondo che essa costituisce.

Questa novità incide in modo significativo sul piano della lingua: gran parte dei dialoghi è in un napoletano crudo, criptico, venato di gergalismi e molto connotato a livello diastratico. La maggior parte dei personaggi è affidata ad attori presi dalla strada e alla prima esperienza cinematografica: in questo modo ognuno porta sullo schermo il proprio dialetto, senza rifiniture o abbellimenti, raggiungendo alte vette di realismo. Per questo il film è uscito in sala in Italia con i sottotitoli, altrimenti il contenuto delle battute sarebbe risultato del tutto impenetrabile.

Al centro della pellicola vi è il mondo degli emarginati, degli ultimi, costretti a condizioni di degrado e di alienazione, negli ambienti desolanti delle periferie. I protagonisti non sono figure ai vertici, ma persone umili, costrette alla malavita perché unica strada percorribile nel contesto a cui appartengono. Nelle istanze narrative del film non c'è pietismo né stereotipizzazione; piuttosto, in alcune scene sembra addirittura che si ricalchi lo stile del *reportage* di guerra (Gargiulo 2018: 320).

Gomorra è dunque un film quasi interamente in dialetto, che fa del codice linguistico uno dei suoi tratti distintivi: un uso così fitto, quasi documentaristico del napoletano non ha precedenti. La pronuncia rapida, a tratti inafferrabile, così come l'attenzione a riportare varietà della provincia che deviano dal dialetto tradizionale sono un elemento di grande novità e interesse. Sono usate infatti anche varietà diatopiche quali il casertano, il napoletano di Scampia, il casalese. A ciò si aggiungono le oscillazioni diastratiche: la condizione popolare dei protagonisti si delinea verbalmente attraverso un dialetto ancora più chiuso (e che nel parlato dei più giovani accoglie forme di linguaggio giovanile e gergo).

Il napoletano come espressione della devianza o della malavita era già stato impiegato sullo schermo, ma l'area di diffusione di *Gomorra* non è lontanamente paragonabile a nessun'altra produzione precedente.

Già in una delle scene iniziali emerge l'innovazione linguistica del film: Totò, un ragazzino che muove i primi passi nella camorra, ricorre a

un linguaggio estremamente veloce, ricco di forme contratte, quindi spesso indecifrabile. Ad esempio, in uno dei primi scambi con la madre:

MADRE: Pigliáčə nu sciampə... 'a muzzarèllə... Totò a mmammà, t'aggiə ritt' 'o sciampə, no 'o bbagnoščiumə!

TOTÒ: Mə staiə rann' 'a prèssə, mə staiə rannə!

MADRE: Tə sto ddannə 'a prèssə! Mə staiə facènnə šchiattà 'ncuórə! Vaiə, fa' 'mbrèssə, chə s'hanna purtà ll'ati špésə!

TOTÒ: Niéntə cchù, oi mà?

MADRE: No, niéntə cchiù.

TOTÒ: Vèngə cchiù ttardə.

MADRE: Fa' 'mbrèssə, nun tə pèrdərə p' 'a vih!

In queste battute spicca la chiusura del dialetto dei personaggi e la presenza di fenomeni fonetici che fungono da indicatori diastratici. In prima istanza le vocali atone, di cui qui viene riportata la trascrizione ma che in realtà non sono praticamente articolate; anzi, le sillabe atone sembrano dissolversi completamente. Poi, nell'ultima battuta della madre, *p' 'a vih* 'per la strada' la *h* finale trascritta segnala un tratto fonetico caratteristico, ovvero l'articolazione di un suono fricativo palatale sordo [ç] dopo *i* (Stromboli 2022).

Si osservano inoltre la locuzione per il vocativo *oi mà* 'mamma'; l'espressione *šchiattà 'ncuórə*, letteralmente 'scoppiare in corpo' per indicare un punto di saturazione in termini emotivi, frequente anche nel napoletano più tradizionale e nell'italiano regionale; la ripetizione, pure stabile negli usi comuni, per due volte della stessa frase in *mə staiə rann' 'a prèssə, mə staiə rannə* 'mi stai dando la pressa, mi stai mettendo fretta'.

Successivamente Totò si imbatte in Simone, un suo amico e coetaneo:

TOTÒ: Uè Simò!

SIMONE: Cià Totò, t'appòstə?

TOTÒ: Cómme s' ričə?

SIMONE: Eh, sto ffaticannə eh.

TOTÒ: Chə ddič' 'e bbèllə?

SIMONE: Hè vistə ch'è ssucciésə? Arrəstaiən' a Vvitalə e a Bon Bón.

TOTÒ: Ovèrə faiə?

SIMONE: Eh. Oh, tiénə coccòs' 'a magnà 'ind a...

TOTÒ: Eh, ma nunn è 'o mmia, sinnò t' 'o ddévə. Cià Simò, čə vèrimmə. Tòrnə cchiù ttardə.

Qui è interessante l'uso di *arrəstaiən'* 'arrestarono', passato remoto che segue immediatamente il verbo *ch'è ssucciésə* 'che cosa è successo', al passato prossimo: si tratta di un uso tipico del napoletano per cui azioni anche relative ad un passato recente spesso sono espresse con quel tempo verbale.

Il verbo poi presenta la costruzione sintattica dell'oggetto preposizionale, molto diffusa in napoletano. Si segnala poi *coccòs* 'qualcosa', una forma più popolare rispetto a *quaccosa*. Anche qui si osserva la trascuratezza della pronuncia, come ad esempio nella frase interrogativa *t'appòstà?* 'tutto a posto?', in cui la forma integrale in napoletano dovrebbe essere *tutt'appòstà*.

Tra le varie persone in cui si imbatte, Totò saluta anche un personaggio soprannominato *Boxer*, che il ragazzino pronuncia come *Boksèrrà*. Qui attua dei meccanismi fonetici pure legati alle varietà popolari: il nesso /ks/ viene pronunciato scandendo i due suoni che lo costituiscono in maniera ben distinta, non univerbata; poi l'accento viene spostato sulla seconda sillaba, con il conseguente allungamento della consonante finale *r* e l'aggiunta della vocale centrale *a* in fine di parola.

Oltre ai tratti diastratici, *Gomorra* presenta numerosi casi di variazione diatopica: questo è particolarmente evidente nell'episodio dedicato a due giovani, Marco e Ciro, in una zona in provincia di Caserta. Il parlato dei personaggi di quest'area si distingue per tratti linguistici peculiari, devianti dal napoletano urbano. Ad esempio: la pronuncia palatalizzata della *a* tonica come [ɛ] in *tèntà* 'tanto' e in *chèpà*, cioè *capa* 'testa'; la velarizzazione di *a* tonica che viene pronunciata come [ɔ] in *'o ssòccia* 'lo so' (che nella forma regolare è *saccio*); l'oscillazione del pronome personale *io* tra le forme *ià*, *ié*, *i'*. Si osserva poi l'uso dell'articolo determinativo maschile singolare *'u*, che è una variante di *'o*, diffuso invece nell'area urbana di Napoli, come nell'espressione *p' 'u mumèntà* 'per il momento', e la costruzione durativa in *stann' a succèrərə* 'stanno succedendo', formata da *stare a* + *infinito* del verbo (mentre nell'area napoletana la struttura è *stare* + *gerundio*) (Maturi 2023).

In *Gomorra* la lingua è fondamentale per rappresentare la realtà – delle periferie in particolare – in una versione violentemente onesta: la componente identitaria dei personaggi è rafforzata proprio dall'idioma locale. Con Garrone viene sdoganato del tutto l'uso di un dialetto integrale e dei sottotitoli sul grande schermo, senza che ciò precluda le possibilità di successo e diffusione al di là del territorio locale.

Questa tendenza si può riscontrare, ad esempio, anche in un lavoro più recente come *Ultras*, diretto da Francesco Lettieri ed uscito nel 2020 direttamente sulla piattaforma di *streaming Netflix*: sebbene non incentrato sulla malavita nello specifico ma su un gruppo di ultras partenopei, gli usi linguistici all'interno del film sono simili. Gran parte dei personaggi, in particolare i ragazzi, parlano un dialetto stretto, non sempre comprensibile e in cui confluiscono espressioni del codice del gruppo a cui appartengono, con cospicue forme giovanili. Ad esempio si osserva l'impiego massiccio di *uà* con valore esclamativo; della locuzione *è nu móstrà* (legata al linguaggio giovanile ma anche al livello diastratico basso) 'è un mostro', per

designare la bellezza di qualcosa; e la presenza di altre espressioni come *və sto abbuffann' 'e chiammatə* ‘vi sto riempiendo di chiamate’, con il verbo ricorrente *abbuffare* dal significato di ‘subissare, ricoprire di’; *nun mə fà accusà* ‘non farmi offendere, non farmi patire’, laddove il valore semantico del verbo *accusare* in napoletano si distanzia dall’italiano; *tə vuó appiccicà cu mme?* ‘vuoi litigare con me?’, in cui il verbo *appiccicare* significa ‘discutere, azzuffarsi’. Un tratto particolarmente basso in termini diastratici riguarda poi il fenomeno dell’assimilazione dei nessi consonantici: in questo film lo si può notare in maniera estensiva, ad esempio *carro armato* viene pronunciato come *carrə ammatə*, dissolvendo la distinzione tra /r/ e /m/. Questo fenomeno, particolarmente stigmatizzato, viene spesso sfruttato in ambito comico (come da Alessandro Siani) con un’enfasi ancora maggiore e contribuendo così allo stereotipo.

Proprio in ambito comico, un film che recentemente si è misurato con un certo stereotipo della napoletanità, asservendolo al proprio scopo narrativo, è *Mixed by Erry* (2023), diretto da Sydney Sibilìa. Si tratta di una pellicola molto pop, volutamente sopra le righe e dunque necessariamente artificiosa, ma al contempo in grado di restituire un’immagine piuttosto verosimile, allegra ma non banale, dello sfondo socioculturale e musicale di Napoli tra gli anni Settanta e Novanta.

Nel genere della commedia, a partire dalle opere di Troisi, il napoletano sullo schermo è stato utilizzato in molteplici declinazioni, dall’adesione ad una poetica di verosimiglianza fino al parossismo e all’esagerazione caricaturale, passando per soluzioni più moderate, di compromesso. Nella maggior parte delle commedie napoletane degli ultimi vent’anni le scelte linguistiche propendono spesso per un italiano regionale medio a cui, al più, s’intervallano espressioni dialettali usate spesso come intercalari: evidente in pellicole di successo di pubblico quali *Il principe abusivo* (2013) di Alessandro Siani e altre successive dello stesso, o *Benvenuti al Sud* (2010) di Luca Miniero. In questi casi la lingua filmica accoglie il dialetto come nota di colore, rivisitando le pratiche della Commedia all’italiana, e ne vengono esasperati alcuni tratti caratteristici per fini comici, dando spesso luogo a ulteriori stereotipizzazioni.

In effetti, soprattutto *Benvenuti al Sud* appare particolarmente esposto alla stereotipia nella trama e nei motivi, dal momento che fa leva sui luoghi comuni relativi alla contrapposizione tra Nord e Sud e sulle incomprensioni linguistiche: dal conseguente fallimento comunicativo origina così il tipo di comicità caratteristico del film. Si osserva, infatti, che:

i film di maggior successo di pubblico scelgono dunque una lingua che cerca di livellare le marcature e riduce il parlato all’omogeneità dell’italiano regionale per guadagnare gli effetti di una risata asciutta e spesso stereotipata. I fenomeni restano

circoscritti alla semplicità di suoni riconoscibili, che non intaccano la comprensibilità del detto e non ne compromettono la chiarezza: l'apporto della materia dialettale viene trattenuto a semplificate manifestazioni soprasegmentali, a realizzazioni di più larga diffusione e più conosciute al di fuori dei confini linguistici di appartenenza. (Idini 2017: 31)

Mixed by Erry è invece scorporato da simili modalità farsesche. Il soggetto del film è tratto da un libro di Simona Frasca, *Mixed by Erry, la storia dei fratelli Frattasio* (pubblicato nel 2023) ed è la ricostruzione delle reali vicende biografiche di Enrico Frattasio, soprannominato Erry, in una versione pienamente picaresca, leggera, divertente. La storia è innescata dal protagonista che, insieme ai due fratelli, dà vita negli anni Ottanta ad un vero e proprio impero di audiocassette duplicate illegalmente. Nella pellicola si susseguono numerose scene comiche, con la città di Napoli e le sue aree caratteristiche sullo sfondo: *in primis* Forcella, quartiere del centro da cui provengono i personaggi, luogo dotato di una precisa fisionomia identitaria e da cui cominciano le peripezie del film. Rispetto al libro, nell'opera di Sibilìa non c'è una ricostruzione storica troppo complessa o critica della vicenda reale: lo sguardo indulge in una certa nostalgia allegra, con inquadrature dinamiche, rocambolesche ma senza restituire (né avere la pretesa o l'intenzione di farlo) il disagio sociale e culturale dei contesti rappresentati. Il colore della cornice fa infatti passare in secondo piano l'aspetto più problematico della storia, cioè la pirateria discografica.

Anche qui il tessuto linguistico è fortemente indicativo delle soluzioni narrative e degli spazi rappresentati: *Mixed by Erry* è recitato quasi interamente in dialetto ed è corredato di sottotitoli che ne guidano la comprensione. Sicuramente alla cifra stilistica del film si lega anche una rappresentazione teatrale, espressiva della lingua, ma secondo modalità non troppo marcate. Il napoletano dei personaggi non è mai troppo stretto o veloce: se ne afferra il significato in modo abbastanza agevole, grazie all'ausilio non solo dei sottotitoli ma anche dell'affettazione dei gesti e della pronuncia più chiara.

Già in una delle prime scene con cui si apre il film il dialetto si staglia in primo piano, con le parole di un detenuto verso il protagonista Erry:

DETENUTO: Siéntəmə bbuónə, 'e cumpagn' 'e fratətə Angiolèttə m'hann' itte chə t'erə fà sta 'mbasciatə: 'e sòrdə stann' ò ssicurə. Stann' attərratə abbastici' a nu cantierà. Quand'è ddimanə, cə fannə na gittat' 'e ggiumènt' 'acòppə, po' vérən' 'e camp' 'e tənissə. Dòppə ddiéč'annə šcad' 'a concessióne, vi fate una piccòla domanda e ve pigliatə 'a camp' 'e tənissə cu tutt' 'e sòrd' asóttə, e ssitə riccə n'ata vòtə.

Sicuramente emerge l'attenzione verso lessico e sintassi del napoletano: il dialetto è prevalente, anche se affiancato da qualche proposizione o

termine in italiano regionale. Al parlato del personaggio è associata anche una mimica un po' calcata, in linea con il paradigma del film.

Tra gli elementi caratteristici del napoletano, dal punto di vista fonetico si segnala la pronuncia del termine *tennis*, qui realizzato con lo spostamento dell'accento sull'ultima sillaba, l'allungamento della consonante finale e la conseguente aggiunta di una vocale centrale, come già visto. Per quanto riguarda la morfosintassi, elementi consueti del napoletano sono l'uso avverbiale dell'aggettivo *buono* in *siéntamə bbuónə*; la presenza di avverbi spaziali quali *abbasci* 'giù, sotto a', *'acòppə* 'su', *asóttə* 'sotto'; l'uso della perifrasi per indicare 'domani' *quand'è ddimanə* 'quando è domani'. In più, da notare la forma verbale *t'erə fà* 'ti dovevo fare', con l'ausiliare *erə* 'dovevo': quest'ultimo coesiste con il tipo più diffuso con *-v-*. Dal punto di vista lessicale, si noti una parola abbastanza specifica come *ggiumènt* 'cemento' e, soprattutto, *'mbasciatə*: quest'ultima, molto diffusa nel napoletano e nell'italiano regionale di Napoli, significa 'notizia, comunicazione, messaggio'.

La trama riprende la storia della famiglia Frattasio, e in particolar modo di Enrico e i fratelli, fin da quando sono piccoli: nelle prime scene del film sono ripresi mentre giocano e discutono con altri bambini del rione, adoperando quasi solo il dialetto (pertanto sono presenti i sottotitoli). Nei dialoghi con i genitori, invece, si osserva un'alternanza negli usi tra italiano regionale e napoletano, come qui:

PADRE: Uagliù, facitəmə vré stu ttè, ià! Chistə nun va bbuónə, è tròppo šcuro, bisògna aggiungere dell'acqua. Quésto è perfètto, chi l'ha fattə?

PEPPE: Io!

ANGELO: No papà, n' 'o pənzà, l'aggiò fatt' iə!

PEPPE: Oh, aggiò fatt' iə, n' č'accirərə!

PADRE: Ué, ué non v'appiccatə, siéte stati bbravi tutt'e ddue, mo imbottigliamo solo quello che vado di fretta, ià.

ENRICO: Papà, ià, possiamo venire a llavóro con te?

PEPPE: Ovèrə, papà, ti aiutiamo cóme ll'altra volta.

ANGELO: Ovèrə, ià, papà!

La scena è leggera, sopra le righe. In questo caso si osserva la predominanza dell'italiano regionale, soprattutto nel parlato del padre: le note dialettali provengono dalle esclamazioni (il vocativo *uagliù; ià; ué*), alcune forme verbali – ma trasparenti (*facitəmə vré*); anche qui l'uso avverbiale di *bbuónə*, la /s/ palatalizzata, il verbo *appiccicarsi* 'litigare'. Nei bambini il dialetto è più presente, in questa scena soprattutto come elemento vivacizzante.

Divenuti ragazzi, i fratelli Frattasio alternano maggiormente l'italiano regionale al napoletano, realizzando anche soluzioni peculiari. Per esempio, quando Enrico prova, timidamente, a proporsi come *deejay* in un locale, si

serve esclusivamente dell'italiano, forse per riverenza e imbarazzo. Questo un estratto dal dialogo con il responsabile (interpretato da Raiz, cantante degli Almamegretta):

RESPONSABILE: Enrico io stasera non ce la faccio pròpio a farti suonare, peché siamo andati tròppo lunghi e io qqua c'ho una situazzione particolare che alle due di notte dévo chiudere assolutamente, perché altrimenti invéce di venire un viggile, vènənə ciéntə.

ENRICO: Ah. E quindi... non mi esibisco. No perché sto qqua dalle cinque, però... cèrto.

RESPONSABILE: Erri, ma tu un lavoro ce l'hai?

ENRICO: Sì, còme no... Lavóro in un negòzzio di dišchi.

RESPONSABILE: E cche ffai, il consulente musicale?

ENRICO: No, non pròpio, diciamo che... è un negòzzio che ffrequènto da quand'èro piccòlo e vistə che stavo sempre llà pòì il proprietario mi ha assunto per fare le... pulizze, però comunque, nei ritagli di tèmpo faccio pure dèlle... compilation su cassette che sono... abbastanza richièste nel quattiere. Sì.

A parte la patina fonetica e qualche sparuta forma dialettale, dunque, qui viene impiegato l'italiano regionale, anche con espressioni più complesse (*consulente musicale, ritagli di tempo*). All'interno di un contesto a forte prevalenza dialettale emergono così anche elementi di italiano più rifinito. Ad esempio, in una sequenza estremamente teatrale e movimentata dei tre in casa:

ANGELO: Oh Erri, hē vistə chə sta succərènnə ccà abbascià?

ENRICO: No, Angelo, chə sta succərènnə?

ANGELO: Sta chin' 'e uardiə, elicòttərə! Sta tutta ggèntə mmiéz' ò vicə! Stann' arrəstann' 'O Rre, iamm' a vvré purə nuia, ià!

ENRICO: Ma ch' iamm' a vvré, iə mə sto murènn' 'e fəmmə!

ANGELO: Ma chə tə nə 'mpòrt' 'e mangià, ià, mangi' aròppə! Mə, Enrico n' tènə fəmmə!

ENRICO: Ma chi t'ha itt' a tte?

ANGELO: Ha ittə ca nunn 'e bbò!

ENRICO: Ma quannə maiə!

ANGELO: Pəppì vuò vənì purə tu?

PEPPE: Ma chə m' interess' 'e chéllə ca sta succərènnə, uardə chə capillə chə tènə, i' 'u ssapèvə, l'erròre fatale di farmi la dòccia!

Qui domina evidentemente il dialetto e, soprattutto nel parlato di Angelo, una pronuncia rapida e smozzicata: come in *n' tènə fəmmə* 'non ha fame', in cui la negazione *nun* viene mutilata. Tra i fenomeni fonetici si osservano, regolari, il betacismo (*nunn 'e bbò, bbò* forma alternante per *vò* 'vuole') e il gammacismo (*uardiə* 'guardie', *uardə* 'guarda'). Dal punto di vista della morfosintassi, si segnala la locuzione prepositiva che indica

stato in luogo *mmiéz'ô*, letteralmente 'in mezzo a', in *mmiéz'ô vicə* 'per la strada' e la costruzione riflessiva del verbo *morire* in '*morirsi di fame*', in *iə mə sto murənn' 'e fəmmə*. Risalta tuttavia l'inserzione in italiano nell'ultima battuta di *Peppe, l'errore fatale di farmi la doccia*, in cui il sintagma *errore fatale* appare nettamente più ricercato rispetto al resto del parlato.

5. CONCLUSIONI

Proprio come nella realtà linguistica, anche sul grande schermo non esiste una versione monolitica del dialetto: quest'ultimo può essere declinato in molteplici forme, in conformità con gli assi di variazione e del rapporto instaurato con la lingua standard. In più, lo statuto peculiare del parlato cinematografico (a metà tra scritto e parlato) pure condiziona inequivocabilmente le scelte linguistiche.

Le tendenze nella rappresentazione del napoletano sono principalmente due: la prima è una propensione alla semplificazione, alla medietà, in un'ottica di intelleggibilità da parte degli spettatori e di maggiore diffusione del prodotto filmico, soprattutto nel periodo dal Neorealismo fino ai primi anni Ottanta; un'altra consiste invece nell'apertura alle potenzialità del dialetto, in un uso maggiormente libero e verosimile anche di più varietà, allo scopo di condurre la narrazione in maniera autentica e più vicina al parlato spontaneo, soprattutto dagli anni Ottanta ad oggi. Tra questi due poli poi si collocano anche soluzioni di mezzo, che attingono da entrambe le parti in misura variabile.

Oggi sembra inevitabile per il cinema rivestire un ruolo metalinguistico, dal momento che proprio il quadro plurilingue italiano affiora in tutta la sua ricchezza attraverso le produzioni filmiche degli ultimi tempi. Si tratta di una realtà a cui è impossibile sottrarsi e per cui un eccessivo grado di semplificazione o di astrazione non funzionerebbe come invece accadeva fino agli anni Settanta, pena la riuscita dell'intero film.

Ciò che cambia maggiormente, nell'avanzare dei decenni, è soprattutto il tipo di dialetto adoperato cinematograficamente: nel complesso quadro sociolinguistico della nostra penisola i dialetti oggi continuano a rivestire un ruolo indiscutibilmente rilevante. A partire dall'italiano regionale per lo più osservabile nei primi film dialettali, oggi si tende dunque ad un uso molto meno filtrato del napoletano, che del resto appare ormai largamente diffuso in molteplici ambiti e canali di comunicazione, come la canzone contemporanea, la scrittura dei social media, la televisione.

È importante, per analizzare e descrivere il parlato filmico e le sue oscillazioni dialettali, riportare anche nella scrittura tali variazioni, con una serie di accorgimenti e criteri mirati. La mancanza di una convenzione ortografica condivisa complica infatti la trascrizione, creando un divario

tra il parlato e la realizzazione scritta. Il futuro della trascrizione dialettale nel cinema potrebbe seguire due direzioni: una maggiore standardizzazione per facilitare la leggibilità o un ulteriore avvicinamento alla varietà orale per restare fedeli all'autenticità.

Napoli è stata ed è tuttora una ricca metropoli dialettale e, per quanto il cinema non fornisca documenti scientifici di analisi linguistica, indubbiamente in esso si svela la sua attuale, robusta vitalità. Sicuramente la rappresentazione del dialetto napoletano continuerà ad essere oggetto di sperimentazione e dibattito, muovendosi sulla scia delle scelte evidenziate o cercando nuove vie, sempre però oscillando tra più soluzioni, come naturalmente accade per una lingua che è prioritariamente e soprattutto orale.

BIBLIOGRAFIA

- Borrone, G. (2020). *Dizionario del nuovo cinema napoletano*. Villaricca: Cento-Autori.
- De Blasi, N. (2014). *Geografia e storia dell'italiano regionale*. Bologna: il Mulino.
- De Blasi, N. (2020). La scelta dialettale. In P. Bianchi, N. De Blasi & C. Stromboli (a cura di), *Massimo Troisi, un napoletano moderno* (pp. 27–58). Firenze: Franco Cesati Editore.
- De Blasi, N. & Montuori, F. (2020). *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*. Napoli: Cronopio.
- Ferrante, E. (2003). *La frantumaglia*. Roma: E/O.
- Gargiulo, M. (2018). The Reinvention of Realism. Multilingualism in Italian New Cinema. *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 4(2), 311–324.
- Idini, M. (2017). La lingua al botteghino. *Lingue e Culture dei Media*, 1(1), 15–35.
- Maturi, P. (2009). Grafie del napoletano dai classici a Facebook. *Bollettino Linguistico Campano*, 15/16, 227–244.
- Maturi, P. (2023). *Napoli e la Campania*. Bologna: Mulino.
- Nencioni, G. (1976). Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. *Strumenti critici*, 1, 1–56.
- Pellegrini, G. B. (1960). Tra lingua e dialetto in Italia. *Studi mediolatini e volgari*, 8, 137–153.
- Raffaelli, S. (1992). *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Firenze: Le Lettere.
- Rossi, F. (1999). *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato in sei film dal 1948 al 1957*. Roma: Bulzoni.
- Rossi, F. (2016). La riduzione del caos. Storia e tipologia dei dialetti cinematografici. In M. Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia* (pp. 39–77). Roma: Aracne.

- Rossi, F. (2023). *Lingua italiana e cinema* (Nuova ed.). Roma: Carocci.
- Sabatini, F. (1982). La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni. In A. M. Boccafurni & S. Seromani (a cura di), *Educazione linguistica nella scuola superiore. Sei argomenti per un curriculum* (pp. 105–127). Roma: Provincia di Roma e Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Stromboli, C. (2004). Dialetto in scena dopo Eduardo: Massimo Troisi. In N. De Blasi & T. Fiorino (a cura di), *Eduardo De Filippo scrittore* (pp. 261–286). Napoli: Dante & Descartes.
- Stromboli, C. (2022). *Il dialetto sul grande schermo: il napoletano nella storia del cinema italiano*. Firenze: Franco Cesati Editore.

TRANSCRIBING THE NEAPOLITAN DIALECT IN CINEMA

Summary

This article examines the transcription strategies of the Neapolitan dialect in cinematic dialogues, exploring their impact on the representation of Neapolitan cultural identity. Through selected case studies the analysis highlights the challenges associated with the graphical rendering of the dialect, its accessibility, and the balance between linguistic realism and audience comprehension. The objective is to identify the criteria adopted for an effective transcription, aiming to preserve the linguistic specificities of Neapolitan without reducing it to a mere folkloric element.

Key words: Neapolitan dialect, transcription, Italian cinema, cultural identity, film linguistics, evolution.

Iris Filippone
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

*Nancy Mariarita Impellizzeri**

TRA STORIA E NARRAZIONE: IL CASO DEGLI *ANNALI DEL SEMINARIO ROMANO* DI GIROLAMO NAPPI¹

Abstract: Il presente contributo vuole fornire una prima analisi informativo-divulgativa sugli *Annali del Seminario Romano* scritti dal padre gesuita Girolamo Nappi. Oltre che le questioni linguistico-codicologiche, si vuole anche approfondire la volontà narrativa dell'autore durante la redazione degli *Annali* e si darà analisi dei proemi dei volumi dell'opera.

Parole chiave: *Annali, Girolamo Nappi, Seminario Romano, manoscritto, gesuiti, filologia.*

1. IL CASO DEGLI *ANNALI DEL SEMINARIO ROMANO* DI GIROLAMO NAPPI: PRIME CONSIDERAZIONI CONTENUTISTICO-CODICOLOGICHE

In qualità di membri del team di ricerca che lavora ormai dal novembre 2023 alla trascrizione e all'allestimento dell'edizione critica digitale² degli

* i.filippone@unior.it; ORCID: 0009-0001-8222-8089; nancy.imp94@gmail.com

¹ Il contributo è stato scritto a quattro mani da Nancy Mariarita Impellizzeri e Iris Filippone. Nancy Impellizzeri si è occupata, in maggior parte, dell'introduzione; delle considerazioni linguistico-codicologiche e storiche, nello specifico, è di sua mano il paragrafo: *Il caso degli Annali di Padre Girolamo Nappi: prime considerazioni linguistico-codicologiche*. Iris Filippone, invece, si è concentrata soprattutto nell'analisi dei proemi, si è occupata del paragrafo: «*Pomis sua nomina servant*»: *proemi e cronaca negli annali di P. Girolamo Nappi*.

² Il progetto di trascrizione, analisi e commento dei tre volumi degli *Annali del Seminario Romano* di Girolamo Nappi custoditi presso l'Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana è in fase di allestimento sulla piattaforma *open source* GATE, realizzata dall'ente appositamente per lavori di tutela e valorizzazione archivistica. I codici oggetto d'esame sono i 2800, 2801 e 2802 del fondo APUG. La piattaforma è

Annali del Seminario Romano scritti dal padre gesuita Girolamo Nappi tra il 1640 e il 1647 e custoditi tutt'oggi presso l'Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana³, chi scrive vuole presentare un contributo di natura informativo-divulgativa sull'avanzamento dei lavori di indagine e sui primi dati raccolti e quindi, su dettagli cronologici, strutturali, codicologici e linguistici e altresì porre il *focus* sulle speciali modalità di resoconto cronachistico da parte dell'autore.

Gli *Annali del Seminario Romano* sono, senza ombra di dubbio, un'opera monumentale ora per le dimensioni fisico-materiali dei tomi che la compongono (tutti con legatura rigida in pieno cuoio e cucitura su quattro nervi)⁴, ora per gli scopi e per le modalità che il genere testuale le prescrivono di osservare. Essa, infatti, è la cronaca della vita seminariale⁵ negli anni che vanno dal 1563 al 1647, suddivisa in tre volumi che, a loro volta, ospitano contenuti di natura diversa. Il primo accoglie "Varii Catalogi de Nomi, Cognomi, Patria, Anni, de Giovani di Seminario. In oltre Alcune Regole, et Consuetudini antiche et Moderne dello stesso Seminario. Di più alcune Vite de Giovani che si sono educati nel medesimo"⁶. Il secondo è la parte annalistica propriamente detta a partire dall'anno 1563 "havendo hauto Origine il seminario dal Decreto del Consilio Tridentino"⁷ dello stesso anno e, infine, il terzo assurge a pieno titolo ad una sorta di *De viris illustribus* degli ex studenti del seminario "nella quale si contiene una scelta degl'Huomini Illustri ch'hanno fatto grandi Riuscite doppo esser stati educati nel medesimo Seminario"⁸. Quest'ultimo, nello specifico, si inserisce nel più ampio contesto della memoria istituzionale gesuitica volta a documentare e

consultabile ed interrogabile al seguente link: https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Annali_del_Seminario_Romano.

³ Esiste, in realtà, anche una seconda copia conservata presso i locali dell'Archivio storico del *Pontificium Collegium Germanicum et Hungaricum* (APCG), fondo Historica, cod. 145. L'esame contrastivo e comparativo dei due testimoni è tutt'ora in corso da parte del dottor Francesco Franconi (Università La Sapienza di Roma).

⁴ Sebbene il formato sia per tutti e tre i volumi in ottavo e le misure degli stessi si aggirino intorno ai 280 x 210 mm, essi presentano una struttura rigida e compatta e contano più di mille carte ciascuno.

⁵ Per la storia dietro la fondazione del Seminario romano si rimanda a due contributi significativi e di recente stampa: Testa (2002), Mezzadri (2001). Da segnalare, poi, anche se fortemente celebrativi: Jacobini (1864), Paschini (1933) e Ramacciotti (1963).

⁶ Al link che segue il frontespizio e la rispettiva trascrizione diplomatica: https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Page:APUG_2800.djvu/7

⁷ La citazione è ad apertura del proemio del secondo volume consultabile al seguente link: https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Page:APUG_2801_AI_lettore.pdf/1

⁸ La terza parte è consultabile al seguente link: https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Annali_del_Seminario_Romano_Parte_terza

a promuovere i propri ideali attraverso la narrazione storica di quelle virtù (tutte interne) scelte appositamente come modelli da emulare.

Tutti e tre i volumi furono presumibilmente compilati dal padre gesuita definito *confessore del Seminario*, tra il 1640 e il 1647 così come, coralmemente, riportano le aggiunte apposte sotto il titolo di ogni volume⁹ e testimoniano un primo tentativo di ricostruzione storiografica del convitto gesuita. Da un punto di vista codicologico l'opera, però, versa in cattivo stato di conservazione: le legature hanno cuciture rotte in più punti e, pertanto, numerosi sono i fascicoli staccati. Le carte presentano danni in corrispondenza del dorso a causa di un attacco entomologico dovuto alla presenza di colla a base di gelatina animale e non di rado l'uso di inchiostri acidi ha prodotto la rottura del supporto scrittorio e, dunque, la perdita di parti di testo. Ad ogni modo, le carte del Nappi si presentano ordinate e omogenee: hanno tutte uno specchio di scrittura molto ampio (trenta righe) e sono vergate in corsiva seicentesca. Il colore dell'inchiostro è marrone scuro e sono ben visibili, da un punto di vista paleografico, correzioni ed aggiunte. Interessante è il copioso spazio riservato ai margini: soprattutto quelli laterali sono utilizzati per glosse, note e per la suddivisione del testo in paragrafi¹⁰. Questa *mise en page* è certamente funzionale alle esigenze di ricerca tematica, ma forse anche vettore ermeneutico dello spirito quasi enciclopedico gesuita con cui venivano registrati fenomeni ed eventi naturali e sociali, testimonianza dell'ampiezza culturale dell'osservazione gesuitica e, per i fini di questa trattazione, anche perfezionamento degli intenti narrativi autoriali.

Da questo punto di vista, anche la scelta del registro e dello stile è consapevole, funzionale alla narrazione di eventi e alla costruzione di immagini volte a restituire uno spaccato di vita quotidiana.

Pertanto, appare doveroso e opportuno fare un cenno alle caratteristiche del volgare di Nappi. Nello specifico, sul piano fono-grafemico si segnala la presenza di voci univerbate (*alli; sene; apunto*), la confusione tra geminazione e scempiamento consonantico (*racumandato; raccumandato; commincia; essattore; avvenire; essequie*) e il peculiare uso del dittongo mobile soprattutto delle serie in *-ie* (*Compagnia di Giesù*). Sul piano prettamente morfologico, invece, si registrano la serie di voci nominali con il plurale in *-ii* (*seminarii; proprii; ordinarii*), l'utilizzo di voci sincopate (*risolvè*) e l'incertezza di accordo nell'uso di participi passati (*furono recitati alcune composizioni*) e nella formazione di voci verbali composte (*fu necessita-*

⁹ Cfr. Nappi (1640–1647a: c. 3) A parte questo, sull'autore le notizie sono vaghe e frammentate. Dallo studio dei manoscritti è possibile apprendere che ebbe origini marchigiane, ma nulla di più.

¹⁰ Cfr. "Peste di Lombardia" (Nappi 1640–1647b: c. 844) e "Sollevazione del Seminario" (Nappi 1640–1647b: c. 854).

to). Sul piano sintattico si segnala la preponderante presenza di una prosa ipotattica: di misura minore è il ricorso a costruzioni implicite e paratattiche così come rare sono le proposizioni nominali.

Questi primi dati di natura cronologica, strutturale e codicologico-linguistica sono il frutto dell'indagine effettuata su un centinaio di carte afferenti al secondo tomo e, anche se ancora poco esaustivi, permettono certamente di documentare con cognizione di causa non solo le caratteristiche estrinseche dell'opera, ma anche quelle contenutistiche. Il lavoro di trascrizione e analisi finora condotto ha interessato, infatti, la parte cronachistica *stricto sensu* e ha lasciato emergere ed intravedere come le pratiche storiografiche gesuitiche¹¹ siano tutte a servizio della duplice funzione che la memoria storica assolve all'interno della Compagnia di Gesù¹²: da un lato strumento di consolidamento identitario e di formazione morale interna e, dall'altro, cronistoria di eventi e accadimenti esterni al Seminario. Due prospettive, insomma, due movimenti simultanei: quello centripeto e quello centrifugo, entrambi volti a registrare il tempo storico che è ora interno e ora esterno. Infatti, la narrazione storica che Nappi costruisce si sviluppa tenendo conto della struttura coerente con la prassi memoriale gesuitica post-tridentina: il racconto delle origini del Seminario Romano è corredato di una certosina raccolta di documenti interni (registri, regolamenti, statuti e una galleria di ritratti morali di ex studenti) volta ad offrire al lettore una *memoria exemplorum* che è emblema e testimonianza di quella tensione pedagogica identificata come strumento di formazione intellettuale e spirituale. Ma il Seminario non è creazione isolata e sorda, bensì microcosmo, spazio ordinato in un panorama globale e, pertanto, la narrazione del gesuita trascende la dimensione interna dell'istituzione e diventa, simultaneamente, cronaca del mondo. È lo stesso Nappi a dichiarare il suo programma compositivo mettendo in guardia il lettore sul fatto che “troverà in questi Annali le cose principali accadute nel mondo” (Nappi 1640–1647a: c. 4) e, difatti, l'opera pullula di riferimenti ad avvenimenti esterni al Seminario: dalle guerre che sconvolgono l'Europa agli avvicendamenti pontifici, dalle carestie alle feste religiose, dalle catastrofi naturali agli accordi politici dentro e fuori Roma.

¹¹ Numerosa è la bibliografia inerente al programma politico e all'influenza culturale dell'ordine. In questa sede, per le strategie editoriali gesuitiche come strumento di diffusione del pensiero e del controllo culturale, si rimanda a Mancini (2019) e Trombetta (2014). Sulla primissima editoria dell'ordine cfr. Romani (1994) e Vacalebre (2015). Ancora valido per le pratiche pedagogiche il riferimento a Brizzi (1981).

¹² Per un'analisi approfondita della storia dell'ordine, della sua organizzazione interna e delle dinamiche politiche cfr. Pavone (2023) e Mongini (2016). Per il riferimento al mito fondativo della Compagnia e al suo impatto storiografico cfr. Motta (2005), invece, per l'organizzazione e la strutturazione post-restaurazione cfr. Martina (2003).

Tutti assurgono a documentazione storica e diventano, altresì, veri e propri prodotti letterari.

Un caso emblematico e presentato qui a livello esplicativo è il racconto che Nappi tesse circa la violenta eruzione del Vesuvio avvenuta nel 1631 di cui le carte¹³ del secondo volume degli *Annali* sono latrici:

Alli 16 di Dicembre di quest'Anno fù l'Incendio del Vesuvio del monte di Somma in Napoli, qual'Incendio apportò grandissimo spavento à tutta la città di Napoli p[er] li Terremoti frequenti, che si sentiva p[er] tutta Na|poli, p[er] gl'Horribilissimi Tuoni e p[er] li sassi e fiamme grandissime | che vomitava detta montagna. La fiamma era mescolata con tanta | gran quantità di Cenere che oscurava il sole e l'aria. Li sassi | erano di smisurata grandezza e precipitando in terra facevano danni | molto grandi. Di più da varii luoghi della montagna scaturiva | Acqua sulfurea boglientissima in tanta quantità che allagò un | gra[n] paese, rovinò edificii, arrivò in mare nel q[ual] e amazzò gran qua[n]tità di Pesci. [...] dall'istesso monte gran quantità di Bitume acceso come fuoco, q[ues]to | correva come rapidissimo Torrente in sette rivi diramato precipitò | nel mare vicino co[n] danno infinito di populi e d'alcune Terre, quali | rimasero da quell'Incendio divorate [...]. (Ivi, c. 851)

A metà strada tra la testimonianza diretta e il resoconto divulgativo, le fonti¹⁴ del Nappi vengono rielaborate con toni altamente drammatici e coinvolgenti, il registro è impregnato di un senso di terrore e di meraviglia nei confronti del fenomeno naturale che appare come una forza devastante e sovraumana. Il lessico ricco di ripetizioni, di aggettivi enfatici e di metafore è tutto volto alla personificazione del Vesuvio che “vomita sassi e cenere e divora terre e popoli”. Ma non solo, l'immagine del vulcano è apocalittica:

¹³ Le carte dedicate all'eruzione vesuviana del 1631 sono le 851, 852 e 853 (Nappi 1640-1647b). La sezione dedicata alla narrazione si apre con il paragrafo intitolato “Incendio del Vesuvio”. Si inserisce qui il link diretto alla piattaforma GATE per la consultazione delle stesse: https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Page:APUG_2801.djvu/64

¹⁴ L'autore non nasconde le sue fonti primarie, di contro, le sbandiera con una certa fierezza proprio all'interno della narrazione. In particolare, due sono le opere che vengono interamente citate, prodotte entrambe in ambiente gesuita: il *De Vesuviano incendio nuntius* di Giulio Cesare Recupito edito nel 1632 e il *De Incendio Vesuvio* di Giovanni Battista Masculo edito nel 1633. Si tratta di due gesuiti napoletani: il primo teologo, predicatore e accademico, il secondo docente di retorica, esegesi e letteratura ebraica. Entrambe figure emblematiche della cultura gesuita del XVII secolo, capace di integrare scienza, teologia e retorica per offrire una conoscenza degli eventi naturali e delle loro implicazioni morali e sociali. Queste opere rimangono ancora testimonianza preziosa per lo studio della storia culturale e scientifica di quell'epoca anche se la bibliografia sulle stesse e sui rispettivi autori è scarsa e inconsistente. Per un approfondimento si rimanda al contenuto dell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù (ARSI) e a *Monumenta Historica Societatis Iesu* (MHSI).

Il bitume acceso durò più di 12 Giorni et ancor | che entrasse nel mare no[n] dimeno no[n] si smorzava. [...] | Tre volte fù portato in processione il sangue di S. Gennaro, e fù mostrato al | monte che minacciava la Rovina della Città. Ogni giorno si facevano Proces|sioni da Religiosi da confraternite e compagnie. Per le Piazze e p[er] le | vie di tutta Napoli altro no[n] si sentiva che piangere, sospirare, e risonare | preci, et invocationi à Dio et alli S[anti]. Tucta la città pareva un Tempio | de Penitenti. Si vedevano le Verginelle con li capelli sparsi andare scalze, | gridando misericordia p[er] il timore delli Terremoti e p[er] le nuvole di Cenere e fuoco, | che erano sospesi nell'aere, che ricoprivano il sole. Si udivano li Discipli|nanti che si batterono sin'al sangue in molta quantità e pareva che fusse | venuto apunto la Settimana Santa. Altri portavano corone di spine in | capo, funi al collo, croci in spalla, vestiti di sacco, scalzi e squallidi | nel Volto. [...] Trenta delle più famose Meretrici si convertirono di ma|niera che si tragliarono li capelli e l'appesero alli piedi d'un Crocefisso | che portavano in processione. Un scelerato delli maggiori che fosse in Napo|li si co[n]verti talm[ent]te ch'andava p[er] le piazze co[n]fessando li suoi misfatti publi|cam[en]te ed il predicare à gl'altri convertiva più che qualsi voglia Predica|tore. (Nappi 1640–1647b: c. 852)

La narrazione raggiunge, pertanto, scopi cronachistico-folkloristici ma anche morali e spirituali: la calamità naturale diventa occasione di conversione, penitenza e rinascita popolare e altresì strumento di redenzione¹⁵ che ben sposa il clima controriformista. Il Nappi, attraverso l'utilizzo di un linguaggio fortemente visivo e simbolico, trasforma la cronaca dell'eruzione in un'occasione di rinnovamento collettivo e di riscatto morale che gli consente, così come in altri *loci* degli *Annali*, di impiegare le pratiche narrative per fini didattico-pedagogici e di portare a termine, in siffatto modo, gli incarichi di cui il suo ordine lo avevo investito.

2. «POMIS SUA NOMINA SERVANT»: PROEMI E CRONACA NEGLI *ANNALI* DI P. GIROLAMO NAPPI

Gli annali si scrivono per conservare la memoria di un'istituzione, preservarne il ricordo, mantenerne viva la tradizione; la loro scrittura non richiede, di norma, uno sforzo stilistico particolare, raramente la storia si confonde con la narrazione e quasi mai l'annalista si spoglia delle sue vesti di storico per rivestire quelle di autore. Eppure, sebbene gli *Annali* del Nappi siano – come si è visto – un resoconto ordinato e chiaro di fatti, nelle

¹⁵ Nella carta successiva, la 853, il Vesuvio viene non solo definito quale “bocca dell’Inferno”, ma anche etichettato come manifestazione tangibile dei segni dell’ira divina, tanto che il Pontefice si vide costretto a prorogare di altri tre mesi il Giubileo già in corso per quell’anno. Per un riscontro effettivo della carta si inserisce qui il link GATE: https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Page:APUG_2801.djvu/64

righe delle pagine nello stile di Padre Girolamo Nappi e nelle prefazioni che precedono i libri, si legge una volontà narrativa ben marcata.

Ulteriore conferma di quanto detto sono le sezioni intitolate *Al lettore*, introduzioni che anticipano e riassumono il contenuto delle carte del volume stesso. In questi proemi, l'autore non si limita a scrivere il regesto del tomo, ma tratteggia il suo programma compositivo, difendendo la dignità dell'opera e precisando che, sebbene la materia trattata non riguardi direttamente grandi guerre o avvenimenti di immediata rilevanza storica, il suo lavoro non è da definirsi come di poco conto, in quanto fa riferimento alla formazione di coloro i quali diventeranno personalità influenti dal punto di vista sociale, pedagogico e religioso.

Come anticipato, l'opera si inserisce nella prospettiva gesuitica post-tridentina e vuole trasmettere, attraverso il racconto della vita dei discenti, i valori educativi della Compagnia di Gesù, ovvero la valorizzazione dell'esempio, la disciplina e la centralità della formazione. Il Seminario Romano si presenta quindi come un progetto ben riuscito della riforma del Concilio di Trento, e gli *Annali* costituiscono prova tangibile e concreta del successo dell'«architettura educativa» voluta dalla Controriforma. A riprova di ciò – come si vedrà nel proemio che apre il III volume – il Nappi insiste sulla levatura sociale degli ex allievi del Seminario: tra coloro che lo hanno frequentato si annoverano, infatti, cardinali, prelati, uomini illustri che si sono distinti sia per titoli che per cultura, e il dato non può che confermare che il progetto tridentino funzionasse e fosse, per questo, degno di essere perpetuato¹⁶.

2.1. Il proemio del primo libro

Desiderosi “d’haver cognitione essatta di tutti quelli huomini che sono riusciti illustri ed insigni dall’Università delle scuole del loro collegio” (Nappi 1640–1647a: c. 3) – tra il 1639 e il 1640 – i padri del Collegio decisero di stilare una rassegna commemorativa nella quale si trovarono a dover includere anche gli alunni che avevano affollato i corridoi del Seminario Romano, e scoprirono quanto rilevante fosse stato il contributo del Seminario alla formazione delle *élites* civili ed ecclesiastiche del tempo. La constatazione che molti ex allievi del Seminario fossero diventati figure di spicco sia nella Chiesa che nella società – si annoveravano tra loro cardinali, prelati, diplomatici e uomini di cultura – generò l’esigenza di dar vita a una raccolta sistematica che servisse per preservare la memoria di questi uomini.

¹⁶ Qualche indicazione sulla pedagogia gesuita si riscontra in: Fumaroli (1995); Sirignano (2004); Brizzi (1981); Coll (2013a); Coll (2013b).

Così facendo, si ponevano le basi per la prima delle tre finalità narrative degli *Annali*: conservare la memoria degna e durevole degli studenti; gli altri due obiettivi erano, poi, documentare anno per anno gli eventi degni di nota del seminario e del mondo; e, infine, “tenerne più honorata memoria che fusse possibile, a’ fine d’eccitare li Posterì all’imitatione dell’Antipassati” (Nappi 1640–1647a: c. 3). Ciò che vuole fare il Nappi non è – beninteso – rimpiangere inutilmente un tempo ormai passato, ma piuttosto fornire un esempio vivo di quanto i valori su cui si fonda la Compagnia di Gesù possano essere fondamentali in quanto strumento di edificazione morale e di istruzione. Ed è così che, nelle pagine, il concetto di *καλοκαγαθία* comincia a far capolino, facendo risaltare il “vero” storico attraverso il “buono” dei costumi, che si tramuta in “bello” negli occhi di chi legge e riesce a trarne insegnamento.

Nel proemio, inoltre, l’autore palesa la consapevolezza di non star scrivendo un’opera che narra di “grandi eventi storici” e rivendica la dignità del suo lavoro e di ciò che rappresenta: il ricordo di una generazione eccellente formata nel Seminario, ciò si evince anche dalla conclusione, in cui si legge: “Chi vorrà potrà valersi di questa materia così indigesta per fabbricarne l’*Historia* più colta” (Nappi 1640–1647a: c. 4).

2.2. *Il proemio del secondo libro*

Il secondo proemio si fonda su tre linee tematiche volte a difendere il lavoro di Padre Nappi: la legittimità della materia trattata, la giustificazione dello stile – dignitoso e funzionale per quanto semplice – e la convenienza di un religioso come autore di annali.

Nel corso delle righe di questa seconda introduzione, il Nappi sviluppa una teoria del genere annalistico facendo ricorso ai modelli classici e privilegiando Cicerone, Tacito o il Mascardi, rispetto a modelli cristiani quali, per esempio, Eusebio di Cesarea o Sant’Agostino; probabilmente perché gli autori della latinità meglio si adattavano a un progetto che intendesse avere funzioni documentarie e pedagogiche piuttosto che apologetiche.

In primo luogo, l’autore anticipa una possibile obiezione sulla modestia della materia trattata ricorrendo all’autorità di Cornelio Tacito; il quale, nel IV libro degli *Annales*, afferma di essere consapevole di trattare argomenti che possano sembrare di poca rilevanza: “*pleraque eorum quae rettuli quaeque referam parva forsitan et levia memoratu videri non nescius sum: sed nemo annalis nostros cum scriptura eorum contenderit qui veteres populi Romani res composuere*” (Questa & Ceva 1981: 308):

E Cornelio Tacito, quale scrivendo gli *Annali de Romani* nel libro 4 hebbe a dire che non scriveva cose grandi, over *Historia*, ma *Annali*, quali riferiscono le cose di ciascun anno, e non le *Guerre*, over l’imprese d’acquisti di città, o la fuga data

alli Re, le loro Prigionie e morti, ma descriveva cose ordinarie come appartiene allo scrittore delli annali. (Nappi 1640-1647b: c. 1)

La seconda linea difensiva riguarda lo stile che è privo di particolari ornamenti retorici. Questa volta il Nappi si serve dell'esempio di Cicerone, il quale, nel *De oratore*, descrive lo stile dei primi annalisti definendolo essenziale: “sine ullis ornamentis monumenta solum temporum, hominum, locorum gestarumque rerum reliquerunt” (Norcio 1970: 264–266) e nel *Brutus* elogia i *Commentari* di Cesare definendoli nudi e semplici: “nudi, recti et venusti, omni ornatu orationis tamquam veste detracta” (Ivi: 742). Servendosi delle parole di Cicerone, l'annalista riesce a pieno nel suo intento di giustificare la semplicità stilistica associandola, anche, alla veridicità del contenuto, ed eleva la linearità narrativa a principio metodologico piuttosto che considerarla carenza tecnica.

L'ultima questione affrontata riguarda la convenienza che un religioso si dedichi alla scrittura di tipo annalistico. Per risolvere ogni dubbio, Nappi richiama alla memoria la tradizione romana, in cui erano proprio i pontefici a redigere gli annali:

Dice che l'ufficio di scriver Historie era il pontefice massimo cioè del sommo sacerdote siccome si cava da Marco Tullio Cicerone nel secondo libro De Natura Deorum dove dice che l'Historia di Romani altro non era che gli Annali “erat constat Historia nihil aliud, nisi Annalium confectio, cuius rei, memoriaque publicae retinendae causa ab initio rerum Romanorum, usque ad Publius Mutium Pontificem Maximum res omnis singulorum annorum mandabat litteris Pontifex Maximus, efferebatque in album et proponebat tabulam domi, potestas ut esset populo cognoscendi, iique etiam mune Annales maximi nominantur”. (Nappi 1640–1647b: c. 3)¹⁷

E aggiunge, facendo riferimento a Macrobio:

Di qui è che Macrobio da la ragione perche li Romani chiamavano li loro Annali massimi perche erano composti dal Pontefice massimo, così dice nel libro 3.c r “infine permissa est Potestas rerum gestarum in tabulas conferendi, et hos annales appellant equidem maximus, quasi a pontificibus maximis factos”. Dalche si conchiude che l'occupatione posta di comporre questi Annali non disconviene al sacerdote Religioso massime che non è materia meramente profana, ma più tosto sacra che profana. (Nappi 1640–1647b: c. 4)

Com'è evidente, Nappi esibisce la propria competenza letteraria attraverso citazioni e coordinate precise, che dimostrano una conoscenza diretta dei testi, non mediata da compendi o florilegi.

¹⁷ Padre Nappi ricorre nuovamente a Cicerone sostenendo però di citare dal *De Natura Deorum*; in realtà il Nappi in questo caso fa confusione, poiché la citazione riportata si trova nel secondo libro del *De oratore*.

In questo contesto, il silenzio sui modelli cristiani assume – almeno a opinione di chi scrive – valore programmatico: un gesuita del Seicento conosce certamente opere come l'*Historia Ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea e il *De Civitate Dei* di Sant'Agostino, ed è perfettamente in grado di prenderle a modello, eppure decide di escluderle dal proprio orizzonte teorico; scelta che vuole probabilmente collocare il testo nel solco della storiografia classica e non in quello della tradizione ecclesiastica e, in effetti, i modelli classici meglio si prestano a un'opera che si propone come ordinata e documentaria. Inoltre, il ricorso agli *autores* pagani evidenzia la volontà di un fondamento teorico che abbia anche un fine pedagogico: la tradizione educativa gesuita valorizza, infatti, lo studio della cultura classica come chiave di formazione sia morale che intellettuale.

2.3. Il proemio del terzo libro

A differenza dei precedenti, il proemio del III volume degli *Annali* è dedicato *Alla Gioventù del Seminario Romano*. Il cambio di destinatario ci avvisa anche di altre due trasformazioni: intanto, diversamente dagli altri proemi – che si concentravano soprattutto sulla definizione del genere e sulla legittimazione metodologica –, in questo il tema di fondo è di carattere pedagogico; la seconda trasformazione riguarda, invece, il registro adoperato dall'autore, che passa da tecnico-erudito a più morbido – quasi affettuoso – e motivazionale. Anche il contenuto del libro è diverso: se nei primi due volumi l'autore si era concentrato su una serie di registri e regole, e sul resoconto annalistico, nel terzo ha sede un *De Viris Illustribus*, scritto con l'intento dichiarato di ispirare i giovani studenti del seminario:

Da una gran moltitudine di Giovani, che come tante Piante, si sono allevate nel Seminario Romano dall'Anno 1565, che fu fondato, e poi dal detto Seminario furono trapiantate e sparse nel bel Giardino di questo nostro Mondo, havendone io scelte alcune, ch'hanno dato frutti meravigliosi, ho stimato dover esser cosa molto grata alla Gioventù seminariana darne una breve notitia con una scelta d'alquanti più segnalati, che però mi son pigliato fatica di ridurli insieme alcuni [...] Spero in oltre che dalla lettione di tanti illustri soggetti, s'eccitaranno altritanti ad esser tali per il Desiderio di annoverarsi fra questi. (Nappi 1640–1647c: c.4)

L'autore organizza l'esposizione degli uomini illustri secondo un ordine che riflette la gerarchia dei valori sociali dell'epoca, e divide i soggetti in quattro categorie: prima inserisce coloro che hanno ricoperto cariche ecclesiastiche, poi chi si è distinto per titoli civili o per nobiltà, in seguito chi ha vissuto una vita virtuosa, e, infine, coloro che si sono affermati per dottrina o per opere stampate.

La metafora centrale del proemio è quella del vivaio – comune nel mondo religioso –, in cui i giovani studenti vengono paragonati a delle piantine cresciute in Seminario e poi trapiantate nel grande giardino del mondo, un’immagine molto suggestiva e che ritorna nelle pagine nell’opera come, per esempio, alla c. 854 del II volume:

Occorse questa sollevatione nel principio di maggio, tempo di primavera, quando appunto la Terra manda fuori quanto ha concepito nel tempo dell’Inverno. Così li giovani del seminario che vengono assomigliarsi alle Tenere piante e Arboscelli, de quali si dice nell’Impresa, mandarono fuori quel tanto ch’havevano concepito nell’Inverno qual fù. (Nappi 1640–1647b: c. 854)

Il paragone assume maggiore complessità se si relaziona anche al motto dell’istituzione “pomis sua nomina servant” che non può che rimandare al secondo libro delle *Georgiche* di Virgilio (v. 239), in cui leggiamo “pomis sua nomina servat” (Canali et al. 2007: 2012). Dunque, chi sono i fiori e chi i frutti? I primi sono gli antenati degli allievi, i secondi, invece, i seminaristi stessi, che hanno il compito di preservare il loro buon nome familiare, così come l’onore della loro stirpe; questo spiegherebbe anche la variazione dal singolare virgiliano al plurale del motto¹⁸. All’attento lettore cristiano, però, la scelta di Virgilio potrebbe far sorgere un dubbio – lo stesso sopraggiunto a chi scrive – ovvero: perché scegliere l’autore dell’Eneide e non l’evangelista Matteo? Nel Vangelo secondo Matteo 7,17-20 leggiamo infatti:

Sic omnis arbor bona fructus bonos facit, mala autem arbor fructus malos facit; non potest arbor bona fructus malos facere, neque arbor mala fructus bonos facere. Omnis arbor, quae non facit fructum bonum, exciditur et in ignem mittitur. Igitur ex fructibus eorum cognoscetis eos¹⁹.

Di nuovo, Nappi preferisce servirsi delle parole di un testo pagano piuttosto che di uno religioso o sacro, scelta che non può che confermare la volontà di aderire a un sapere rinnovato, che guarda ai classici come esempio e alla loro comprensione.

Da tutto ciò, si evince che il volume non voglia celebrare gli individui per sé stessi, ma abbia piuttosto intenzione di fornire una memoria collettiva che porti lustro al Seminario Romano, in cui i singoli successi degli ex studenti contribuiscono attivamente all’onore dell’istituzione. Tale prospettiva riflette bene la concezione tridentina del seminario, visto come progetto

¹⁸ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Annali_del_Seminario_Romano (consultato il 13 luglio 2025).

¹⁹ Si cita da https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_evang-matthaeum_lt.html#7 ma si confronti qualsiasi testo biblico (consultato il 13 luglio 2025).

ecclesiale che trascende le singole personalità per realizzare un disegno di riforma della comunità cristiana e del clero.

Come si è cercato di dimostrare nel corso di queste pagine, gli *Annali* di Padre Girolamo Nappi sono – o almeno, si propongono di essere – il riflesso dell'identità del Seminario e dei suoi valori sociali, morali e culturali; e l'opera si configura non come un semplice registro documentario, ma come un vero e proprio progetto pedagogico che utilizza la memoria storica per plasmare l'identità di nuove generazioni di allievi. In tal senso, il terzo proemio porta a pieno compimento l'intuizione iniziale dell'opera: trasformare la documentazione del passato in energia viva e formativa per il presente, secondo una concezione storica che fonda le sensibilità moderne su una coscienza sociale e culturale collettiva.

BIBLIOGRAFIA

- Brizzi, G.P. (a cura di). (1981). *La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*. Roma: Bulzoni.
- Canali, L., La Penna, A. e Scarcia, R. (a cura di). (2007). *Georgiche*. Milano: Rizzoli.
- Coll, M. (2013a). Un codice pedagogico per la compagnia di Gesù. *La Gregoriana*, 44, 34–36.
- Coll, M. (2013b). La Ratio studiorum: pedagogia e contenuti. *La Gregoriana*, 45, 36–38.
- Fumaroli, M. (1995). Les jesuites et la pedagogie de la parole. In M. Chiabò e F. Doglio (a cura di), *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa* (pp. 39–56). Roma: Torre d'Orfeo.
- Jacobini, D. (1864). *Cenni cronologici della storia del Pontificio Seminario Romano e descrizione della festa centenaria celebrata in S. Apollinare*. Roma: Tip. Salviucci.
- Mancini, L. (2019). La politica tipografica della Compagnia di Gesù: una rete transnazionale di committenza e distribuzione?. *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, XXXIII, 105–130.
- Martina, G. (2003). *Storia della Compagnia di Gesù in Italia (1814–1983)*. Brescia: Morcelliana.
- Mascolo, G. B. (1633). *De Incendio Vesuvii excitato XVII Kal. Januar. Anno trigesimo primo saeculi Decimiseptimi, Libri X*. Napoli: Ex Officina Secundini Roncalioli.
- Mezzadri, L. (2001). *Il Seminario Romano. Storia di un'istituzione di cultura e di pietà*. Roma: San Paolo, Cinisello Balsamo.
- Mongini, G. (2016). *Maschere dell'identità: alle origini della Compagnia di Gesù*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

- Motta, F. (2005). *Alle origini della Compagnia di Gesù*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Nappi, G. (1640–1647a). *Annali*, APUG, fondo APUG, codice 2800.
- Nappi, G. (1640–1647b). *Annali*, APUG, fondo APUG, codice 2801.
- Nappi, G. (1640–1647c). *Annali*, APUG, fondo APUG, codice 2802.
- Norcio, G. (a cura di). (1970). *M. Tullio Cicerone, Opere retoriche, De oratore, Brutus, Orator*. Torino: Unione Tipografico-editrice torinese.
- Paschini, P. (1933). *Le origini del Seminario Romano*. Roma: Tipografia Vaticana.
- Pavone, S. (2023). *I gesuiti dalle origini alla soppressione*. Roma-Bari: Laterza.
- Questa, C. & Ceva, B. (a cura di). (1981). *Annali*. Milano: Rizzoli.
- Ramacciotti, G. (1963). *Il Seminario Romano nei suoi tre primi secoli di storia (1563–1870)*. Roma: Scuola Tipografica «Opera Madonna Divino Amore».
- Recupito, G. C. (1632). *De Vesuviano incendio et de terraemotu Calabriae nuntius*. Napoli: ex typographiae Manelphi Manelphij.
- Romani, V. (1994). Note e documenti sulla prima editoria gesuitica. *Archivio della Società romana di storia patria*, 117, 187–214.
- Sirignano, F. M. (2004). *Gesuiti e giansenisti. Modelli educativi a confronto*. Napoli: Liguori.
- Testa, L. (2002). *Fondazione e primo sviluppo del Seminario romano (1565–1608)*. Roma: Pontificia Università Gregoriana
- Trombetta, V. (2014). Libri e biblioteche della Compagnia di Gesù a Napoli dalle origini all'Unità d'Italia. *Hereditas Monasteriorum*, 4, 127–160.
- Vacalebri, N. (2015). Produzione e distribuzione libraria gesuitica nel Cinquecento: il caso delle Adnotationes et meditationes in Evangelia di Jerónimo Nadal (Anversa, Martin Nuyts, 1594–1595). *Titivillus*, 1, 305–323.

Sitografia

- Riferimenti biblici: https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_evang-matthaeum_lt.html#7
- Homepage del progetto di trascrizione a cui si rimanda anche per risalire alla trascrizione delle varie carte: https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Annali_del_Seminario_Romano

BETWEEN HISTORY AND STORYTELLING: THE CASE OF THE ANNALI
DEL SEMINARIO ROMANO BY GIROLAMO NAPPI

Summary

This paper is intended to provide an initial informative analysis of the *Annals of the Roman Seminary* written by the Jesuit Father Girolamo Nappi. In addition to linguistic-codicological issues, the author's narrative intentions during the writing of the Annals will also be explored and the proems of the work's volumes will be analysed.

Keywords: *Annali, Girolamo Nappi, Seminario Romano, manuscript, Jesuits, philology.*

*Lorena Lazarić**
Università degli studi Juraj Dobrila di Pola

LA ‘TRIESTINITÀ’ DI BRUNO MAIER

Abstract: Maier amava Trieste e la sua cultura del tutto particolare, nata periferica e tale continuata a essere, che proprio perciò "aveva saputo conservare dei caratteri autonomi e autoctoni, che costituivano il fondamento della sua originalità e della sua importanza" (Maier 1991: 7–8). La definiva "'crogiolo' di razze diverse in senso italiano, punto di incontro (e di scontro) di popoli e di civiltà" (Maier 1975: 13). Trieste, città politicamente austriaca prima, italiana poi, ma sempre con un carattere europeo e mitteleuropeo, è centro di conciliazione e di raccordo di elementi diversi, con la sua particolare fisionomia umana, sociale ed etnica, con la sua specifica dislocazione geografica, che riguarda più un fatto psicologico e morale, che una realtà d'ambiente, con la sua arte fatta d'interiorità e di problemi, di serietà e di eticità, di ricerca assillante del vero, piuttosto che di edonismi formali e di compiacimenti calligrafici (Maier 1975). Lo scrittore triestino si sente meno legato al rispetto di certe regole della società letteraria italiana e, costretto a inventare un mondo e linguaggio propri, si assume una maggiore libertà, un più largo margine di autonomia nei confronti della tradizione letteraria. Dunque, la situazione geografica diventa un privilegio e gli scrittori triestini rimangono "dei profeti vestiti da borghesi, dei testimoni attivi in un mondo che pure andava mutando in maniera totale" (Maier 1975: XXXV). "Uno Svevo ha sempre fatto di tutto per imparare a scrivere come uno scrittore italiano: per fortuna sua e nostra non ci è mai riuscito", scrive Maier (Maier 1975: XXX).

Parole chiave: *letteratura triestina, scrittori triestini, Bruno Maier, critica letteraria, triestinità, Trieste.*

1. INTRODUZIONE

“Esiste oggi una letteratura triestina? Mi pare certo.” (Maier 1985a: 205), scrive Pietro Pancrazi che si pensa sia stato il primo, in un suo articolo del 18 giugno 1930, a parlare di letteratura triestina anche se, secondo Maier, l’aveva già fatto in precedenza, in senso generico, il podestà di Trieste, Domenico Rossetti, “letterato di vari interessi, storico, erudito” (Maier 1985a: 205). A Pancrazi dobbiamo il merito di aver rilevato negli

* llazarić@unipu.hr; ORCID: 0000-0002-4305-2025

autori triestini, “scrittori di lingua, di cultura e di sangue misto [poiché, secondo lui,] (in ciascuno di essi concorre l’elemento slavo o tedesco o ebraico)” (Bistolfi 1930: 3), dei caratteri comuni, considerandoli “naturalmente bilingui [e con] una certa fatica della lingua come cosa imparata e non nativa” (*Ibidem*).

Ennio Emili (1980: 81) in un suo saggio su ‘*el mal de Trieste*’ distingue due triestinità: una bianca e una nera. La bianca nasce con il giovanile, immaturo e ingenuo vitalismo di Slataper, eroico e sincero poeta de *Il mio Carso*, che nel suo parlar delle tre anime di Trieste (italiana, slava e tedesca) non fu meno sincero di Svevo che, nella scelta dello pseudonimo, volle sottolineare le proprie ‘due anime’ (italiana e tedesca). C’è da ribadire però che anche se il poemetto è messaggero di un ideale bianco, un inno alla ricchezza di Trieste (quella austriaca però), vi troviamo largamente profusi anche elementi di triestinità nera quali la malattia, la malinconia, il suicidio. Ciò ci fa riflettere e pensare che, se non fosse scomparso prematuramente, anche lo stesso Slataper avrebbe ben presto scoperto la vera Trieste, “un ganglio dove la bora snervante sembra scaricare tutte le correnti suicidogene, tisiche, oncogene ... dell’Europa continentale.” (Emili 1980: 83). La triestinità nera è indubbiamente legata alla crisi della borghesia ebraico-tedesca, ma non solo, perché allora oggi non ne avremmo traccia. I suoi “ingredienti” sono l’inefficienza, la problematicità del reale, l’incapacità di vivere, l’estraneità, l’alienazione, la psicanalisi e la paura della malattia e della morte paradossalmente legate alla mania suicida e alla sessualità difficile, ambigua e contorta. I maggiori rappresentanti della vera triestinità, quella “maledetta”, sono stati Italo Svevo, ritenuto il suo geniale anticipatore e primo interprete, Saba, Giotti e Michelstaedter.

2. MAIER E TRIESTE

La passione letteraria ha accompagnato Maier per tutta la vita e questa sua passione è rivolta in larga parte a Trieste e alla sua terra natia, l’Istria, a cui era legato, oltre che per le sue origini, “intimamente dall’amore per le lettere” (Raimondi 2003: 13). Nei suoi scritti trasparivano l’indole di vero “cultore e custode del patrimonio letterario triestino e istriano” (Deghenghi Olujic 2019) e il sentimento connesso strettamente agli eventi della vita, perché, citando Alessandro Damiani, “se non segue la vita, la letteratura si riduce a esercitazione retorica” (Raimondi 2003: 13). E la vita di Maier era continuamente seguita dalla letteratura, perché lui stesso diceva di vivere “per la letteratura, della letteratura” (Maier 1994: 141) e di non vedere niente oltre alla letteratura perché tutto il resto contava molto meno o non contava affatto.

È questa sua frase, a nostro avviso, che meglio descrive la persona di Bruno Maier, “capodistriano di nascita e triestino d’adozione” (Visintini 2003: 7), un uomo che ha dedicato tutto se stesso, per molti anni, alla promozione e alla conoscenza della letteratura triestina. E se oggi esiste il concetto stesso di triestinità, come affermano vari critici, se oggi Trieste è considerata città di Svevo, Saba, Giotti, Stuparich, oltre all’intrinseco valore di questi nomi, lo si deve proprio a lui, Bruno Maier, definito “*genius loci* [... e] memoria vivente e valida di più di due generazioni” (Maier 1992: 5) da studiosi come Mario Petrinì e Pietro Gibellini. Con eccezionale equilibrio e lucidità d’intenti egli ha lasciato molti poderosi saggi e volumi unitari e coerenti che si configurano come testimonianze ormai già classiche della triestinità, punti di riferimento d’obbligo per gli studiosi della letteratura italiana in genere.

Come racconta in un’intervista a Federico de Melis, Maier inizia a scrivere sulla letteratura triestina spinto da Giani Stuparich e su Svevo grazie all’iniziativa di Nino Valeri (cfr. Giammancheri e Zovatto 2003). Numerose sono le sue opere che hanno contribuito a portare Trieste ai vertici dell’attenzione nazionale e internazionale: dalla famosa e ormai storica *Letteratura triestina del Novecento* ai *Compositori di vita* (uscita postuma). Nei suoi libri sulla letteratura triestina ci ha “voluto offrire, se non una ‘storia’, almeno un panorama, il più vasto e completo possibile, della letteratura e della cultura triestina del [suo] tempo” (Maier 1991: 5).

In *Letteratura triestina del Novecento* (1969) Maier ha cercato di armonizzare l’esigenza della sintesi con quella dell’analisi, non rinunciando, quando se ne presentasse l’opportunità, a delle soste espositive e riassuntive, nella convinzione che ogni saggio ha anche lo scopo di far conoscere a un pubblico largo e non specialistico le opere degli autori triestini. Per avvicinare al lettore il carattere della letteratura triestina di quel secolo riporta le parole del Pancrazi che, secondo Maier, la definiscono nel modo migliore:

Mi pare [...] si possa affermare che esiste oggi una letteratura triestina. Non si pecca di retorica o di regionalismo dicendo che, negli ultimi trent’anni, si è rivelata a Trieste una famiglia di scrittori, poeti e prosatori, diversi ma in qualche modo consanguinei, intonati tra di loro. [...] Chi nomina il Michelstaedter, lo Slataper, il Saba, il Giotti, lo Svevo, il Cantoni, Carlo e Giani Stuparich [...], sente che tra costoro una parentela c’è; difficilmente se ne nomina uno, senza pensare ad altri. [...] In tutti questi scrittori è avvertibile una certa laboriosità del linguaggio [...], i triestini devono conquistarsi, sul loro dialetto, la lingua scritta. [...] Questi scrittori di lingua, di cultura e spesso di sangue misto, sono spesso intenti a scoprirsi, a definirsi, a cercare il loro punto fermo; ma quasi con il presupposto di non trovarlo; come chi faccia della ricerca non il mezzo, ma addirittura il fine del suo cercare. (Maier 1991: 8)

Trieste nella cultura italiana del Novecento. Profili e testimonianze (1985b) è “una sorta di bilancio per monografie [...] della cultura triestina del Novecento” (Maier 1996: 10) considerata nella sua costante relazione dinamica e dialettica con la cultura nazionale ed europea in cui l’autore chiarisce quanto la cultura triestina abbia ricevuto dall’Italia e dall’Europa e quanto all’Europa e all’Italia abbia generosamente donato. Maier non ha mai distinto il dialetto dall’italiano approcciandosi alla letteratura triestina, nel suo storico svolgimento, come a un aspetto particolare, epigonico dei corrispondenti movimenti della letteratura nazionale (Marchetti 2000).

In *Dimensione Trieste. Nuovi saggi sulla letteratura triestina* Maier (1987) affronta la questione del concetto critico di letteratura triestina. Dimostra, innanzitutto, che sul piano storico il termine ‘triestinità’ compare per la prima volta nella lettera inviata il 27 settembre 1913 da Carlo Stuparich al fratello Giani, in cui scrive, “mi faccio un concetto di una triestinità fuori di Trieste o meglio fuori della Trieste giornalistica, ufficiale e provinciale” (Stuparich 1968: 103), anche se sul piano critico ne ha discusso per primo Pietro Pancrazi in un articolo del 18 giugno 1930, intitolato *Scrittore triestino*, sui *Colloqui con mio fratello*, definiti da Italo Svevo in una sua lettera a Benjamin Crémieux del 1927 “un libro che pare un tempio” (Maier 1978: 85), e sui *Racconti* di Giani Stuparich. Maier collega l’idea di una letteratura e cultura triestina a tre persone: Domenico Rossetti, Scipio Slataper e Carlo Stuparich. Rossetti, che nella sua qualità di podestà di Trieste, sia pure sotto forma di aspirazione e programma, in una lettera del gennaio 1819 esprimeva la speranza, che “le scienze e le arti belle verranno finalmente a fare dimora” (Kandler 1858: 7) nella sua città, ma rilevava anche la necessità di introdurre “un affatto diverso e più ragionevole sistema di pubblica e privata istruzione” (*Ibidem*). Slataper, che in una delle sue celebri *Lettere triestine*, pubblicate nel 1909, individuava una nuova letteratura triestina, differente da quella svoltasi anteriormente nella sua città, delineandone il carattere tragico e distinguendo la sua doppia anima in cui “due nature [...] cozzano ad annullarsi a vicenda: la commerciale e l’italiana” (Lavagetto 1989: 211) e affermava che, poiché “Trieste non ha tradizioni di coltura [...] se il suo presente vuole istruirsi deve essere autodidatta” (Ivi: 211) e che “Trieste ha un tipo triestino, [e] deve [dunque] volere un’arte triestina” (*Ibidem*). Carlo Stuparich, che nella lettera del 13 novembre 1913 confidava al fratello Giani la sua aspirazione a “creare un nucleo che non sformi, ma formi l’anima triestina” (Stuparich 1948: 61) e anche il proposito di fondare a Trieste con Scipio Slataper una nuova “rivista di pensiero e di cultura” che si sarebbe dovuta intitolare *Europa* (Maier 1987: 11).

Ne *Il gioco dell'alfabeto. Altri saggi triestini* (1990) Maier riunisce scritti sulla letteratura triestina, con particolare riferimento a Svevo, Saba e agli autori attivi a Trieste nel dopoguerra, quali Cergoly, Voghera, Tomizza, Cecovini, e delinea il quadro della letteratura del gruppo nazionale italiano dell'Istria e di Fiume. Il titolo richiama alcuni versi di una bella lirica di Carolus L. Cergoly in cui si dice che "El poeta xe un putel/ Che gioga col giocatolo/ Alfabeto" (Cergoly 1980: 25). Maier amava questo poeta, sottilmente ironico e autoironico e ha voluto raccogliere sotto la sua singolare definizione di poeta dei saggi, considerati nel loro insieme, una celebrazione della figura del poeta, dello scrittore, di colui che compone liriche e prose "giocando" con le lettere dell'alfabeto, con le parole, richiamandosi al modo in cui il pittore gioca con i colori e il musicista con le note. Dicendo così, non si vuole richiamare l'attenzione a una concezione meramente ludica della poesia, ma evidenziare il senso di piacere derivante dal gioco che si spera accompagni la creazione poetica e artistica (Maier 1990) poiché, come diceva Saba, "un poeta è sempre un bambino; anzi un 'enfant terrible'" (Saba 1966: 40).

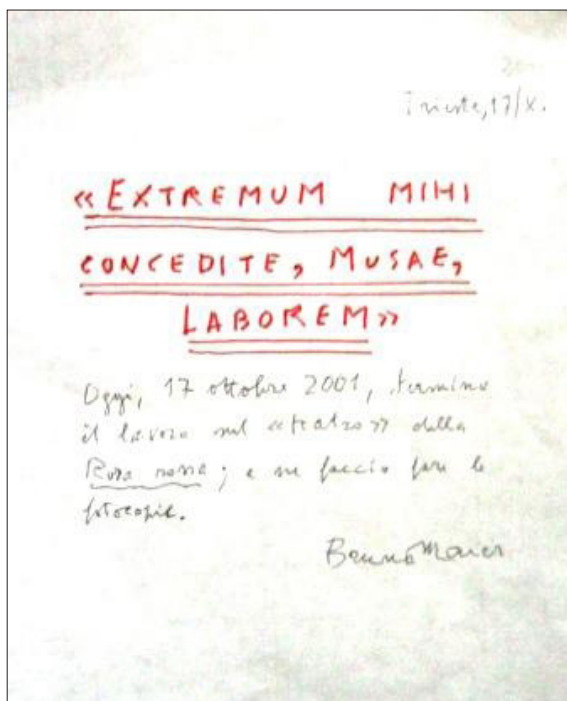


Figura 1: Appunto autografo di Bruno Maier del 17 ottobre 2001
(Foto, archivio personale dell'autrice)

Per il titolo *Compositori di vita* (2002) l'autore prende spunto da una frase di Carlo Stuparich, fratello minore di Giani, che recita "io sono un uomo piccolo, i miei fatti son piccoli fatti, ma se da essi faccio procedere un'armonia essenziale, cresco davanti ai miei occhi e mi chiamo buon compositore di vita" (Maier 2002: 7). L'opera postuma di Maier rappresenta una specie di congedo dell'autore dal proprio pubblico e la testimonianza di una vita da "buon compositore di vita" vissuta fino all'ultimo di, per e con la letteratura, come se l'autore sentisse la necessità di concludere qualcosa da tempo iniziato, di risolvere alcuni quesiti rimasti in sospeso. Maier¹ ha svolto la sua attività di critico fino all'ultimo come testimonia l'appunto autografo sul saggio *L'episodio del "teatro" nel romanzo 'La rosa rossa' di Pier Antonio Quarantotti Gambini* (Maier 2001) del 17 ottobre 2001.

Nel suo vastissimo opus critico Maier ha scritto anche della letteratura triestina postbellica definendola caratterizzata, da un lato, dal proposito di continuare una grande e illustre tradizione e, dall'altro, dalla ricerca, talvolta alacramente sperimentale, di nuovi contenuti e di nuove strutture e soluzioni formali (Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia 1979: 381–382). Spiega che la letteratura triestina del ventesimo secolo ha preso le distanze da quella che l'ha preceduta e percorre delle strade perlopiù autonome. La definisce, cioè, la "letteratura dei triestini" poiché non ha più quella fisionomia spiccata e inconfondibile, quel ruolo e quella funzione particolari che ha avuto nella prima metà del Novecento o fino alla Prima Guerra Mondiale, periodo durante il quale ha potuto contare su un gruppo di scrittori fra loro simili, intonati, omogenei, contraddistinti da una certa "aria di famiglia". Questa aria non esiste più o si fa sentire molto meno e i diversi autori, specialmente i maggiori, sono impegnati in un'attività individuale e indipendente, sicché parlare di "triestinità", secondo Maier, diventa sempre più inadeguato o comunque limitativo. Ne consegue che la contemporanea letteratura triestina non è più quella di una volta, non ha più quella posizione di privilegio, oggetto di ammirazione e, talvolta, d'invidia, che le era derivata dal fatto di poter vantare il più grande narratore del Novecento, Italo Svevo, e uno dei più importanti poeti del nostro secolo, se non addirittura, come molti ritengono, il maggiore, Umberto Saba. Trieste è ormai diventata, per dirla con Cergoly (1979: 56) "babele di genti di fedi e di costumi diversi", ha una sua letteratura, così come le altre città italiane alle quali si è uniformata in un circuito culturale che coinvolge l'attività letteraria nella sua interezza e subisce i condizionamenti, positivi e negativi, dell'industria editoriale. Maier sosteneva che gli odierni intellettuali triestini fanno per lo più vita ritirata e solitaria ed era solito parlare "di 'insularità' o della natura 'insulare' dell'attuale letteratura e cultura triestina [nel senso che i diversi

¹ Bruno Maier (Capodistria, 01/12/1922 – Trieste, 27/12/2001).

letterati] costituiscono ognuno una sorta di isola; e sono isole che non mirano a riunirsi in arcipelago!” (Maier 1986: 13). Probabilmente la stessa decadenza politica, economica e commerciale della città ha contribuito a far perdere alla letteratura triestina la sua identità, prima così spiccata e ben riconoscibile, anche perché, come si sa, la vita letteraria e culturale è più ricca e fervida dove c'è una fiorente attività politico-economica o dove si manifesta un appassionato entusiasmo morale, oggi difficilmente ravvisabile in una città delusa, sfiduciata, invecchiata e caratterizzata dalla presenza di un altissimo numero di anziani e di un preoccupante calo demografico, come pure dall'allontanamento dei giovani migliori, che vanno a cercare altrove una sistemazione adeguata, un lavoro sicuro e appagante.

3. CONCLUSIONE

È da precisare che la letteratura triestina del Novecento è formata in primo luogo da scrittori, che sono o sono stati attivi a Trieste. Sono naturalmente indissociabili da essa un certo numero di scrittori, i quali, triestini di nascita, si sono trasferiti in altre città e in queste hanno lavorato e negli ambienti intellettuali di tali città si sono perfettamente inseriti. L'illustre storico istriano Ernesto Sestan, autore di *Venezia Giulia. Lineamenti di una storia etnica e culturale* (1997), sulla situazione della letteratura istriana era piuttosto drastico e radicale nell'affermare che alla letteratura istriana, rigorosamente intesa, appartenevano solamente gli autori attivi nei secoli in territorio istriano, non quelli espatriati altrove che avevano contribuito anche validamente all'arricchimento culturale di altre regioni italiane. La nostra proposta è più vicina alla soluzione accettata da Maier, che è un po' più duttile e sfumata e afferma che, se è vero che la letteratura triestina, anche nel senso di serietà letteraria e culturale, è quella che si viene producendo o si è venuta producendo nella città adriatica, e ha una sua unità, organicità e coerenza, è anche vero che gli scrittori triestini attivi altrove spesso ripropongono la loro congeniale tematica triestina o si nutrono di linfe variamente triestine. Per cui, anche se non partecipano alla vita culturale della loro città in maniera consistente e determinante, continuano a sentire e, spesso, a esprimere il legame con la loro città e con tutte le implicazioni che esso presenta. Quindi, essi costituiscono una parte integrante, un aspetto non trascurabile della letteratura triestina, più precisamente, della letteratura che si fa a Trieste, e di essi deve tener conto lo storico della letteratura, anche se deve definire criticamente, al tempo stesso, l'apporto, anche indiretto, da essi recato alla loro città di origine e la relazione tra la loro opera e l'attività letteraria e culturale dei centri in cui hanno trovato la loro nuova collocazione.

La filosofia essenziale della letteratura triestina del Novecento, la sua umanità e la problematicità di fondo, la sua viva, stimolante e persino sconcertante modernità e attualità è, soprattutto, la sua fondamentale, qualificante prerogativa di non esaurirsi in esperimenti di laboratorio o in astratte ricerche di inerti e astrusi calligrafismi, ma di essere e di voler essere sempre al servizio della vita. Come spiega Ferdinando Pasini (1935: 2):

[essa] ha due facce [delle quali] una segna l'impronta italiana della coltura regionale [e] l'altra segna una modernità, una spregiudicatezza, una larghezza d'orizzonti che è più propriamente [triestina] e che interpreta l'anima di una popolazione, la quale, per essere ai margini della nazione, riesce meglio a salvarsi dall'angustia mentale del provincialismo e della stasi del conservatorismo accademico.

Quando parla della letteratura triestina Maier si richiama a un'idea ben precisa, esplicita nelle due coordinate dello spazio e del tempo, dei suoi motivi, del suo significato e delle sue peculiari note distintive e cioè a una concezione rigorosamente storicistica dell'attività critica, che è la storia dell'opera poetica e letteraria e, ovviamente, del suo autore, nel senso più lato e comprensivo del termine storia, ossia ricerca e perseguimento di verità. Lui voleva che le sue “pagine fossero anche una manifestazione d'affetto, e magari di gratitudine, per gli autori triestini, i quali [... gli] hanno donato lunghe ore di pensoso e gioioso raccoglimento nella lettura dei loro scritti” (Maier 1991: 4).

Per dirla con Svevo, gli scrittori triestini erano spesso trattati da molti intellettuali italiani “come un pezzo d'aglio nella cucina di persone che non ne vogliono sapere” (Maier 1978: 95). Un centinaio di scrittori, romanzieri, letterati e poeti che hanno trovato la giusta motivazione per esprimersi e scrivere a Trieste e su Trieste e che con la loro creatività e la loro capacità espressiva legata all'*humus* culturale della città ha portato avanti una linea narrativa rimasta spesso impigliata tra le pieghe della storia e scritta tra le righe delle opere letterarie (Steffè 2023). Maier, invece, da “studioso istriano e triestino d'adozione” (Giammancheri & Zovatto 2003: 4), rispettava molto gli autori triestini che “con la loro alta lezione di umanità, di travaglio morale, di problematismo psicologico [lo] hanno aiutato a comprendere la vita, oltre che la lettura” (Maier 1991: 4).

BIBLIOGRAFIA

- Bistolfi, G. L. (19 giugno 1930). *Gli scrittori triestini e il Corriere della sera*. Il popolo di Trieste, p. 3.
- Cergoly, C. L. (1979). *Il complesso dell'Imperatore. Collages di fantasie e memorie di un mitteleuropeo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

- Cergoly, C. L. (1980). *Latitudine Nord. Tutte le poesie mitteleuropee in lessico triestino*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Deghenghi Olujić, E. (2019). Un capodistriano illustre: Bruno Maier, cultore e custode del patrimonio letterario triestino e istriano. *Studia Universitatis Hereditati*, 7, 2, 9–22.
- Emili, E. (1980). Il 'maleficio' di Trieste. Le due triestinità. *Il Cristallo*, XXIII, 3, 81. Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia. Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia.
- Giammancheri, E. & Zovatto, P. (2003). *Ricordo di Bruno Maier*. Trieste: Quaderni di Hesperides, Edizioni Parnasso.
- Kandler, P. (1858). *Storia del Consiglio dei patrizi di Trieste dall'anno MCCCLXXXII all'anno MDCCCIX*. Trieste: Tipografia del Lloyd austriaco.
- Lavagetto, M. (1989). *La gallina di Saba*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Maier, B. (1969). *La letteratura triestina del Novecento*. Trieste: Edizioni LINT.
- Maier, B. (1975). *Gli scrittori triestini e il fascismo*. Trieste: Lafanicola, Edizioni Italo Svevo.
- Maier, B. (a cura di). (1978). *Italo Svevo – Carteggio (con Joyce, Montale, Larbaud...)*. Milano: Dall'Oglio.
- Maier, B. (1985a). *Letteratura e filologia*. Foggia: Bastogi.
- Maier, B. (1985b). *Trieste nella cultura italiana del '900. Profili e testimonianze*. Trieste: Edizioni Moderna.
- Maier, B. (1986). Letteratura e cultura a Trieste. In P. Zovatto (a cura di), *Trieste tra umanesimo e religiosità*. Trieste: Centro Studi Storico-Religiosi.
- Maier, B. (1987). *Dimensione Trieste. Nuovi saggi sulla letteratura triestina*. Milano: Istituto Propaganda Libreria.
- Maier, B. (1990). *Il gioco dell'alfabeto. Altri saggi triestini*. Gorizia: Istituto Giuliano di Storia, Cultura, Documentazione.
- Maier, B. (1991). La letteratura triestina del Novecento. In O. H. Bianchi et al. (a cura di), *Scrittori triestini del Novecento* (pp. 1–389). Trieste: LINT.
- Maier, B. (1992). *Da Dante a Croce*. Milano: Ugo Mursia Editore.
- Maier, B. (1994). *L'assente*. Pordenone: Studio Tesi.
- Maier, B. (1996). *Il circolo della cultura e delle arti di Trieste (1946–1996)*. Trieste: Circolo della Cultura e delle Arti.
- Maier, B. (2001). L'episodio del 'teatro' nel romanzo *La rosa rossa* di Pier Antonio Quarantotti Gambini. *Metodi e Ricerche*, XX, 2, 59–71.
- Maier, B. (2002). *Compositori di vita*. Trieste: Hammerle Editori.
- Marchetti, G. (2000). *La letteratura istriana tra Ottocento e Novecento e la lirica di Tino Gavardo*. Trieste: Circolo della cultura e delle arti.
- Pasini, F. (1935). *La festa del libro*. Trieste: Officine Grafiche della Editoriale Libreria.
- Raimondi, A. (2003). Bruno Maier e l'Università popolare di Trieste. In G. Galetto et al. (a cura di), *Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro. Per Bruno*

- Maier. *Convegno del 20 giugno 2002 Auditorium del Museo Revoltella di Trieste* (pp. 11–14). Trieste: Circolo della Cultura e delle Arti.
- Saba, U. (1966). *Lettere a un'amica. Settantacinque lettere a Nora Baldi*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Sestan, E. (1997). *Venezia Giulia. Lineamenti di una storia*. Bari: Edizioni del Centro librario.
- Steffè, P. (a cura di). (2023). *Incontro in versi tra un poeta e un lupo di mare*. Capodistria: Centro culturale Gian Rinaldo Carli.
- Stuparich, C. (1968). *Cose e ombre di uno*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore.
- Stuparich, G. (1948). *Trieste nei miei ricordi*. Milano: Garzanti Editore.
- Visintini, I. (2003). Ricordo di Bruno Maier. *La Battana, XXXIX, 143, 7*.

MAIER'S 'TRIESTINITY'

Summary

Maier loved Trieste and its peculiar culture, born and remaining on the margins, which precisely for this reason “knew how to preserve autonomous and autochthonous characteristics which constituted the foundation of its originality and its importance” (Maier 1991: 7–8). He defined it as a “melting pot of different races in the Italian sense, a meeting point (and clash) of peoples and civilizations” (Maier 1975: 13). Trieste, politically Austrian first, then Italian, but always with a European and Central European character, is a centre of conciliation and connection of different elements, with its particular human, social and ethnic physiognomy, and specific geographical location which is more about a psychological and moral fact than an environmental reality, with its art made up of interiority and problems, seriousness and ethics, a nagging search for the truth rather than formal hedonisms and calligraphic complacency (Maier 1975). The Triestine writer feels less bound by the conventions of Italian literary society and, compelled to invent his own world and language, assumes greater freedom, a wider margin of autonomy in relation to literary tradition. Therefore, the geographical situation becomes a privilege and the Triestine writers remain “prophets dressed as bourgeois, active witnesses in a world that was changing completely” (Maier 1975: XXXV).

Keywords: *Triestine literature, Triestine writers, Bruno Maier, literary criticism, 'triestinity', Trieste*.

*Mirza Mejdanija**
Università degli Studi di Sarajevo

L'IMMAGINE DEL GENOCIDIO A SREBRENICA NEL LIBRO *AL DI LÀ DEL CAOS. COSA RIMANE DOPO SREBRENICA* DI ELVIRA MUJČIĆ

Abstract: L'Italia vive da tempo l'esperienza di scrittori migranti: tra essi, emerge la figura di Elvira Mujčić, scrittrice italo-bosniaca, che nel 2007 ha pubblicato il romanzo *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*. Il presente saggio analizza i temi centrali dell'opera, quali il genocidio di Srebrenica e la dura realtà dei sopravvissuti, esaminando il tragico contesto socioculturale bosniaco che, in questo modo, l'autrice fa entrare dirompentemente nella letteratura italiana, modificandone e arricchendone il canone. Il romanzo offre una straordinaria testimonianza del genocidio di Srebrenica, ma si concentra anche su ciò che ne consegue, in particolare sulle profonde ferite emotive di chi sopravvive anche alla perdita dei propri cari, senza neanche la possibilità di dare loro una sepoltura.

Parole chiave: *letteratura migrante, genocidio, Srebrenica, Elvira Mujčić, marcia della morte, fosse comuni.*

1. INTRODUZIONE

La cosiddetta “letteratura migrante” rappresenta una corrente espressiva che ha preso forma negli anni Ottanta del Novecento, in parallelo con le migrazioni verso il Nord Europa, l'America e l'Australia. Si tratta di una produzione letteraria proposta da immigrati che o raccontano la propria vita in un paese straniero, offrendo così una prospettiva unica sull'esperienza della migrazione, o descrivono eventi legati al Paese d'origine, che continua a rappresentarne la patria. In ogni caso, queste narrazioni, pur di temi allogeni, arricchiscono la letteratura del Paese di accoglienza.

Una letteratura migrante è apparsa anche in Italia alla fine del XX secolo: ne sono autori, tra gli altri, immigrati provenienti da nazioni come Senegal, Tunisia, Marocco e Albania. Una delle autrici più rappresentative

* mejdanijam@yahoo.com; ORCID: 0000-0002-4655-8961

è la bosniaca Elvira Mujčić, scrittrice di numerosi romanzi; tra essi, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, che descrive gli eventi legati alla sua città di provenienza e al genocidio che vi ebbe luogo nel luglio 1995, un argomento oggi ben noto in tutto il mondo. Con questo articolo, attraverso dati precisi e notizie accurate, intendo ricostruire cosa accadde a Srebrenica in quel drammatico luglio del 1995, utilizzando come traccia la narrazione proposta dalla Mujčić e le vicende vissute dalla sua famiglia a seguito di quella terribile tragedia.

2. ELVIRA MUJČIĆ, UN'IMPORTANTE TESTIMONE

In Europa, l'immigrazione è un fenomeno che si diffonde a partire dagli anni '70; la nascita della letteratura migrante ne è strettamente connessa. Gli scrittori migranti vivono tra due mondi, tra quello di origine e quello di arrivo: portano con sé, trasmettendola, l'esperienza di chi ha vissuto altrove, la loro patria, nella dimensione della cui memoria vivono almeno la prima parte della loro esistenza, pur trovandosi in un Paese diverso e parlando una nuova lingua. Non può che derivarne una scissione o, comunque, una trasformazione che arricchisce il panorama culturale, sino all'affermazione di una «letteratura creola» (Gnisci 2003: 7).

In Italia, per quanto una letteratura migrante già esistesse¹, il fenomeno in esame è stato di fatto definito dalle grandi ondate migratorie degli ultimi

¹ Infatti, la letteratura migrante italiana si fa strada molti decenni prima. Basta menzionare l'esodo degli Italiani dall'Istria e dalla Dalmazia, poi descritto nelle opere di diversi scrittori che emigrarono in Italia. L'esodo giuliano-dalmata, noto anche come esodo istriano, è un evento storico consistito nell'emigrazione forzata della maggioranza dei cittadini di nazionalità e di lingua italiana dalla Venezia Giulia (comprendente parte del Friuli Orientale, l'Istria e il Quarnaro) e dalla Dalmazia, nonché di un consistente numero di cittadini italiani (o che lo erano stati fino poco prima) di nazionalità mista, slovena e croata, che si verificò a partire dalla fine della seconda guerra mondiale (1945) e nel decennio successivo. Nei primi mesi del 1947, partivano quotidianamente dal porto di Pola due grandi motonavi, la "Grado" e la "Toscana": le imbarcazioni, messe a disposizione dal Governo italiano, portarono via 28.000 polesi in poche settimane. Pola aveva allora 32.000 abitanti.

Dal punto di vista letterario, l'opera più significativa è *Bora*, un romanzo scritto a quattro mani da Nelida Milani e Anna Maria Mori; entrambe polesi, al momento dell'esodo erano ancora bambine: la prima restò a Pola, la seconda emigrò invece a Firenze. L'esodo da Pola fu massiccio, collettivo, organizzato e avvenne dopo il 2 luglio 1946, quando, come "frutto di negoziati protrattisi per più di un anno" (Sabbatucci/Vidotto 2008: 272), a Parigi, "il Consiglio dei Ministri delle potenze vincitrici prese la decisione di assegnare la città e tutta l'Istria meridionale alla Jugoslavia" (Eccher 2012: 24).

50 anni, rappresentando quindi una realtà che – in controtendenza rispetto a Inghilterra, Francia e Germania, dove la produzione di letteratura migrante è già di seconda o addirittura terza generazione – si rivela relativamente recente.

La letteratura migrante nasce alla fine del Novecento, in seguito alle migrazioni dal Sud al Nord del pianeta, e può essere studiata, osservata e definita solo attraverso una poetica interculturale. Tutte le opere prodotte da autori in una lingua diversa da quella madre possono essere ascritte a questo genere letterario. Ovviamente, questi scrittori possono comporre anche nella loro lingua d'origine; inoltre, spesso traducono i propri testi anche nell'idioma del Paese ospitante.

Gli scrittori migranti della prima ondata dividono la loro vita in due parti, ritrovandone il discrimine proprio nel momento della migrazione: la vita precedente è quella vissuta nel Paese natale, la vita successiva inizia in una nazione sconosciuta. Molto spesso, anche per raccontare vicende ed esperienze della madrepatria, questi narratori utilizzano la lingua del Paese accogliente: è questo il motivo per cui il mondo letterario dei Paesi di origine tende a ignorarli, dacché il ricorso a un idioma diverso viene visto come una forma di tradimento, se non di ripudio, della lingua madre. Questi autori finiscono così per diventare “apolidi”. Oggi si riconoscono tre fasi nella scrittura migrante in Italia. La prima è caratterizzata da opere redatte in collaborazione con scrittori di lingua italiana, in forma coautoriale. Nella seconda, acquisita la propria autonomia, gli scrittori migranti sperimentano la pubblicazione di opere direttamente in italiano. Infine, la terza, a cui appartiene anche Elvira Mujčić, riguarda la seconda generazione di scrittrici e scrittori: nati in Italia o arrivati in tenera età, questi autori hanno svolto l'intero percorso educativo in italiano e considerano quest'ultimo la propria lingua madre.

La letteratura italiana della migrazione comincia a diffondersi in seguito alle ondate migratorie degli anni Ottanta/Novanta del secolo scorso, ma è

Nel maggio del 1945 l'Istria e Trieste erano state occupate dall'Armata Popolare Jugoslava, nella quale erano presenti anche partigiani italiani, fra cui lo scrittore Eros Sequi: nel romanzo *Eravamo in tanti*, egli ci ha fornito una precisa descrizione di ciò che avveniva sui boschi della Lika prima della liberazione di Fiume. Le truppe alleate arrivarono in Istria poco dopo. Il 10 febbraio del 1947 venne firmato a Parigi il Trattato di pace, “che l'Italia fu costretta ad accettare” (Mack Smith 1997: 567), perché “la conferenza vide emergere con grande chiarezza il predominio militare ed economico degli Stati Uniti” (Ragionieri 1996: 902): gli alleati ratificarono la decisione di assegnare l'Istria meridionale a Belgrado e costituirono nella zona settentrionale, nella fascia compresa fra Trieste e il fiume Quieto, il Territorio Libero di Trieste. Tra scrittori che emigrarono e continuarono la carriera in Italia, possiamo menzionare, tra gli altri, Enzo Bettiza, Marisa Madieri, Bruno Maier, Garibaldo Marussi e Anna Maria Mori.

riconducibile anche a un episodio di cronaca nera: l'uccisione del sudafricano Jerry Essan Masslo, avvenuta nel 1989 a Villa Literno. Rifugiatosi in Italia per evitare l'esilio politico in Sudafrica, Masslo ebbe iniziato a lavorare nella stagione di raccolta dei pomodori, in attesa di riuscire a regolarizzare i suoi documenti: di giorno lavorava nei campi, di notte dormiva insieme ad altri migranti in un capannone. La sera del 24 agosto 1989, alcune persone con il volto coperto irrupero nel ricovero per derubare braccianti dei propri risparmi; la situazione degenerò e nel corso della colluttazione che ne derivò fu proprio Masslo a perdere la vita. In Italia l'evento ebbe grande risonanza, la Rai trasmise il funerale attraverso i propri canali e tutti i giornali dedicarono spazio al caso. Per la prima volta si affrontò il problema delle condizioni dei migranti, suscitando l'interesse di cittadini e autorità. Sotto il profilo tematico affrontato in questa sede, proprio questa triste vicenda segnò la nascita, in Italia, della letteratura migrante.

La letteratura della migrazione nasce così per un'istanza di protesta, tanto che le prime opere narrano le drammatiche disavventure dei migranti in Italia e il loro incontro-scontro con la società italiana. In *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Armando Gnisci argomenta come questi scrittori mettano "in evidenza il razzismo italiano, ancora apparentemente blando e poco manifesto ma soprattutto la nostra egoistica indifferenza e sordità: gli italiani non sanno prestare ascolto" (Gnisci 2003: 86); poco dopo afferma: "in questo paese la gente non sa ascoltare. A tutti piace parlare, ma non rispondono mai alle domande che gli si fanno, perché dimenticano di stare a sentire" (Gnisci 2003: 86).

Le opere della letteratura migrante acquisiscono, pertanto, un grande valore politico e sociale, contribuendo alla comprensione della questione migratoria. In pochi anni diventano un fenomeno letterario: prende così avvio il dibattito sulla loro categorizzazione, con non poche difficoltà nel definire un genere che possa comprenderle tutte e rispecchiarne l'eterogeneità.² Al di là di tutte le etichette, è però necessario sottolineare quanto gli

² Agli albori di questo confronto, l'intellettuale milanese Raffaele Taddeo propone il nome di "letteratura emergente" (Taddeo 2006), definizione che di per sé riflette l'origine, la ricchezza e la diversità delle opere in questione. Graziella Parati suggerisce invece "letteratura italoфона" (Parati 1995), per sottolineare l'importanza del fattore linguistico. Nel tempo, questa etichetta si mostra inadeguata, poiché non prende in considerazione la complessità stilistica e tematica propria di queste opere. Del resto, la buona padronanza della lingua italiana di questi autori dopo tanti anni trascorsi in Italia è ovvia. Il dibattito prosegue con Franca Sinopoli, che indica la definizione di "scritti letterari" (Mia Lecomte 2006), e poco dopo con Roberto Derobertis, che preferisce l'espressione "scritti migranti" (Derobertis 2007), con lo scopo di mettere in risalto la disponibilità di questi autori alla trasformazione: l'espressione, però, viene presto superata, in quanto discriminatoria. Lucia Quaquarelli propone "letteratura migrante" (Quaquarelli 2010), definizione calzante per

autori ascrivibili a questo genere – che attirano sempre di più l'attenzione dei lettori italiani – vogliono essere presi in esame per la produzione letteraria più che essere classificati in base alle esperienze di vita. Si aggiunga la riflessione proposta da Luisa Emanuele (2023), secondo la quale la scrittura migrante, alla luce della sua multienticITÀ e multiculturalità, ha “rideterminato esistenze, relazioni, narrazioni e linguaggi” (Emanuele 2023: 11), favorendo l'ingresso del ‘diverso’ nel seno della letteratura italiana: parafrasando la stessa studiosa, infatti, per quanto la letteratura occidentale continui “ad aggrapparsi ad un canone universale” (Emanuele 2023: 11), essa non può resistere al ‘nuovo’.

Scrittrice e traduttrice bosniaco-italiana, Elvira Mujčić nasce nel 1980 a Loznica, in Serbia. Cresce a Srebrenica, in Bosnia ed Erzegovina, fino allo scoppio della guerra nel 1992, quando è costretta a fuggire con la madre e i due fratelli e a rifugiarsi prima in Bosnia centrale, poi in Croazia e quindi in Italia, dove risiede dall'età di quindici anni. Laureatasi a Roma in Lingue e letterature straniere, pubblica diversi libri in italiano³, tanto da meritare l'etichetta di scrittrice migrante; scrive per il teatro, traduce dal bosniaco all'italiano e spesso partecipa come ospite a numerosi convegni e festival letterari. Nel 2007 pubblica il romanzo autobiografico *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, nel quale il racconto si dipana seguendo il filo della sua stessa vita, a partire dai primi anni trascorsi in una Srebrenica prebellica e fino all'arrivo in Italia, dove la scrittrice vive ancora oggi, attraverso i periodi dell'esilio prima in Bosnia e poi in Croazia. Tra le altre cose, le pagine del romanzo offrono una straordinaria testimonianza del genocidio di Srebrenica, concentrandosi soprattutto sulle drammatiche conseguenze che ebbe per i sopravvissuti, rimasti orfani dei propri cari e privati della possibilità di dare loro una sepoltura. Con straordinaria capacità, l'autrice esplora la difficile vita dei profughi e il frustrante tentativo di ricostruirsi una vita ‘normale’, evidenziando come questa terribile pagina di storia rimanga ancora in gran parte incompresa. In merito al suo primo romanzo, la stessa Mujčić afferma (Richter 2016: 82):

Il primo libro fu soprattutto una auto-terapia, lo scrissi di getto, ripercorrendo gli eventi tragici che hanno segnato la mia vita e la mia famiglia, credendo che una volta messe su carta certe esperienze, avrei saputo come elaborarle.

spiegare la natura di queste opere e che non esprime alcun giudizio di carattere politico, mentre nel 2012 Rosanna Morace suggerisce “letteratura-mondo italiana” (Morace 2012).

³ Ha pubblicato i romanzi *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica* (2007); *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* (2009); *La Lingua di Ana* (2013); *Dieci prugne per i fascisti* (2016); *Consigli per essere un bravo immigrato* (2019); *La buona condotta* (2023); *La stagione che non c'era* (2025).

Nella prefazione al romanzo, Predrag Matvejević (2007: 9–10) scrive:

Srebrenica non fu soltanto una tragedia fra tante altre tragedie balcaniche, fu invece probabilmente il più tragico episodio avvenuto al tramonto del ventesimo secolo, e non soltanto nei Balcani, non soltanto nell'ultima guerra balcanica: settemila massacrati, nessuno sa il numero esatto, forse addirittura ottomila, quasi tre volte di più delle vittime delle Torri Gemelle di New York dell'11 settembre 2001. [...] Elvira Mujčić è cresciuta e maturata troppo in fretta, è una ragazza senza adolescenza, le sue ferite non si sono rimarginate, i suoi pensieri e ricordi sono rimasti nella città da dove è arrivata, a Srebrenica.

3. L'INIZIO DELL'AGRESSIONE DI SREBRENICA

Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica è l'autobiografia di una giovane ragazza, affetta da paranoia ossessiva, che fa delle sue stesse esperienze la storia di tutto ciò che è rimasto a seguito del genocidio di Srebrenica.

L'opera si apre con il racconto di un'infanzia spensierata, quella di una bambina circondata dall'amore della propria famiglia. Tuttavia, solo dopo qualche pagina, nel romanzo trova spazio la narrazione degli anni del dopoguerra, con il ricordo della tragedia che era accaduta:

La lista è lunga, scorrono le pagine infinite: quasi 8000 nomi. Ci sono anche loro. Mi soffermo. Vorrei vedere qualcosa uscire da quei nomi; non so, qualche informazione segreta. Qualcosa in più. Ho come la sensazione di essere alla fine di una strada e non so se il dopo è un abisso o se c'è una nuova via.

Guardo i nomi e il pensiero corre. [...]

Articoli, pagine di giornali, pagine di libri, atti del tribunale. Ciò che ci è dato sapere sulle morti della nostra gente è ciò che prima hanno saputo giudici e giornalisti e che poi hanno reso noto. Non vi è nulla d'intimo nelle nostre morti, nessun ricordo o immagine personale, alcuna storia individuale. Le ossa si sono mescolate tra loro nelle fosse comuni e nei passaggi da una fossa comune all'altra. Le ossa sono numerate, le bare leggere, come se si seppellissero gli spiriti.

È stato inutile leggere tutta quella roba e torturarmi. Non so molto più di quello che sapevo prima. So in parte ricostruire l'ultima (o una delle ultime?) giornata di mio padre e di mio zio (Mujčić 2007: 2).

Per meglio comprendere la narrazione, vale certamente la pena ripercorrere le tappe storiche della tragedia. Dopo il referendum del 29 febbraio e del 1° marzo 1992, la Bosnia ed Erzegovina diventa uno stato indipendente; immediata è però l'aggressione da parte della Serbia, "uno dei cui obiettivi di guerra era la rimozione della popolazione non serba da alcune aree della

Bosnia ed Erzegovina” (Softić 2021: 227). Già all’inizio dell’aprile di quello stesso anno, la situazione a Srebrenica degenera: la città, assediata dalle forze serbe, diviene un’enclave. I residenti dei villaggi circostanti, in preda al terrore, vi si rifugiano, raccontando gli eventi appena vissuti: l’incendio delle case da parte dei cetnici e la morte di chi non è riuscito a fuggire in tempo.⁴ I profughi vengono ospitati all’Hotel Domavija, nel centro della città, trasformato dall’amministrazione comunale in un centro per rifugiati.

Hajrić-Čaušević e Grabovica (2021: 485) dimostrano che nella primavera del 1992 la JNA e il VRS⁵ ebbero commesso numerosi crimini, contro l’umanità e il diritto internazionale, nei confronti dei musulmani di Srebrenica. Il 18 aprile 1992, “numerosi musulmani vengono uccisi, mentre il maggior numero di residenti riesce a fuggire dai loro appartamenti e case e si ritira sulle colline e nelle foreste circostanti.” Il 9 maggio 1992, i bosniaci liberano Srebrenica e i suoi dintorni, riuscendo ad allontanare il fronte. Durante i primi mesi mancano acqua ed energia elettrica, oltre che cibo e generi di prima necessità. Dal marzo 1993, gli aerei degli aiuti internazionali arrivano di notte, lasciando cadere pallet di cibo. Non appena sopraggiunge il buio, chi può si arrampica sulle colline circostanti in cerca di pacchi di viveri. Per quanto le condizioni lo consentano, i cittadini di Srebrenica cercano di vivere una vita normale: anche i bambini continuano a frequentare la scuola.

A metà marzo 1993, un presunto convoglio di aiuti, diverse jeep verniciate di bianco e due camion contrassegnati dalle Nazioni Unite arrivano a Srebrenica. L’UNPROFOR (United Nations Protection Force), una forza di intervento dell’Organizzazione delle Nazioni Unite con il compito di creare le condizioni di pace e sicurezza nella ex Jugoslavia, mira a fare di questo convoglio la dimostrazione concreta dell’intenzione dei serbi bosniaci di non ostacolare l’arrivo degli aiuti nelle enclave assediate come Srebrenica. Riportando quanto scritto da Luca Leone (2018: 24), il generale Morillon fa uscire “600 tra bambini, donne e malati, abbandonando lui stesso il 28 marzo l’enclave sotto assedio”. Anche la Mujčić racconta quell’episodio del 1993, quando è costretta ad abbandonare Srebrenica insieme alla madre, ai fratelli e ai cugini⁶:

⁴ In *Srebrenica, agresija, otpor, izdaja, genocid*, Nijaz Mašić (1999: 26–27) mostra che gli attivisti del partito nazionalista serbo hanno armato il popolo serbo e le armi sono state portate dalla Serbia, grazie alla JNA.

⁵ L’Armata Popolare Jugoslava e l’Esercito della Republika Srpska.

⁶ Qui Mujčić altera lievemente la sequenza reale degli eventi storici, poichè, in realtà, aveva lasciato la città con la famiglia nel 1992. Probabilmente l’espedito le consente di descrivere le vicende di guerra vissute in Bosnia centrale all’inizio del romanzo, in modo che il lettore sia portato a credere che essi abbiano luogo a Srebrenica.

La prima volta che ne ebbi la sensazione fu quando avevo 12 anni. Era un giorno di aprile, un aprile bosniaco di neve e gelo. In piedi sull'autobus salutai con la mano quei volti della mia famiglia che mai più avrei rivisto. Mio zio e mio padre fissavano un punto dell'asfalto per evitare di guardarci, per nascondere la loro paura. Con lo sguardo annebbiato di lacrime li osservai mentre diventavano sempre più piccoli, fino a divenire solo un puntino di un universo che non sarebbe stato più mio. Nella memoria mi impressi l'ultima foto dei loro volti, della nostra via, della nostra casa, delle nostre cose (Mujčić 2007: 2).

Il 16 aprile 1993, il Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite adotta la risoluzione 819, che dichiara Srebrenica una “zona di sicurezza” (Safe Area) sotto la protezione delle Nazioni Unite⁷ (Fink 2020: 204). Fink spiega che, tuttavia, il concetto di “zona di sicurezza” non è chiaramente definito e la risoluzione non prevede una reale “protezione” per la città. Nel diritto internazionale, infatti, “sicurezza” e “protezione” non sono termini equivalenti. La definizione di Safe Area è priva di significato giuridico, in quanto non impone obblighi né alle Nazioni Unite come organizzazione né ai suoi Stati membri. Come scrive Leone (2018: 25), le cosiddette zone di sicurezza sono “in realtà qualcosa a metà tra campi di concentramento e circhi dell'orrore”. Gli abitanti di Srebrenica comprendono rapidamente che la risoluzione non cambierà la loro situazione: rimangono isolati dal resto del mondo e continuano a lottare ogni giorno per la sopravvivenza, cercando disperatamente un pezzo di pane. Pochi giorni dopo la partenza del generale, i serbi iniziano a stringere l'assedio e per oltre tre anni la pioggia di granate diventa una tragica routine.

4. I GIORNI DEL GENOCIDIO DI SREBRENICA

Come si può leggere anche da *Srebrenica, hronologija jednog genocida ili šta se desilo sa Mirnesom Osmanovićem* di Matthias Fink, le offensive dell'Esercito della Republika Srpska contro Srebrenica e Žepa, denominate Operazione Krivaja 95 e Stupčanica 95, iniziano il 6 luglio 1995. Nei giorni successivi, a causa dell'avanzata dei serbi bosniaci, cadono, uno dopo l'altro, cinque posti di osservazione UNPROFOR nella parte meridionale dell'enclave. In seguito all'attacco subito, alcune truppe olandesi si ritirano nell'enclave, mentre gli equipaggi di altri posti di osservazione si arrendono ai serbi bosniaci. Contemporaneamente, le forze armate della Repubblica

⁷ La Risoluzione 819 fu il primo di due provvedimenti che dichiararono sei città bosniache zone sicure. La Risoluzione faceva riferimento anche ad azioni più concrete, come l'intervento militare contro le postazioni VRS, che tuttavia non si verificò (Karo-
vić-Babić 2021: 347).

di Bosnia ed Erzegovina subiscono il fuoco pesante nemico e vengono respinte verso la città: “La città è stata attaccata già il 7 luglio con tutte le armi pesanti preparate da molto tempo, e già allora i combattenti hanno dovuto lasciare le linee dure scavate su Zeleni Jadar” (Feković-Kulović 2009: 15). L'Esercito della Republika Srpska vuole occupare Srebrenica. Le granate continuano a cadere per cinque giorni di fila e tra i residenti si diffonde il panico.

Dal 12 luglio 1995, le già difficili condizioni fisiche si aggravano ulteriormente, a causa dell'attiva campagna di terrore: i cittadini, in preda al panico, cercano di fuggire come possono. I rifugiati della base vedono i soldati serbi bruciare case e pagliai. Nel pomeriggio del 12 luglio, i soldati serbi si uniscono alla folla. Un testimone ricorda di aver sentito soldati imprecare contro i musulmani bosniaci e dire loro di andarsene, che sarebbero stati massacrati, che la città era ormai terra serba. All'imbrunire, il terrore finisce per intensificarsi: diverse persone vengono trucidate; urla, colpi di mitraglieria e ogni altro genere di suono terrificante soppiantano il silenzio notturno. I soldati trascinano le persone fuori dalla folla e le portano via. Il 12 luglio arrivano circa sessanta autobus e grossi camion per il trasporto merci: donne e bambini vengono trasportati a Tuzla, schierata dalla parte dei bosniaci.

Poiché la situazione a Potočari si fece sempre più critica, la sera dell'11 luglio, tra i bosniaci, si sparse la voce che gli uomini validi avrebbero dovuto ritirarsi nella foresta, organizzare una colonna insieme ai membri della 28^a divisione dell'esercito di Bosnia ed Erzegovina e cercare di sfondare a Nord sotto il controllo delle autorità bosniache. Verso le ore 22 di quello stesso giorno, il “comando di divisione”, insieme alle autorità municipali bosniache di Srebrenica, decise di organizzare una colonna. Gli uomini più giovani temevano che sarebbero stati uccisi se fossero caduti nelle mani dei serbi a Potočari e credevano che le loro possibilità sarebbero state maggiori se avessero cercato di riparare a Tuzla attraverso i boschi.

La colonna si radunò vicino ai villaggi di Jagličić e Šušnjari e iniziò a spostarsi verso Nord. Testimoni hanno stimato che vi si stavano ritirando tra le 10.000 e le 15.000 persone. Era una strada di 70 chilometri. Intorno alla mezzanotte, la colonna iniziò a muoversi lungo la sezione Konjević Polje-Bratunac. Il 12 luglio, le forze serbe lanciarono un attacco di artiglieria sulla colonna in rotta verso Tuzla: “A volte camminano continuamente per chilometri, a volte devono evitare imboscate tese dai lupi lungo il percorso. Cacciano le persone come se fossero animali” (Teunissen 2021: 135). Ne risultò che la colonna fu spezzata in due parti: solo circa un terzo degli uomini riuscì ad attraversare la strada asfaltata con successo. La parte restante fu esposta a fuoco pesante e bombardamenti per tutto il giorno e la

notte seguente: chi è sopravvissuto ha descritto l'azione come una "caccia alle persone".

A Potočari, gli uomini bosniaci – separati da donne, bambini e anziani – vengono trasferiti a Bratunac, dove in seguito verranno portati anche gli uomini in fuga verso Tuzla. Migliaia di bosniaci catturati, fatti prigionieri dopo l'occupazione di Srebrenica, vengono quasi tutti giustiziati. Alcuni vengono uccisi, singolarmente o in piccoli gruppi, al momento della cattura; altri vengono assassinati nei luoghi deputati alla loro temporanea prigionia. Tuttavia, la gran parte di essi perde la vita in esecuzioni di massa attentamente pianificate, a partire dal 13 luglio, in un'area appena a Nord di Srebrenica. Tra l'11 e il 19 luglio 1995 si consuma il terribile genocidio di Srebrenica: i soldati dell'Esercito della Republika Srpska e della forza paramilitare serba degli Scorpioni uccidono 8372 tra uomini e ragazzi musulmani dell'enclave di Srebrenica.

La maggior parte delle esecuzioni di massa ha luogo secondo uno schema ben consolidato: gli uomini vengono portati in scuole o magazzini vuoti; dopo essere trattenuti per diverse ore, vengono caricati su autobus o camion e trasferiti in un luogo diverso, per essere giustiziati. Di solito, i campi per le esecuzioni sono isolati. Pur essendo i prigionieri inermi, ne viene spesso annullata ogni possibile resistenza, bendandone gli occhi, legandone le mani dietro la schiena, lasciandoli scalzi. Una volta arrivati sul luogo dell'esecuzione, vengono scaricati dai camion in piccoli gruppi, disposti in fila e fucilati. Chi sopravvive alle prime raffiche subisce poi il colpo fatale, talvolta dopo un'agonia più o meno lunga.

In realtà, tutto quello che Mujčić sa di quanto è accaduto deriva solo dai racconti di parenti e conoscenti. Racconta che, confidando nelle proprie forze, suo zio cercò di attraversare gli 80 chilometri attraverso la foresta fino al territorio libero.⁸ La scrittrice ignora del tutto quanto tempo possa aver resistito, né conosce le circostanze in cui ha trovato la morte. Sa però che, a distanza di un mese da quei tragici eventi, un conoscente riferì alla famiglia di averne riconosciuto il corpo tra quelli delle diverse migliaia di vittime che vi furono e che, essendone rimasto privo, ne prese le scarpe. Il dolore impedì alla famiglia di credere a quella storia, aggrappandosi alla speranza e all'attesa di un suo ritorno. Una speranza mai sopita. È convinzione di Elvira, infatti, che sua nonna lo stia aspettando ancora oggi.

Mio zio si fidò solo delle sue forze e decise di andare per il bosco. Magari, se non fosse stato per tre anni e mezzo di guerra, fame ed epidemie, le forze l'avrebbero sostenuto di più. Invece aveva perso 60 chili nel giro di pochi mesi e la camminata

⁸ La Marcia della morte di Srebrenica, in memoria della quale oggi viene organizzata la Marcia della pace di Srebrenica. Per un approfondimento, cfr. Mašić (1999).

per il bosco non poteva finire bene. Circa 80 chilometri fino al 'territorio libero'. Non so quanto abbia resistito; non so com'è arrivata, la fine, e quanta paura abbia avuto dentro, mentre arrivava (Mujčić 2007: 25– 26).

Il padre di Elvira aveva riposto la sua fiducia nelle Nazioni Unite, per le quali lavorava come traduttore. Purtroppo, però, per lui la sorte non fu diversa. I serbi, infatti, lo caricarono su un camion; l'ultima volta che fu visto, salutò e sorrise ai suoi vicini. Nella prefazione al romanzo, Luca Leone spiega:

L'autrice di questo libro è testimone del dolore che hanno provato i familiari delle vittime di Srebrenica dapprima nel perdere i loro congiunti, poi nel non poter recuperare i loro corpi per seppellirli più umanamente.

Uno zio di Elvira non può essere inumato poiché non sono ancora stati trovati il suo cranio e un braccio; del padre dell'autrice – che aveva affidato, come molti altri, la sua vita a Karremans e ai suoi caschi blu – non vi è più traccia, sebbene testimoni l'abbiano visto quell'11 luglio deportato dalla soldataglia di Mladić. Magari sarà portato a Bratunac, sulla Drina, dove è stata compiuta una parte cospicua del genocidio, con l'uccisione in massa di una cifra stimata tra le 2.000 e le 3.000 persone (Leone 2007: 14–15).

Solo diversi anni dopo la scrittrice viene a sapere dagli stessi vicini quanto era accaduto:

Mladić e quelli dell'Onu brindavano alla conquista di Srebrenica, mentre noi eravamo nel recinto e i soldati separavano gli uomini dalle donne. Poi hanno iniziato a portare via qualcuno. Li portavano dietro alla fabbrica e noi sentivamo solo gli spari. Poi hanno iniziato a caricare gli uomini sui camion e ho visto tuo padre, mio marito e mio figlio salire e mi salutavano, sorridevano. Oh, bambina mia, come faccio? Non sono passati dieci anni per me, non è passato neanche un giorno: io non ho più vissuto, da quel giorno (Mujčić 2007: 98).

Nell'opera sono descritti anche eventi di guerra, attacchi di aggressori, fame e sofferenza, che, con voluto contrasto, l'autrice, usando come filtro gli occhi di una ragazzina di dodici anni, descrive come eventi normali tra giochi spensierati:

Sdraiata sul pavimento leggevo e giocavo con i rumori della guerra. Il botto iniziale significava che era stata lanciata la granata, poi c'era il fischio angosciante dell'ordigno in volo. E nella mente mi canticchiavo: 'Chissà dove cadrà, di qua o di là'. Se cadeva vicino, il botto ci distruggeva le finestre e nessuno diceva niente per un po'. Se cadeva lontano, gli adulti iniziavano a dire 'Ayaya, che sia caduta sulla casa di Fatima?' (Mujčić 2007: 59).

Il romanzo “si caratterizza per una forte impostazione autobiografica che oscilla tra passato e presente” (Iannuzzi 2017: 134), dove il passato si divide in un prima, che è felice, e un dopo, che invece è doloroso.

Segue così la partenza, insieme alla madre e ai due fratelli più piccoli, su un convoglio diretto nella Bosnia centrale: il luogo dell’esilio, però, non è mai menzionato, né la permanenza forzata in quel posto viene mai specificata. È poi la volta della Croazia, a Podgora, dove i quattro, pur conducendo una vita da rifugiati, sono amorevolmente accuditi da barba Branko e dalla zia Dalma, al punto questi ultimi finiscono per essere percepiti da Elvira come due nonni: ancora oggi, Podgora rappresenta per Elvira una tappa irrinunciabile nell’annuale viaggio di visita ai parenti di Sarajevo. In Croazia, però, Elvira non può frequentare la scuola come tutti gli altri bambini con cui pure gioca, una privazione che le provoca un’insopportabile sofferenza.

È solo in un secondo momento che la famiglia trova riparo nel Nord dell’Italia, dove vive ancora oggi. Lì comincia una nuova esistenza: la madre si affanna con tre lavori a settimana per mantenere i figli, ma Elvira riesce a completare la scuola e recarsi quindi a Roma per l’università. Il racconto di tutti questi momenti è inserito in una dimensione onirica: spesso gli eventi sono mescolati e sovrapposti, mentre il filo che li unisce è il dolore per tutto ciò a cui l’autrice è sopravvissuta. La paranoia da cui è affetta inizia il giorno in cui lascia Srebrenica:

E così, quel 16 aprile faceva molto freddo e io mi stringevo a Venesa. Avremmo fatto il viaggio insieme fino a Tuzla, poi lei sarebbe andata in Croazia e io in un paesino in Bosnia centrale, dalla zia.

Ho continuato a stringermi a lei, mentre gli ultimi pezzi di Srebrenica scorrevano nei miei occhi scuri e nei suoi occhi glaciali. Ma l’autobus andava troppo in fretta, i serbi erano troppo vicini. Io perdetti la memoria, nella paura degli occhi circondati da folte masse di barba, che mi scrutavano e ci spingevano con i fucili giù dall’autobus, per controllare se avessimo armi. Mio Dio! Armi? Eravamo bambini e donne. Quegli occhi iniettati di sangue mi mangiarono il sonno per un certo periodo. Mi si presentavano di notte, come monito, come il mostro nero dei bambini. Quegli occhi uccisero l’infanzia mia troppo precocemente, troppo facilmente (Mujčić 2007: 31).

Ogni anno, a luglio, Elvira e la sua famiglia giungono a Sarajevo, ma non si recano mai a Srebrenica, che ora fa parte della Republika Srpska. Soffre per la sua città natale, soffre per suo padre e suo zio, soffre per il fatto che i loro corpi non sono mai stati ritrovati. Pensa che guarirebbe se scoprisse che sono davvero morti, ma la guarigione appare lontana: la notizia della morte non è mai arrivata e la speranza resta ancora viva. Nessun certificato di morte, nessuna condoglianza, nessun periodo di lutto: in altre parole, un lutto senza fine. Da bambina Elvira aveva paura di tornare a casa, nel timore quotidiano di trovare sua madre in lacrime per le cattive notizie

che potessero essere giunte. Col tempo, però, si convinse che i due uomini erano vivi e che un giorno sarebbero riapparsi sulla porta di casa. Fu solo il conseguimento della laurea a interrompere per qualche istante l'agonia e a portare un po' di serenità, sia in lei, per il traguardo raggiunto, sia in sua madre, nei cui occhi riconobbe finalmente qualche sprazzo di felicità: "Avevo visto l'orgoglio nei suoi occhi, lo stesso che avevo io in testa. [...] Avevo permesso che la mente facesse un breve *excursus* della mia vita e mi ero presa la mia rivincita su quelli che avrebbero voluto *pulirci etnicamente*." (Mujčić 2007: 81).

Nel 2005, nel tentativo di imparare a gestire gli attacchi di panico che la colpivano, la scrittrice ha iniziato a frequentare sedute di terapia di gruppo. Pur avendo riacquisito un equilibrio, sente impellente la necessità di un viaggio nella storia, 'alla ricerca del tempo perduto'. Nel corso del consueto viaggio a Podgora e Sarajevo, accompagnata dal fidanzato Gabriel, decide di recarsi anche a Srebrenica, con lo scopo di affrontare il passato, a distanza di dodici anni dagli eventi che hanno contrassegnato dolorosamente la sua esistenza. Rivivendo quei luoghi, fa sua la consapevolezza per cui tutto è cambiato, ma le appare al contempo evidente che giustizia non sarà mai fatta. Eppure, il viaggio la aiuta a guarire: realizza che il suo shock non è mai sfociato in lacrime e disperazione, che ha preso esclusivamente la forma di attacchi di panico, che per anni è vissuta allontanando ogni pensiero dai fantasmi della guerra e dei morti.

La spiegazione fornitale dalla psichiatra che la aveva in cura fu illuminante: il problema risiedeva nel fatto che alcune fasi della sua vita erano mancate, che di quasi nessuna di esse aveva avuto una normale esperienza. Da quel momento, Elvira ha seguito le indicazioni che le erano state fornite, scegliendo di vivere la vita di un'adolescente, dormendo in compagnia delle bambole, giocando con le zollette di zucchero, ricercando altalene su cui ondeggiare spensierata. La cura dell'animo si è rivelata efficace: solo allora ha iniziato a crescere in modo sano ed equilibrato; l'immagine della morte si è allontanata e la paura ha lasciato il posto a una sorta di saggezza. I suoi cari, pur scomparsi, non la abbandonano mai, permanendo costantemente nei suoi pensieri, ma, del resto, probabilmente non può essere altrimenti.

5. LA CONTINUAZIONE DEL GENOCIDIO DOPO IL CRIMINE

Secondo Hajrić-Čaušević e Grabovica (2021: 494–495), nell'aprile 1996, una commissione di ispettori del Tribunale internazionale per il perseguimento delle persone responsabili di gravi violazioni del diritto internazionale umanitario commesse nel territorio dell'ex Jugoslavia ispeziona

in superficie le tombe vicino a Srebrenica. Tre mesi dopo arrivano esperti in esumazione e perizie forensi: nel corso delle indagini, percorrendo un prato, essi si imbattono in una fossa comune, ritrovando proprio lì, all'aperto, infinite ossa umane. Si decide di riaprire la fossa, che restituisce due diverse aree di sepoltura, distinte da un appezzamento vuoto: una contiene corpi interi, l'altra in brandelli o comunque mutilati. Osservando le immagini satellitari del periodo da settembre a ottobre 1995 ed esaminando i reperti del sepolcreto a Lažete 2, emerge il sospetto che i serbi bosniaci abbiano riaperto le fosse comuni del luglio 1995 e trasferito i corpi in fosse secondarie.⁹ L'intenzione risulta evidente: occultare l'uccisione di migliaia di uomini e ragazzi di Srebrenica e creare grande confusione. Le vittime delle esecuzioni vengono così ritrovate in numerose fosse comuni, ma anche lungo la strada dove passava la colonna.

Trascorre molto tempo prima di riuscire a determinare con precisione il numero degli assassinati. Delle migliaia di prigionieri fucilati, solo nove sopravvivono. Oggi, in Bosnia ed Erzegovina, il numero delle vittime di Srebrenica è preciso e ufficiale – 8372 – ed è inciso sul Muro dei Nomi, all'ingresso dell'immenso cimitero di Potočari, dove sono state trasferite le salme identificate. Questo numero è stato determinato dall'Istituto per le persone scomparse in BiH. Il Tribunale dell'Aja ha invece operato su un numero inferiore di vittime, perché orientato esclusivamente ai dati dell'accusa. Tutto il resto non è stato considerato.¹⁰

⁹ Non ci sono descrizioni dettagliate sullo spostamento dei corpi, né informazioni in merito a quale delle cinque grandi fosse comuni sia stata oggetto di azioni di prelevamento o smembramento. Sebbene il mistero continui ancora oggi, probabilmente le tombe secondarie sono state tutte ritrovate. Successive esumazioni di tombe primarie e secondarie forniscono prove giudiziarie sufficienti, sulla base delle quali è possibile determinare la connessione tra le cinque grandi fosse comuni Glogovo, Orahovac-Lažete, Petkovci, Kozluk e Branjevo e le relative tombe secondarie. La sequenza delle prove inizia con le immagini satellitari di settembre e ottobre 1995: esse mostrano che il terreno vicino alle fosse comuni del luglio 1995 è stato scavato, come documentato dalle tracce ben visibili lasciate da macchine pesanti. In altri luoghi, che fino ad allora erano incontaminati, sono pure visibili segni di lavorazione e sistemazione del terreno, che lasciano presupporre la presenza di fosse comuni. Dalle cinque grandi tombe primarie del luglio 1995, due o tre mesi dopo, i corpi e le spoglie delle vittime vengono spostati e divisi in 37 tombe secondarie, poi ritrovate. Gli autori dell'occultamento cercano di rendere irricognoscibili le tracce, rimescolando i resti col fine di compromettere l'identificazione dei corpi e di renderla estremamente costosa (Fink 2020: 685).

¹⁰ Fink cita un ex membro della forza paramilitare degli Scorpioni, Goran Stoparić, il quale al Tribunale dell'Aja testimonia di aver visto, pochi giorni dopo la caduta di Srebrenica, un autobus con circa 60 civili passare dalla loro base vicino al fronte di Sarajevo. L'autobus viene seguito dalla polizia militare di Doboj. I prigionieri vengono condotti per

Di fronte alla base UNPROFOR di Potočari è stato allestito un grande cimitero destinato alle vittime di Srebrenica, contenente 10000 tombe. Dal 2005, l'11 luglio vi vengono sepolte quelle ritrovate nel corso dell'anno precedente. Vi sono corpi sui quali vengono eseguite analisi per determinare il profilo del DNA, che spesso però non è possibile identificare per mancanza di un campione idoneo. In molti casi, vengono ritrovate solo porzioni dei corpi, come il tratto superiore della gamba, parte dell'anca o del cranio. La questione di dove siano le altre ossa rimane aperta, perché gli autori dell'occultamento continuano a tacere ancora oggi. Il numero di corpi rinvenuti cresce di anno in anno:

Guardavo fuori in attesa di scorgere il cimitero memoriale per i morti di quell'orribile giorno. Mi resi conto che eravamo vicini perché due donne, coperte da un foulard, si alzarono e si misero a sussurrare preghiere.

Dopo un attimo vidi un prato verde coperto da lapidi di legno verde. Erano 600 i corpi che avevano riesumato dalle fosse comuni, seicento corpi che pochi giorni prima avevano avuto una degna sepoltura. Mio padre e mio zio non erano tra loro! Non avevano nulla, se non un'inutile morte (Mujčić 2007: 91).

6. LA LENTA GIUSTIZIA EUROPEA

In questa storia agghiacciante, un ruolo vergognoso e tutt'altro che trascurabile è stato rivestito dal battaglione olandese delle Nazioni Unite a Srebrenica, responsabile di aver consegnato civili, uomini abili, anziani, ragazzi, feriti e personale medico ai bruti assassini di Mladić.¹¹ Mujčić esprime tutta la propria indignazione nei confronti dell'Europa:

Noi eravamo già in Italia; guardavamo quella morte in diretta, tra disperazione, lacrime e svenimenti. Poi ci riprendevamo; insomma, non potevano ucciderli: il mondo non l'avrebbe permesso. Cazzo, eravamo pur sempre in Europa. Sì, fino a quel giorno lo eravamo. Poi l'Europa è diventata un'entità a sé stante; un bel mondo di sole, pance piene, gente cresciuta col culo al sicuro.

tre ore su strade strette e passi di montagna fino a Sarajevo, dove vengono uccisi. Probabilmente molti di loro vengono portati nelle parti più remote del Paese e assassinati. Le vittime di Srebrenica sono state ritrovate anche in Serbia, 16 delle quali in un solo cimitero a Belgrado. Si presume che i corpi siano stati gettati nella Drina – o vi siano caduti durante la sparatoria – e che l'acqua li abbia portati alla Sava e più avanti lungo il Danubio fino a Belgrado (Fink 2020: 693).

¹¹ Nell'aprile 2002, dopo un lungo dibattito sul massacro di Srebrenica, il governo olandese (secondo gabinetto di Wim Kok) decide di dimettersi, a seguito di un'indagine ufficiale e di un rapporto del Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, che dimostra la responsabilità delle truppe olandesi a Srebrenica.

L'Europa è diventata solo uno spettro.

E noi, per l'Europa, siamo stati solo una discarica, dove smaltire i farmaci scaduti e le coscienze zelanti (Mujčić 2007: 26).

Lo scavo delle fosse comuni continua ancora oggi; la giustizia europea è lenta e molti dei boia girano liberi per le strade di Srebrenica:

Sai, è strano che la gente pensi che una volta firmato l'accordo di pace, tutto si metta a posto e le ferite svaniscano. A volte ho cercato di raccontare a qualcuno che a Srebrenica vivono ancora coloro che hanno preso parte al massacro, ma alla gente sembra impossibile (Mujčić 2007: 96).

Le madri di Srebrenica – che hanno perso padri, mariti e figli – vivono sole dopo aver sepolto un paio di ossa dei loro cari, ritrovate in alcune fosse comuni. In seguito al genocidio sono tornate nelle loro case per essere vicine alle tombe dei loro familiari e amici e per continuare a lottare affinché si continuino a cercare le spoglie delle vittime e a processare i criminali di guerra. Vivono sole, ancora con la speranza di ritrovare i corpi dei loro morti, ma gli anni passano, il dolore uccide e ogni mese una di loro viene a mancare:

Quando eravamo piccole, io e mia cugina Venesa andavamo nel lettone della nonna molto prima di avere sonno perché così nel buio, sotto le coperte, potevamo sognare a occhi aperti. Anche la mia mamma lo fa, prima di avere sonno va nel letto e nel suo mondo immaginario continua le puntate della sua vita, così come sarebbero andate se non fosse successo tutto quello che nella realtà è accaduto. Mia nonna da quel mondo immaginario non esce più da dieci anni; non sa che giorno sia, né la stagione e tanto meno l'anno. Non parla mai e preferisce stare in camera sua da sola, dove le voci e le risate dei miei fratelli non arrivano. E sembra che non le faccia male niente, che niente possa toccarla. Eppure, a volte vedo qualche lacrima scendere sul suo volto immobile, perché forse a volte i rumori del mondo arrivano fino a lei e disturbano il sogno nel quale vive. Una piccola bambola di porcellana, ecco cosa mi sembra mia nonna (Mujčić 2007: 58).

7. CONCLUSIONE

Una parte significativa della letteratura italiana degli ultimi trent'anni è costituita da opere di letteratura migrante, che hanno un grande valore politico e sociale poiché contribuiscono alla comprensione della questione degli immigrati in Italia. Nel suo romanzo *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Elvira Mujčić offre una cronaca attenta degli eventi di Srebrenica del luglio 1995 e delle difficoltà affrontate dalle famiglie dopo quella terribile tragedia. La scrittrice ha appreso le sue verità da articoli,

pagine di giornali, libri, atti giudiziari, racconti dei vicini sopravvissuti. Non saprà mai cosa sia accaduto negli ultimi giorni di suo padre, a cui non ha ancora potuto dare una sepoltura, e degli altri membri della famiglia che sono stati assassinati. Tuttavia, ci mostra in maniera nitida cosa è rimasto nella vita dei sopravvissuti dopo la tragedia, descrivendo la bisognosa ricerca di una vita normale, ripercorrendo il processo di guarigione dalle ferite, condividendo quell'assurdo paradosso che è la vita nei Balcani. In altre parole, ci guida in un viaggio alla ricerca del tempo perduto nella città da cui proviene, ma anche nel profondo dell'anima sua e di coloro che le sono vicini, tutti inesorabilmente segnati da questa tragedia, introducendo questa triste realtà nell'alveo della letteratura italiana.

BIBLIOGRAFIA

- Derobertis, R. (2007). Insorgenze letterarie nella disseminazione delle migrazioni: contesti, definizioni e politiche culturali delle scritture migranti. *Scritture migranti: rivista di scambi interculturali*, 1, 27–52.
- Eccher, C. (2012). *La letteratura degli italiani d'Istria e di Fiume dal 1945 a oggi*. Fiume: L'identità dentro.
- Emanuele, L. (2023). *Letteratura migrante in Italia*. Verona: Oligo Editore.
- Feković-Kulović, M. (2009). *Živjeti i umirati za Srebrenicu*. Sarajevo: Connectum.
- Fink, M. (2020). *Srebrenica, hronologija jednog genocida ili šta se desilo sa Mirnesom Osmanovićem* [trad. di Avdija Alibašić] Sarajevo: Dobra knjiga.
- Gnisci, A. (2003). *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi.
- Hajrić-Čaušević, A. & Grabovica, A. (2021). *Genocid nad Bošnjacima Srebrenice*. In: *Genocid nad Bošnjacima, Srebrenica 1995–2020: Uzroci, razmjere i posljedice*. Zbornik radova, tomo 1 (pp. 483–500). Sarajevo-Tuzla: Institut za istraživanje zločina protiv čovječnosti i međunarodnog prava Univerziteta u Sarajevu, Univerzitet u Sarajevu, Univerzitet u Tuzli, Institut za historiju Univerziteta u Sarajevu.
- Iannuzzi, M. A. (2017). Una nuova narrativa italiana. In M. Mejdaniya (a cura di), *Pozorište i pripovijetka u književnostima na romanskim jezicima*. (pp. 129–139). Sarajevo: TDP.
- Karović-Babić, M. (2021). *Rezolucija 819 – Srebrenica, april 1993*. In: *Genocid nad Bošnjacima, Srebrenica 1995–2020: Uzroci, razmjere i posljedice*. Zbornik radova, tomo 1 (pp. 333–360). Sarajevo-Tuzla: Institut za istraživanje zločina protiv čovječnosti i međunarodnog prava Univerziteta u Sarajevu, Univerzitet u Sarajevu, Univerzitet u Tuzli, Institut za historiju Univerziteta u Sarajevu.
- Lecomte, M. (a cura di). (2006) *Ai confini del verso: poesia della migrazione in italiano*. Firenze: Le Lettere.

- Leone, L. (2007). Prefazione. In E. Mujčić, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*. Manocalzati: Infinito Edizioni.
- Leone, L. (2018). *Srebrenica, i giorni della vergogna*. Formigine: Infinito edizioni.
- Mack Smith, D. (1997). *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Mašić, N. (1999). *Srebrenica, agresija, otpor, izdaja, genocid*. Srebrenica: Općina Srebrenica.
- Matvejević, P. (2007). Prefazione. In E. Mujčić, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*. Manocalzati: Infinito Edizioni.
- Morace, R. (2012). *Letteratura-mondo italiano*. Pisa: ETS.
- Mujčić, E. (2007). *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*. Manocalzati: Infinito edizioni.
- Parati, G. (1995). Italophone voices. *Italian Studies in Southern Africa*, 8, n. 2, pp. 1–15.
- Ragionieri, E. (1996). La storia politica e sociale. In *Storia d'Italia. Dall'Unità a oggi*, IV. Torino: Einaudi.
- Richter, M. (2016). Scritture Scrittrici Migranti, Con interventi di Dunja Badnjević, Enisa Bukvić, Elvira Mujčić, Azra Nuhefendić. In S. Camilotti & S. Regazzoni (a cura di), *Venti anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Quaquarelli, L. (2010). *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Milano: Morellini.
- Sabbatucci, G. & Vidotto, V. (2008) *Storia contemporanea. Il Novecento*. Bari/Roma: Editori Laterza.
- Softić, S. (2021). *Uzroci i posljedice genocida nad Bošnjacima u Istočnoj Bosni s naglasom na zaštićenu zonu Srebrenica*. In: *Genocid nad Bošnjacima, Srebrenica 1995–2020: Uzroci, razmjere i posljedice*. Zbornik radova, tomo 1 (pp. 219–240). Sarajevo-Tuzla: Institut za istraživanje zločina protiv čovječnosti i međunarodnog prava Univerziteta u Sarajevu, Univerzitet u Sarajevu, Univerzitet u Tuzli, Institut za historiju Univerziteta u Sarajevu.
- Taddeo, R. (2006). *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*. Milano: Raccolto.
- Teunissen, N. (2021). *Tražeci Esmira* [trad. di Goran Trkulja]. Sarajevo: Dobra knjiga.

THE IMAGE OF THE GENOCIDE IN SREBRENICA IN THE BOOK
BEYOND CHAOS. WHAT REMAINS AFTER SREBRENICA
BY ELVIRA MUJČIĆ

Summary

Italy has long had the experience of migrant writers, among whom is Elvira Mujčić, an Italian-Bosnian writer who in 2012 published the novel *Beyond Chaos. What remains after Srebrenica*. The essay analyzes the central themes of the novel such as the Srebrenica genocide and the harsh reality of the survivors, examining the tragic Bosnian socio-cultural context that the author brings into Italian literature, changing its literary canon. The novel offers an extraordinary testimony of the Srebrenica genocide, but also focuses on its aftermath, in particular the deep emotional wounds of those who survive, losing their loved ones without the possibility of burying them.

Key words: *migrant literature, genocide, Srebrenica, Elvira Mujčić, death march, mass graves.*

Segnalazioni

*Snežana Milinković**
Università di Belgrado

Brugnolo, Furio (2024). *Dai Siciliani a Petrarca. Studi sulla poesia italiana del Medioevo*. Padova: Cleup sc.

Oltre quarant'anni di studi sono rappresentati in questo libro. Il lavoro più antico, per quanto uscito nel 1980, risale infatti, nella sua originaria versione orale presentata in un'occasione congressuale, al 1976; quello più recente al 2021-22. Una personale "lunga fedeltà" – per ricorrere a quest'abusata etichetta – nei confronti della poesia italiana del Medioevo e delle sue tradizioni? Sì, una lunga fedeltà, anzi lunghissima [...]. A me pare infatti che essa sia stata ormai, diciamo così, generosamente ripagata. Non tanto per la qualità e la continuità degli esiti che ne sono derivati (su questi giudicherà il lettore), quanto per il piacere che, sul piano personale, ne ho tratto: il "piacere del testo" (o dei testi), certo (altra abusata, ma veritiera, etichetta, come quella, peraltro imprescindibile, della "centralità" del testo), ma anche il piacere di trasmettere ad altri – ammesso che ci sia riuscito – le mie esperienze di lettura e di ricerca [...].

Queste prime battute della *Nota dell'autore* (p. XXXV) danno una chiara definizione della composizione¹ e dell'idea del libro di Furio Brugnolo pubblicato per omaggiare i suoi ottant'anni e mettono subito in evidenza la profondità e, allo stesso tempo, la semplicità dello stile e del pensiero dello studioso, nitidi e diretti nella loro presa sulla realtà dei testi. Ma, indicano anche quello che potremmo definire il suo "metodo" – forse un'altra etichetta abusata – al quale, virgolettato, si riferiscono i suoi allievi, curatori del volume (Rachele Fassanelli, Francesca Gambino, Fabio Sangiovanni, Zeno Verlato), nella loro *Premessa* (pp. IX–X), che consiste nei «rilievi puntualissimi e aperture al sistema che da lì si costruiva, testo alla mano», per arrivare «alla radice, al nucleo generatore della poesia», come dice F.

* snezana.milinkovic@fil.bg.ac.rs; ORCID: 0000-0002-8273-9233

¹ L'autore segnala, sempre all'interno della *Nota dell'autore*, che gli scritti pubblicati nel volume sono stati «quale più quale meno, rivisti e ritoccati, e, ove necessario, corretti, aggiornati e integrati (le integrazioni, sia nel testo che, soprattutto, nelle note, sono incluse in parentesi quadre)» (p. XXXIX).

Brugnolo nell'articolo *Strategie ed economie del commento: la lirica* (pp. 615–639), suggerendo la via da percorrere ponendo e ponendosi delle domande sul testo, anzi la domanda, «quella che non concede distrazioni o fughe dal testo, dalla parola: “che cosa significa?”» (p. IX).

La conferma di quanto detto la troviamo solo a scorrere i titoli dei contributi – certamente noti e più volte letti dai soliti “addetti ai lavori” – pubblicati e suddivisi tematicamente in 6 blocchi complementari (*Scuola siciliana, Stilnovisti e Dante, Poesia per pittura, Libri di poesia, Petrarca, Appendice*). Perché, in fondo, tutti guidati dalla domanda – “metodo” che sta all’apertura di quell’intervento primo, indicato dall’autore come inizio del percorso professionale e passionale della lettura delle liriche medievali, del 1976, pubblicato nel 1980, “*Parabola*” di un sonetto di Guido Guinizelli: “*Vedut’ho la lucente stella diana*” (il primo della sezione *Stilnovisti e Dante*, pp. 115–174): «È possibile fondere in un’unica, organica trattazione lo studio delle “fonti” (o degli “antecedenti”) di un testo poetico e lo studio della sua ricezione ed efficacia sui testi poetici successivi?».

Sono le parole che designano la cornice interpretativa della prima unità dei lavori dedicati alla Scuola siciliana con i quali F. Brugnolo, i testi in mano e senza proclami, ha offerto gli apporti decisivi allo studio di questa importantissima compagine della lirica italiana: dal primo studio, *Accessus ai Siciliani* (I): Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vi voglio* (pp. 5–32), dove, attestata l’importanza del componimento attraverso una rassegna della ricezione successiva, l’autore volge lo sguardo agli “antecedenti” per dichiarare, pacificamente, che *Madonna, dir vi voglio* è «un’“imitazione”, e anzi più esattamente una traduzione-rielaborazione dal provenzale (la prima “traduzione poetica” della letteratura italiana)» (p. 6); attraverso il secondo *Accessus ai Siciliani* (pp. 33–65) e il successivo *Siciliani e trovieri. Proposte per Giacomo da Lentini, Rinaldo d’Aquino e Giacomino Pugliese* (pp. 67–93) nei quali il “metodo” già messo in atto viene applicato per indicare altre “proposte” di lettura; fino alla *Nota su “canzonetta” nella lirica italiana antica* (pp. 95–112) dove questo scorrere avanti e indietro sul crinale diacronico porta F. Brugnolo a porre un’altra “domanda” fondamentale per tutta la tradizione poetica e metrica italiana, sempre dalle posizioni di un lettore attento e disinteressato alle eventuali conseguenze: «e non si capisce bene come, su questa base puramente distributiva, si possa arrivare alla conclusione che *canzonetta* è un termine t e c n i c o della metrica e della poetica siciliana, distinto da *canzone*» (p. 104).

La seconda, più nutrita unità dedicata agli *Stilnovisti e Dante*, è ancor più coesa all’interno della domanda – “metodo” che, come già menzionato, sta all’apertura della sezione e contiene altrettanti lavori di F. Brugnolo memorabili per il loro acume di un lettore che costantemente si chiede “cosa significa”. Come testimoniano le prime righe, di nuovo quasi perentorie

nella loro chiarezza, del *Cavalcanti* “cortese”. *Ancora su Donna me prega*, vv. 57–62 (pp. 175–195):

Il passo in questione, tra i meno problematici dal punto di vista testuale, è invece, quanto all’interpretazione, tra i più controversi dell’intera canzone, come mostra anche un elenco parziale delle varie parafrasi proposte dai critici e commentatori nell’ultimo cinquantennio, quasi tutte divergenti l’una dall’altra.

F. Brugnolo, brillante *detective* che cerca gli intrecci e i travasi dei significati delle parole emblematiche e non, ci fa rileggere indimenticabili pagine sull’ornitologia poetica duecentesca (*Due schede per l’ornitologia poetica duecentesca*. Jacopo Mostacci, Cino da Pistoia, pp. 228–238) che, a seguire il filo di lettura, inevitabilmente ci riconducono al XXIV canto del *Purgatorio* e alle *penne* dantesche; sulla presenza di Cino da Pistoia nella *Commedia* (*Cino (e Onesto) dentro e fuori la Commedia*, pp. 239–286) che si rivela più nutrita di quanto sembri e più decisiva per l’interpretazione dell’intera produzione dantesca. Lo stesso sguardo attento del lettore Brugnolo che istaura la dialettica tra il particolare e l’insieme dei fenomeni culturali costituisce il filo conduttore che collega i lavori negli altri due capitoli del libro, come si vede chiaramente nel “*Voi che guardate...*”. *Archetipi trecenteschi della poesia per pittura* (pp. 329–381) della *Poesia per pittura*, o ne *Il libro di poesia in Italia nel Trecento* (pp. 385–436) della sezione *Libri di poesia*. Il capitolo dedicato ai lavori su F. Petrarca, invece, dimostra che lo scorrere sul crinale diacronico può e deve quando il testo stesso lo richiede poter abbracciare anche lo scorrere tra l’elemento e il sistema, o il libro, ovvero il *discorso* che rivelano i propri significati possibili nascosti solo in questo continuo confronto. Come di consueto, è lo stesso F. Brugnolo che ce lo fa capire grazie a una dichiarazione d’intenti del lettore per eccellenza (*Il “desio che seco non s’accorda”*: *sintonie, rispecchiamenti e fraintendimenti*. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, 41–50):

Intendo analizzare la decade 41-50 dei *Rerum vulgarium fragmenta* come un insieme unitario e omogeneo, dotato di un suo senso e di una sua precisa funzione all’interno del *continuum* testuale del Canzoniere. Non tanto, quindi, all’interno del “racconto”, semmai all’interno del sistema simbolico dell’opera, e, beninteso, della sua “storia stilistica”: se è vero, com’è vero, che il *discorso* del Canzoniere è anche un discorso sui suoi, spesso contraddittori, processi di scrittura. (p. 451)

Nonostante il titolo in sordina, *l’Appendice*, l’ultima compagine del libro con le diverse tematiche dei contributi ivi raccolti, dalle disquisizioni sulla dedica nella letteratura italiana del Medioevo all’omaggio critico agli studi di Gianfranco Folena sulla poesia italiana delle origini (il quale simbolicamente chiude l’intera pubblicazione), rappresenta un insieme organico dove il pensiero di sapore teorico con il quale il lettore Brugnolo, forte delle

sue tante domande e di tante risposte possibili, avvolge continuamente i singoli oggetti trattati, il pensiero sempre e comunque motivato dal quesito principe dell'attività professionale di F. Brugnolo: «che cosa *nascondono* le parole del poeta» (*Strategie ed economi del commento: la lirica*, p. 639).

Alla fine del libro, ammaliati dall'eleganza classica e filologica dello stile di F. Brugnolo, a mo' di risposta al generoso invito dell'autore a giudicare gli esiti e la qualità della sua lunga "fedeltà" alla poesia italiana del Medioevo, possiamo solo unirvi alle parole dei curatori-allievi con le quali chiudono la loro breve, ma densa *Premessa*:

Di questi tratti felici, del massimo rilievo per la vita mentale di ogni allievo, amico e collega, vorremmo perciò condividere, con i lettori e tutti coloro che vorranno unirsi alla festa di questo volume, l'importanza, insieme all'affetto e alla gratitudine per tutto ciò che Furio ci ha insegnato.

Nataša Gavrilović*
Università di Belgrado

Del Gatto, Antonella (2023). *Dissimulazione e testualità. Tollerando, tacendo, aspettando*. Firenze: Leo S. Olschki Editore

Il prezioso volume di Antonella Del Gatto, uscito nel maggio del 2023 per i tipi di Leo S. Olschki Editore, offre una nuova prospettiva sul concetto di dissimulazione illustrando le sue numerose sfumature attraverso i testi di alcuni dei maggiori autori della letteratura italiana otto-novecentesca. Fin dalle pagine introduttive (*La dissimulazione come principio estetico*) il lettore comprende che si tratta di molto di più di un procedimento retorico. La studiosa, infatti, sottolinea il valore non solo concettuale, bensì “filosofico, strutturale, mimetico” della dissimulazione, che “apre a mondi possibili la scrittura” (p. 3). Dissimulazione e testualità, quindi, risultano strettamente legate alla moderna complessità e non-linearità del dialogo con il lettore, il quale deve colmare le lacune dei “non detti” e dei “non dicibili” che essa comporta; d’altra parte – nelle mani dello scrittore – la dissimulazione diventa un modo per costruire la/le realtà, inafferrabile e frammentaria (esemplare l’ultimo capitolo, dove l’insufficienza della parola nelle commedie di Eduardo De Filippo viene spiegata “semplicemente” con l’evento che ha segnato il Novecento: la guerra).

Nei seguenti sette capitoli l’autrice si sofferma su testi concreti analizzati alla luce di questo principio estetico, di cui i primi tre dedicati a Leopardi (anche se l’intero volume sembra intriso di pensiero leopardiano), e i quattro restanti rispettivamente a Giovanni Pascoli, Luigi Pirandello, Carlo Goldoni ed Eduardo De Filippo.

La “società stretta” di Leopardi (capitolo I: *Il mascheramento nella «società stretta» di Leopardi*), che apre la triade dedicata al recanatese, rappresenta il regno dell’effimero dell’esistenza, l’illusione che protegge dal disincanto della realtà, “al pari della siepe dell’*Infinito*” (p. 28). L’apparenza

* natasa.gavrilovic@fil.bg.ac.rs; ORCID: 0000-0002-9103-5270

su cui si basa questa società “non solo basta, ma è la sola cosa che basti” (Zib. 4096), e il gioco sta nel *savoir faire*, ovvero nel *dissimulare* in mezzo agli altri, seguendo le regole del *bon ton*, frutto della civiltà moderna. Alla luce di queste osservazioni risulta emblematica la lettura del *Dialogo della Moda e della Morte*. Inoltre, la lingua stessa dei *Canti*, in cui un altro grande leopardista citato, Franco D’Intino, aveva già riconosciuto la strategia dissimulativa (p. 8), è un terreno fertile soprattutto per quanto riguarda l’*io*, ma anche il *tu* ed il *noi*, concetti che vengono analizzati nel secondo capitolo (“*Io solo combatterò*”: la dissimulazione dell’*io* nei *Canti*). L’*io* dei *Canti* viene sconvolto – osserva Del Gatto – addirittura relativizzato, proprio in virtù dell’arte dissimulativa – sospeso tra gli eroi dell’antichità e la frammentazione moderna – come dimostrato nell’acuta analisi della voce dell’*io* nella canzone *All’Italia*. Altrettanto importante è, a citare un altro esempio, l’*io* in *L’Infinito*, dove lo spazio ristretto apre innumerevoli possibilità, proprio in virtù della dissimulazione: descrivere l’infinito dallo spazio “finito” e limitato significa negare la verità (come insegna la definizione stessa della *dissimulatio* di F. da Buti, citata nelle prime pagine dell’Introduzione). Per generare questa “sensazione infinitiva” (p. 54) occorre la frammentazione dell’*io*: in pensiero, sentimento, udito, vista. Questa strategia dissimulativa, però, riguarda anche l’intertestualità leopardiana: lo dimostra lo stesso idillio, dove il richiamo petrarchesco dell’*ultimo orizzonte* fa parte di un “sistema ternario”, poiché mediato dalla lettura di Lorenzo de’ Medici, che “ri-determina anche la classicità del modello antico” (p. 56), rendendo il gioco più complesso – nonché più allettante – per il lettore. L’intertestualità dissimulata porta infatti direttamente al terzo capitolo (*Il Dante dissimulato di Leopardi*). Dopo aver accennato alla sostanziale mancanza di uno studio complessivo sul Dante leopardiano, l’autrice individua due caratteristiche della scrittura dantesca focalizzate da Leopardi (p. 65): la centralità e la solidità dell’*io* lirico; 2) la potenza (la *forza*) dell’immaginazione; due punti che determinano il dialogo intertestuale tra i due. Il gioco si fa ancora più coinvolgente – e di nuovo ternario – in quanto “l’intertestualità dantesca non può essere scissa da quella petrarchesca”, per cui “la *Commedia* e *Canzoniere* si intrecciano e si compensano nella scrittura leopardiana intessendo una fitta trama dialogica” (p. 65). Il Petrarca dell’ultimo rappresentante del petrarchismo italiano, come lo definisce Mengaldo¹, pertiene – secondo l’autrice – al livello diegetico, mentre Dante interagisce ad un livello mimetico più profondo. Tutto ciò anche questa volta viene illustrato con dovizia di esempi, attraverso delle acute analisi dei testi.

¹ Mengaldo, P. V. (2016). *Dante (e Petrarca) nella tradizione letteraria italiana*. In Id., *Dalle origini all’Ottocento. Filologia, storia della lingua, stilistica*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, p. 71.

Dal Leopardi dissimulatore nel quarto capitolo si passa al Leopardi dissimulato (*Dissimulazione e discontinuità nei finali dei Canti di Castelvechio di Pascoli*). Il Leopardi di Pascoli è presentato dalla studiosa innanzitutto come poeta della fine e – ancora una volta – del non-detto, mentre la dissimulazione pascoliana agisce ad un livello più profondo, toccando addirittura le strutture sintattiche, che modernamente aprono il testo all'interpretazione del lettore (i due punti e il verbo cadere di *A Silvia* individuati ne *La Guazza*, rispecchianti entrambi lo stesso tipo di conoscenza fulminea, ne sono un esempio assai suggestivo). In più, Del Gatto osserva che qualche volta si incontra persino un “sapore lievemente e delicatamente parodico rispetto al Leopardi più noto” (p. 82), come nella lettura dei due personaggi femminili: la tessitrice dell'omonima poesia pascoliana e la Silvia di Leopardi, la cui intertestualità coinvolge non solo altri testi leopardiani (il *Sogno*), ma anche altri autori, ovvero il Petrarca del *Triumphus Mortis*, rendendo sfumata la dicotomia vita-morte al confine onirico, tra sonno e veglia.

Gli ultimi tre contributi portano al mondo del teatro, la cui storia, secondo l'autrice, è “una storia della dissimulazione” (p. 22). Il quinto capitolo (*Tra Benjamin e Jakobson: traduzione e mediazione linguistica in Pirandello*) coinvolge sia l'atto traduttivo che la *vexata quaestio* del rapporto verità/verosimiglianza nella letteratura. Così, nel quadro filosofico-linguistico in cui opera Pirandello, “tra Benjamin e Jakobson”, vengono confrontati il lavoro del traduttore e quello del teatro moderno, entrambi necessari passaggi ermeneutici. Se il nocciolo di ogni traduzione è quello che “resta a sua volta intraducibile”, secondo Benjamin (p. 103), nel discorso estetico pirandelliano lo stesso vale anche per il teatro. Di fatti, la traduzione che fa il teatro nasconde nel non-detto il senso (o i sensi), amplificandolo con i silenzi, con i gesti, con il linguaggio non-verbale *tout-court*, grazie al quale viene stabilito il dialogo con il pubblico moderno, che – come ogni lettore attento – si abitua anch'esso a cercare nelle sfumature e nella reticenza la chiave interpretativa. In quest'ottica viene osservata anche la commedia di Goldoni (*La finzione onesta nella drammaturgia 'ospitale' di Goldoni*), il cui realismo, secondo l'autrice, è inscindibile dalla pratica dissimulatoria, a partire già dalla scenografia, ovvero dall'adozione della scena stabile o dei quadri. Inoltre, la “dissimulazione onesta” si palesa, al livello contenutistico, nel rapporto tra l'ospite e lo ‘straniero’, come dimostrano le analisi di *La bottega del caffè*, *Il campiello* e *La locandiera*. Proprio in quest'ultima viene analizzato anche l'importante aspetto metadrammatico, che mette a confronto le due azioni opposte della simulazione (delle due finte dame) e della dissimulazione (maestralmente svolta da Mirandolina). Infine, il teatro di De Filippo – a cui è dedicato l'ultimo capitolo – dopo la rivoluzione ermeneutica ed estetica pirandelliana, ha già davanti a sé un pubblico preparato, che cerca e riesce a riconoscere vari meccanismi dissimulatori. Pertanto,

il “sentimento del contrario” pirandelliano diventa punto di partenza verso l’incomunicabilità, che non è più una sfida interpretativa, bensì specchio della tragicità, o almeno della drammaticità del reale. A differenza del teatro pirandelliano, si conclude, in questa rappresentazione “disincantata” De Filippo individuerà nell’attore l’elemento cruciale, nella sua intimità con il personaggio.

L’analisi dei testi – nella quale sta il vero valore di questo volume – un’analisi stimolante grazie alle nuove prospettive e nuove chiavi di lettura che offre, mostra e dimostra l’importanza della dissimulazione letteraria. L’intero volume sembra confermare le parole di G. Manganelli che introducono il trattato secentesco *Della dissimulazione onesta* di T. Accetto, punto di riferimento obbligatorio quando si tratta del procedimento in questione: la dissimulazione coincide con la letteratura stessa, la quale nella propria verosimiglianza cancella – o almeno sfuma – il confine tra la finzione e la realtà, in virtù della parola ma soprattutto in virtù della sua assenza. Così il circolo ermeneutico all’insegna di una continua ricerca del senso (letterario e non) sembra coincidere, concludiamo anche noi assai leopardianamente, con l’inganno vitale.

ITALICA BELGRADENSIA

Izdavač

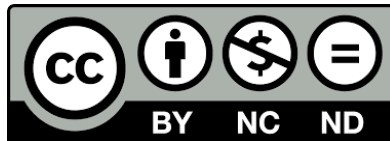
UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET – KATEDRA ZA ITALIJANISTIKU

Grafičko uređenje
Biljana Živojinović

Grafičko i tehničko oblikovanje
Agencija „ZNAK”, Beograd

Štampa
„Planeta print” d.o.o., Beograd

Tiraž
50 primeraka



Sadržaj časopisa dostupan je u otvorenom pristupu,
u skladu sa licencom CC BY-NC-ND 4.0:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Beograd, 2025.

CIP - Каталогизacija y publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд

811.131.1

ITALICA Belgradensia / a cura di Snežana Milinković e Mila Samardžić. -
1975, br. 1-2010, num. spec ; 2013, vol. 1- . - Beograd : Univerzitet u Beogradu,
Filološki fakultet, Katedra za italijanistiku, 1975-2010; 2013- (Beograd : Planeta print) . -
24 cm

Godišnje. - Prekidi u izlaženju: 1976-1988; 1991-1994; 1996-2003. - Drugo izdanje
na drugom medijumu: Italica Belgradensia (Online) = ISSN 2812-877X
ISSN 0353-4766 = Italica Belgradensia
COBISS.SR-ID 16560130

