

# SETTENTRIONE

*NUOVA SERIE*



TURKU 1995

# **SETTENTRIONE** *Nuova serie* **ANNO 1995**

Rivista di studi italo-finlandesi

Publicata a cura della Società finlandese di lingua e cultura italiana con il contributo della fondazione dell'università di Turku [fondo Irma e Benito Casagrande].

---

Direzione culturale: LAURILINDGREN  
Redazione: LUIGI G. DE ANNA  
Responsabile tecnico: TOTTI TUHKANEN  
Segreteria: METTI TUOHINO

---

---

Indirizzare manoscritti, libri per recensione e quanto riguarda la Redazione a:  
SETTENTRIONE, Nuova serie, Lingua e cultura italiana, università di Turku,  
Henrikinkatu 2, FIN-20014 Turku, Finlandia.

---

## SOMMARIO/SISÄLLYS

<i>Keijo Virtanen</i> Un nuovo mondo, una nuova Europa, una nuova Finlandia? .....	5
<i>Luigi M. Personè</i> Finlandia, o cara. ....	9
<i>Piero Bugiani</i> Sotto gli occhi di Kurt Malaparte giornalista in Finlandia, 1942–1943. ....	12
<i>Taina Syrjämaa</i> Un giro nella città eterna — il sightseeing a Roma nel 1925 .....	27
<i>Vesa Vares</i> Federico Carlo d'Assia. Il «quasi re», della Finlandia .....	35
<i>Jussi S. Jauhiainen</i> Italia e Finlandia. Lo sviluppo urbano e l'urbanistica a confronto. L'analisi storico-geografica di Monza e Turku .....	47
<i>Eero Kuparinen</i> I viaggi di Adolf Hitler in Italia (per non parlare di Mannerheim...) .....	58
<i>Francesco Lo Piccolo</i> Palermon kirkkojen vaakunat .....	66
<i>Francesco Bono</i> Arvottomat. Sul cinema finlandese degli anni'80 .....	72
<i>Johanna Tiitola</i> Riferimenti all'italia nel dizionario enciclopedico di Agathon Meurman .....	78
<i>Otto Lappalainen</i> I sogni di un ragazzo e la realtà del mondo. Le poesie friulane di Pier Paolo Pasolini	93
<i>Luigi G. de Anna</i> Dante Alighieri e la pena del freddo .....	97
<i>Ulla Jokinen</i> La riforma teatrale di Goldoni vista attraverso <i>Le baruffe chiozzotte</i> .....	128
<i>Raffaella Sforza</i> La scrittura e la memoria: <i>Fine van Brooklyn</i> , di Mika Waltari .....	139
<i>Ugolino Ugolini</i> Poesie .....	148
<i>Pirjo Nummenaho, Paula Loikala</i> In memoria di Eeva Uotila-Arcelli (1941–1995).....	152

Paino-Salama Oy, Turku

ISSN 1237–9964

Finito di stampare nel gennaio 1996

<i>Hannu K. Riikonen</i> Italialaisista sarjakuvista ja niiden asemasta 1950-luvun Suomessa.....	153
<i>Rossella Cerabolini</i> E nella valigia, un libro: <i>Viaggio con bagaglio leggero</i> di Tove Jansson .....	165
<i>Jukka Nyman</i> »Portti» — una porta per la fantasia .....	169
<i>Maria Antonietta Ianella-Helenius</i> <i>Totti Tuhkanen</i> <i>Pauliina de Anna</i> Schede bibliografiche .....	171
Collaboratori	

*Keijo Virtanen*

## UN NUOVO MONDO, UNA NUOVA EUROPA, UNA NUOVA FINLANDIA?

La recente adesione della Finlandia all'Unione europea apre la discussione sull'adeguamento della società e della cultura alla nuova situazione. L'appartenenza all'Unione non è più un'alternativa, è bensì una realtà che crea uno spazio ben preciso all'attività politica, economica come a quella intellettuale. La nuova situazione certamente non toglie rilievo alle riflessioni sul seguente punto: la *partnership* europea contribuirà ad accrescere la ricerca di indipendenza da parte della Finlandia e dei finlandesi oppure le future decisioni verranno basate sulla scorciatoia di Bruxelles?

Per quanto riguarda il mutamento degli aspetti del mondo, anche la fine del secolo e del millennio rappresenta una sfida per l'uomo occidentale, e lo spinge ad esaminare quale sia la propria collocazione nel mondo. L'anno 2000 non è un semplice numero per l'uomo della società industriale e dell'informazione, il quale si attiene a determinati programmi e vive in consorzi reggentesi con decreti e norme. Già adesso gli studiosi ponderano su che cosa significherà rispettivamente la fine e l'inizio del millennio. Il carattere simbolico dell'anno 2000 si mostrerà in misura progressiva, via via che ci si avvicinerà a quella data.

Per alcuni anni si è parlato a lungo della fine della Storia, con cui l'ideatore del concetto, *Francis Fukuyama*, ha voluto intendere che la democrazia, il capitalismo ed il liberalismo rappresentati dagli Stati Uniti hanno

riportato la vittoria decisiva sulle ideologie concorrenti, in specie sul sistema ideologico e politico rappresentato dall'Unione Sovietica.

Il giornalista americano, già ambasciatore, *Henry Grunwald* scrive tuttavia che la caduta del comunismo non significa necessariamente vittoria universale del capitalismo e dell'economia di mercato, poiché il sistema capitalistico basato sull'interesse individuale ha bisogno di essere controbilanciato da un interesse pubblico nei confronti del servizio globale della società col fine di addomesticare o livellare la cupidigia, come egli afferma. Inoltre i problemi che hanno originato il diffondersi del comunismo e del socialismo, e cioè le turbative sociali e la povertà nate con la rivoluzione industriale, non sono spariti dal mondo.

### *Nuova cognizione a mezzo di un programma istruttivo di dottorato*

La comparsa di nuovi fenomeni e perfino di rotture, presuppone sia cognizioni fornite grazie ai risultati di ricerche, sia un'attiva discussione popolare sugli orientamenti futuri. Il Ministero dell'Istruzione e l'Accademia di Finlandia hanno, or non è molto, riformato il sistema del dottorato. In una prima fase, nel 1994, sono stati selezionati 67 programmi di addestramento alla ricerca, tematici o per singolo ramo scientifico, allo scopo di intensificare l'istruzione basata su corsi continui. Uno di questi era il programma di inte-

grazione e reciprocità culturale coordinato dall'Università di Turku.

Un suo scopo è, con la cooperazione di più rami scientifici, di studiare a fondo l'identità finlandese dal punto di vista comparativo, punto di partenza in considerazione del fatto che concetti come il sentirsi finlandese (finnicità), il sentirsi europeo, il sentirsi occidentale e il senso di globalità hanno rivestito in differenti situazioni significati diversi. Nel passato come pure al giorno d'oggi vengono effettuate una cosiddetta integrazione "dura", a livello decisionale politico e giuridico nonché a livello imprenditoriale, e una integrazione "morbida" come reciprocità culturale e sociale. In pratica molte caratteristiche dell'integrazione "dura" e dell'integrazione "morbida" si sovrappongono.

L'integrazione all'Unione europea o a qualunque altra organizzazione pone l'identità del gruppo nazionale o del singolo in una situazione nuova. L'euroidentità del momento appare chiara per esempio nell'opera storica sui popoli d'Europa prodotta dall'UE e scritta dal francese *Jean-Baptiste Duroselle* (1990). È stata pubblicata in otto lingue ed è molto incentrata sull'UE. L'identità europea viene quindi con intenzione costruita, fra l'altro, per il tramite del passato dei popoli e della loro localizzazione geografica. La Finlandia non è però ancora entrata nella famiglia europea di questo libro.

L'identità è pure un concetto molto individuale. Gli influssi culturali (musica, cinema, libri, abitudini, moda) plasmano il nostro ambiente vitale e similmente agiscono gli immigrati e i rifugiati appartenenti a gruppi etnici stranieri. Man mano che i diversi gruppi vengono in misura cre-

scente a trovarsi in contatto, si viene portati a escogitare e ad emanare norme che regolino i rapporti giuridici, politici, economici e culturali fra maggioranza e minoranza. In pari tempo l'etnicità della parte di popolazione predominante (per esempio i finlandesi della Finlandia o, anche, i francesi della Francia) viene a trovarsi in una situazione nuova. Le condizioni per costruirsi l'immagine del mondo da parte del singolo, del gruppo e della nazione mutano quindi conseguentemente allo scambio di influenze sociali e culturali e in un col processo di integrazione.

### *Il "sisu" e gli altri miti*

Che aspetto assumono in tali nuovi frangenti la Finlandia e la finnicità? Necessita ancora il mito nazionale del *sisu* finlandese?

Topelius nel suo *Maamme-kirja* (Il Libro del nostro Paese) presentò alcune opinioni sulla finnicità. Secondo lui il cristianesimo aveva inculcato nei finlandesi un severo timore di Dio; il dissodamento della Terra durato centinaia d'anni, li aveva temprati; le disgrazie e la carestia ne avevano nobilitato la pazienza; l'essersi astenuti da guerre di conquista aveva incrementato il loro amore per la pace; la difesa della patria aveva influsso in loro l'eroismo; il vivere sotto potenza straniera aveva rafforzato il loro ideale di libertà; la posizione geografica periferica aveva favorito la sete di sapere del popolo.

Topelius credè consapevolmente il sentimento nazionale finnico, influenzato dall'idea europea principe del 1800, il nazionalismo. Era questione di edificare una nazione o — rifacendosi a Snellman — uno stato.

Il popolo doveva esser portato a identificarsi con lo stato in sviluppo, e con l'élite burocratica, come lo studioso *Jorma Anttila* ha recentemente espresso, frutto delle sue riflessioni sull'essenza finnica. Il popolo e la società borghese allora in formazione, vennero congiunte all'idea dello stato.

La caratteristica basilare della mentalità finlandese, trasmessaci da Topelius, si è radicata tenacemente. Il finlandese è stato visto come individuo indipendente, accanito lavoratore che ama la campagna e la natura. L'epoca nazionalromantica, al volgere del secolo, rafforzò tali connotazioni della finnicità sino a farne addirittura uno stereotipo, ed esse sono vissute a lungo, fra l'altro, poiché la Finlandia fino agli anni Cinquanta è stata contraddistinta come nazione legata alla natura ed alla campagna.

### *Identità uniforme*

La vita di città con le sue presenze internazionali e con i suoi vari influssi non riuscì a demolire tale caratteristica basilare neanche nel periodo compreso fra le due guerre mondiali, quando l'arte varia popolare di origine americana attirò la sua prima grande invasione. L'indipendenza del Paese, 1917, fece sì che nei primi decenni il sentimento patriottico ereditato dal nazionalismo del 1800 sopravvivesse forte.

Al rafforzamento dei simboli nazionali ha contribuito anche il fatto che la popolazione era etnicamente omogenea. La finnicità muta lentamente poiché sappiamo di noi e ci conosciamo. Comuniciamo e ci comportiamo allo stesso modo, almeno in una certa misura che ci sembra familiare e non ostica.

Poiché non abbiamo avuto da noi molti stranieri, abbiamo potuto osservare le culture forestiere e chi le rappresentava. I fattori fondamentali della nostra identità hanno potuto conservarsi stabilmente, e per questo motivo è stato difficile per gli stranieri "penetrare" la nostra finnicità. Tutto ciò si riporta alla (nostra) convinzione che proprio noi abitiamo nell'ombelico del mondo. Il che non è naturalmente caratteristico ed esclusività dei soli finlandesi.

Quando centinaia di migliaia di finlandesi emigrarono (in America, Svezia, Australia, Russia e in quasi tutti gli angoli del mondo), lo si sentì, almeno alla fine dei secoli scorsi, come una grave minaccia per la finnicità. Non era bene lasciare il proprio Paese; non si sapeva quali sarebbero state le conseguenze; si ebbe il timore che tutti fra non molto se ne sarebbero partiti; l'emigrante fu visto quale un traditore della sua terra. Anche questo dimostra che la tradizionale tenacità è in relazione alla coesione del popolo.

### *Verso nuovi modelli di orientamento*

D'altra parte ci stiamo abituando nel nostro proprio Paese a vivere con gente venuta da fuori. E poiché nella cultura e nei costumi di vita interviene un continuo processo di globalizzazione e di assimilazione, e poiché abbiamo di recente fatto esperienza anche di una nuova soluzione statale (l'adesione all'Unione europea), ci si può chiedere con ragione se la finnicità legata allo spirito di pionierismo di cui abbiamo detto a proposito di Topelius non sia già superata o se non stia per avere al suo fianco qualcosa di nuovo.

La cultura urbana e la competizione per il livello di vita sembrano unire fortemente i pensieri e gli scopi dei finlandesi e in pari tempo sembrano allacciarli ad un sistema culturale di ampiezza mondiale. Tendiamo a ciò anche di proposito, costruendo all'estero un'immagine della Finlandia che desideriamo gradevole per il maggior numero di persone.

Nonostante tutto la Finlandia e i finlandesi, come pure i nostri *partners* dell'Unione europea, non stanno diventando europei a detrimento della propria nazionalità. Si è ancora più coscienti di prima dell'importanza di conservare la propria identità di base. Per di più la cultura di una "società dell'informazione" è per sua natura egocentrica e individualista.

In ultima analisi si tratta di questo: verso quale identità, verso quale finicità tendiamo nella situazione in cui il mondo attorno a noi cambia rapidamente? Necessitiamo dunque dell'intuizione, della visione di ciò che desideriamo per noi stessi come nazione e come individui.

— Traduzione di Renzo Porceddu

## Bibliografia

- Anttila, Jorma: *Käsitykset suomalaisuudesta – traditiomaailisuus ja modernisuus* (Mitä on suomalaisuus. Toim. Teppo Korhonen). Helsinki 1993.
- Duroselle, Jean-Baptiste: *Europe: A History of Its Peoples*. Translated by Richard Mayne. London 1990.
- Fukuyama, Francis: *The End of History and the Last Man*. New York 1992.
- Grunwald, Henry: *The Year 2000. Is It the End – or Just the Beginning?* (Time, March 30, 1992).
- Kurth, James: *Toward the Postmodern World* (Dialogue 2/1993).
- Virtanen, Keijo: *Ihmisten ja kulttuurien, kansallisen ja kansainvälisen kohtaaminen* (Eurooppa. Historian päivät 1991. Klection erikoisnumero). Salo 1992.

Luigi M. Personè

## FINLANDIA, O CARA

Se non mi fosse accaduto un caso assai doloroso, io non avrei visto la Finlandia e, non conoscendola, non avrei amato uno dei paesi più suggestivi in cui mi sono imbattuto. Per distrarmi da quell'infinita tristezza, alcuni amici, non sapendo a quale rimedio ricorrere, mi organizzarono, a mia insaputa, un giro di conferenze in Finlandia. Era l'epoca d'oro della mia oratoria.

Si appoggiarono su un toscano-finlandese: il fiorentino professore Roberto Wis, residente da molti anni a Helsinki. Wis mi scrisse. Si fissò partenza e arrivo. Scesi all'aeroporto di Helsinki. Tre persone mi vennero incontro. Non so come facessero a riconoscermi. Dissero che lo avevano intuito dalle scarpe a punta, caratteristica degli italiani.

Erano Roberto Wis, l'accademico professore Werheeren<sup>1</sup> (non so se si scrive così) e la signorina Sonja Tarjanne, segretaria della sezione *Dante Alighieri* di Helsinki. Si ebbe un immediato scoppio di simpatia. I tre signori mi accolsero con la più sorridente amabilità. Fu il primo anello che mi avrebbe agganciato alla Finlandia.

La Finlandia, del resto, era un antico amore di università. Un mio maestro, Paolo Emilio Pavolini, glottologo insigne, credo che fosse uno dei più ferventi studiosi di finlandese in Italia. Interprete del *Kalevala*, ce ne illustrò la grandiosità e la natura epica. Passò

a una specie di confronto con i poemi omerici, per rilevarne le distinzioni, corrispondenti a un popolo fra i più civili e fra i più spirituali. Vi influivano — ci disse — il paesaggio, la storia, la filosofia, gli usi e i costumi. Sicché l'amore per la Finlandia era già in un cantuccio del mio spirito, ma restava là inoperoso. Ora, quando meno me lo aspettavo, mi si dava modo di renderlo efficiente. I signori di cui ho detto fecero di tutto per infondermi affetto per una terra che conoscevo per gli studi, sulla carta.

Entrato in città, non so se in casa di Roberto Wis o nella sede dell'Istituto di cultura, fui amorevolmente assalito da intervistatori, giornalisti dei maggiori quotidiani. L'Italia, Firenze pareva che fossero in cima ai loro pensieri: ma anche i miei studi, i miei libri, le mie ambizioni.

Per dimora, fui sistemato in una villa un po' fuori di mano. Semmai, cominciarono lì i guai, quando mi vidi consegnare le chiavi e mi si esortò a prendere possesso di un maestoso edificio dove, quella sera, abitavo soltanto io. Non sono natura da spaventati, eppure mi trovai disorientato in quella solitudine.

Mi avevano detto come regolarmi. L'indomani mattina sarei passato in una stanza accanto alla camera. Per la colazione. Sì, la colazione c'era, ma non un'ombra di anima viva. Una colazione equivalente a un pranzo italiano.

<sup>1</sup> Si tratta certamente del prof. Veikko Väänänen (n.d.r.).

Poi vennero a prendermi e mi portarono in giro per Helsinki. Che splendida città. Quale lindore nelle strade, quale solennità negli edifici. Un che di spirituale si diffondeva dappertutto. Arrivò il momento della conferenza: il più carico di responsabilità. Avrei parlato di Giosuè Carducci.

Mi aspettava in prima fila la vecchia signorina Aline Pipping: un nome illustre, memorabile per gli italiani. Fu lei, Aline Pipping, a contribuire in modo determinante per il premio Nobel al Carducci. Ai primi del secolo, tradusse in svedese le carducciane poesie. *Valda Dikter* (Stockholm. Albert Bonniers Förlag).

Io già sapevo che l'avrei incontrata. Prima di partire dall'Italia ne informai la signora Titti Carducci, l'ultimogenita del Poeta: quella che nell'ode *Davanti San Guido* è chiamata la *passeretta Titti*.

*E' la Titti come una passeretta ma non ha penne per il suo vestire.*

Io ero, da molti anni, in rispettosa confidenza in casa Carducci. Ospite della veneranda Titti per le feste di Natale, Capodanno, Pasqua. Anche un po' di ferie estive passavo nella villa di Mantecuccolino, a quattro chilometri da Bologna.

La signora Titti mi affidò una sua foto con dedica, che avrei dovuto consegnare ad Aline Pipping. Il sindaco di Firenze mi diede un *Marzocco* in bronzo, per ricordo della città.

In una grande sala, gremitissima, pronunciai il mio discorso. Dai consensi, dagli applausi mi parve che me la cavassi bene. Seguì in casa Wis un sontuoso ricevimento.

Gente colta, simpatica, amica dell'Italia.

L'indomani, cominciai la *tournée* per la Finlandia.

Prima sosta a Kotka, elegantissima cittadina. Presiedeva la riunione un simpatico personaggio, di particolare affabilità.

Quindi andai a Tampere. Lì governavano due signore che si affannarono a rendermi gradita l'ospitalità. Una mi pare che fosse poetessa. Se non ricordo male, si chiamava Cervo.<sup>2</sup> Destai entusiasmo anche a Tampere.

Finalmente Turku, città di grande importanza storica e culturale: dove eccelleva l'autorevolezza di Tauno Nurmela, rettore dell'università, boccaccista fra i più illustri. Non posso dimenticare l'affabile dottrina di questo insigne personaggio: semplice nella sua grandiosità. Si parlò anche del Boccaccio. *Anche* perché egli era al corrente della letteratura italiana nei vari secoli, finissimo a cogliere l'essenziale di poeti come Dante, Tasso e Leopardi. Aggiornato pure sulla nostra cultura contemporanea nei vari orientamenti, nei cenacoli, nelle scuole, perfino nelle avanguardie.

Discorrere con Nurmela era un piacere dello spirito, un conforto per chi si trova perso nella deserta landa di questo tempo poco dedito agli studi seri, alle profonde riflessioni.

Turku mi piacque nella natura e nella storia, per l'architettura che porta il verde nell'interno e sparge fascino dovunque.

Il commiato della Finlandia fu triste: come in genere i saluti. Ma questo di più. Fui confortato dall'invito a tornare. Un invito che si è rinnovato sei o sette volte, per lo stesso itinerario, con una costante amabilità.

All'inizio dei miei discorsi, dicevo

che consideravo la Finlandia seconda patria. In uno dei viaggi conobbi uno studioso di grande fama, l'accademico Koskenniemi, versato in glottologia e in letteratura, sottile interprete delle nostre glorie italiane.

Da Helsinki a Turku mi sembrava di respirare diversamente, come se fossi rinato a nuova vita.

Roberto Wis e la sua gentilissima consorte, signora Marotta<sup>3</sup>, si davano da fare per rendere incantevole il mio soggiorno. Ci riuscivano.

*Ma cosa bella e mortal passa e non dura.*

Arrivò anche l'ora di dover dire addio all'amata Finlandia. Davanti al mio albergo, con la valigia ai piedi,

aspettavo un taxi. Una signora mi scorse, si fermò un momento, mi sussurrò "Porti un bacione a Firenze".

Sapeva la canzoncina del fiorentino Odoardo Spadaro, ma non sapeva chi io fossi. Uno spiritello le aveva suggerito Firenze.

Al ritorno a Firenze, fui invitato dall'ex ambasciatore Orazio Pedrazzi che, alla *Leonardo*, un'importante istituzione culturale, presiedeva un ciclo di conferenze sui maggiori paesi europei. Discorsi della Finlandia.

Credo che quella mia conferenza abbia indotto alcuni fiorentini a visitare l'amabile terra che ora mi dà un lacerante cruccio al pensiero di non poterla rivedere.

---

#### HELSINKI. UNA SERA DI GENNAIO.

Il faro di Suomenlinna  
manda sciabolate di luce  
su Kaivopuisto.  
Il traghetto punteggia di scuro  
la bianca distesa di ghiaccio  
che è il porto.  
Attraverso l'aria ovattata  
giungono  
lontani  
fischi di navi.  
Sulla scarpata le betulle  
dai rami di madreperla  
si disegnano linde.  
Guardo  
dall'alto della collina dell'Osservatorio  
a lato del bronzo di Stigell  
patinato di brina  
e sento  
d'assistere ad uno spettacolo  
del tutto  
astatto  
dall'incalzare del tempo.

<sup>2</sup> Dovrebbe trattarsi di Elsa Tervo, poetessa e traduttrice di Leopardi (n.d.r.)

<sup>3</sup> Marjatta (n.d.r.).

## SOTTO GLI OCCHI DI KURT MALAPARTE GIORNALISTA IN FINLANDIA, 1942 — 1943

«M'accade spesso di domandarmi se questi popoli amino veramente la natura. A prima vista, sembrerebbe di sì. E tale infatti è l'impressione che suscita il loro decantato amore per la vita agreste, selvatica, per i fiori, gli animali, le piante, per quel che essi chiamano 'natura'. Tanto sono solleciti a esporsi nudi anche al più debole raggio di sole, a respirare con delizia il minimo fiato dell'erba, dei fiori, degli alberi. Ma, forse, questo loro amore non è che un istinto di natura biologica. In fondo, essi non amano, non possono amare questa terribile natura, questa loro implacabile nemica, questa triste, bellissima, inumana natura. La celebre onestà dei finlandesi, la loro serietà e gravità di fronte alla vita, il loro coraggio, e, ancor più, il loro assoluto rispetto della legge e dei diritti altrui, la loro ammirevole solidarietà sociale, tutto ciò non rappresenta che alcuni dei vari aspetti, e dei più comuni, della loro reazione alla natura. Chi osserva da vicino il popolo finlandese, le sue tradizioni, i suoi costumi, i suoi miti, fin gli aspetti più ingenui del suo patriottismo, rimane profondamente colpito dalla tenacia, e dall'accanimento, che esso pone nel differenziarsi dalla natura. Perfino un certo suo confondersi, un certo suo perdersi nella natura, il suo mimetismo, la sua esistenza solitaria e selvatica non sono che momenti e modi del suo sforzo costante per una sempre maggiore differenziazione dalla

natura. Tanto per il suo acuto istinto, quanto per la sua dolorosa esperienza, questo popolo sa che la natura, nell'estremo Nord, non è che un aspetto della morte. Nelle disperate solitudini delle foreste della Lapponia, qualunque momento di stanchezza, di abbandono — o di confidenza — costituisce un mortale pericolo per la libertà dell'uomo, per la dignità umana. Nelle alte terre del Nord, la vita umana non è che una reazione alla natura»

Chi scrive queste osservazioni, nel dicembre del 1942, a Sodankylä è Kurt Erich Suckert, ovvero Curzio Malaparte, inviato del *Corriere della Sera* sul fronte bellico del nord. Non è un giornalista qualsiasi, è una penna assai famosa, già direttore — a poco più di trent'anni — de *La Stampa* di Torino e degli *Agnelli*. Malaparte è un inviato *sui generis* che inaugura un modo nuovo di descrivere la guerra: poco gli interessano i dati tecnici, le portate dei cannoni, l'alzo degli obici, i calibri delle pallottole. Gli stanno a cuore gli uomini, le loro sensazioni, i loro istinti che il conflitto tende ad acuire o a svelare: gli sta a cuore la natura che, spettatrice — ora partecipe, ora assente —, sorveglia i battiti dei cuori umani, dilata le menti, le percezioni, favorisce intuizioni nuove e grandi. I giornali italiani hanno già avuto illustri inviati sui vari fronti, da Lamberti Sorrentino a Indro Montanelli (che sapientemente

e coraggiosamente riferì della *Guerra d'inverno* nel 1939-40).

Malaparte però è di un'altra stoffa. Da qualche tempo è timidamente ripreso in Italia il dibattito sul Malaparte scrittore, autore di romanzi best-sellers come *Kaputt* e *La pelle*, tradotti e venduti in tutto il mondo (si pensi che soltanto in Francia, nell'aprile del 1995, erano in commercio venti titoli di Suckert !). I pareri restano discordi e a mio avviso rimarranno tali finché il tempo non avrà portato con sé chi conobbe Malaparte di persona e ne restò affascinato o disgustato: l'uomo non si prestava alle mezze misure, suscitava sentimenti netti, odio o amore. La sua personalità narcisistica, dannunziana, strafottente non poteva non irritare, soprattutto chi era simile a lui, *in primis* Montanelli, con il quale si tenne sempre in rapporti tempestosi, inevitabilmente. Entrambi toscani, polemici, piantagrane, si facevano ombra l'un l'altro: Malaparte invocava per sé l'autorità che gli veniva da una carriera straordinaria, l'altro era il giovane rampante, che puntava in alto. Anche all'interno della famiglia Agnelli, Suckert è fatto segno di opposti sentimenti: Susanna lo rammenta con grande simpatia in *Vestivamo alla marinara* e in ogni altra occasione, Gianni invece non ne ha un buon ricordo.

Fin qui il Malaparte uomo e scrittore: la sentenza che lo riguarda sarà scritta altrove e in tempi più tranquilli. Ma di fronte al giornalista, fin da ora, giù il cappello !

Con la Finlandia ebbe un rapporto affettuoso, apprezzò i suoi abitanti, la loro civiltà, il loro senso del dovere, che il luteranesimo aveva consapevolizzato e non reso cieco come altrove (si pensi solo ai *Cristiani Tedeschi* di

hitleriana memoria..). In Finlandia sono ambientate le pagine più celebri di *Kaputt*, in cui compaiono tante parole finniche, che non sempre — nelle varie edizioni — i correttori di bozze e i tipografi hanno rispettato.

Ma torniamo al Malaparte inviato di guerra: la testimonianza riportata sopra viene pubblicata sul *Corriere* il 9 gennaio del 1943, con il titolo di *Spettri d'uomini, di alberi e di animali*. All'epoca Malaparte aveva già mandato più di venti articoli dalla Finlandia, da quando cioè vi era giunto nel marzo del '42.

Sulla forza d'animo che poteva instillare una religione vissuta con intensa interiorità, Malaparte aveva scritto fin dai primi *réportages* baltici: «le nazioni luterane del nord sono preparate ad affrontare con severità orgogliosa le catastrofi più inattese e immeritate, a rifiutarle come fatti della loro coscienza: sono meno proclivi, cioè, ad accettarle come fatalità inevitabili». La forza e la grandezza di questi piccoli-grandi popoli, come il lettone o il finlandese, consiste dunque nella loro consapevolezza che «nulla avviene se non avvenga nella coscienza dell'uomo». Già a Riga, di fronte al banco di un erbivendolo spagnolo, aveva osservato la vetrina ornata di mazzi d'aglio «intrecciati, pendenti a festoni sul fondo, a comporre uno scenario barocco... quei grossi verzi, molli, linfatici, sudaticci, istoriati di nodi di vene verdognole, che sembrano crani di vecchi pelati». Barocco, turgido e rigonfio, l'aglio è insomma «un tubero cattolico, anzi una categoria dello spirito, non certo da meno delle categorie kantiane». Gonfio, vanaglorioso, cattolico/austero, essenziale, luterano. Suckert non scopre niente di nuovo: l'opposizione



è risaputa e cara anche a tutta l'*intelligentsia* italiana, che sempre si è rammaricata del mancato arrivo della Riforma nel nostro paese.

Il primo obiettivo che spinge Malaparte verso l'istmo di Carelia — attraversate Lituania, Lettonia ed Estonia — è lo studio ravvicinato, quasi *naturalistico*, delle masse proletarie russe, trasformate dall'industrializzazione e dalla meccanizzazione dell'agricoltura, per la prima volta alle prese con la guerra. La dura disciplina dei *kholhoz*, la vita attiva, violenta, spietata delle comunità agricole dovrebbe aver modificato profondamente i costumi e la mentalità delle giovani leve al fronte. Ma, com'è inevitabile, l'osservazione si amplia anche agli avversari di questi contadini-soldati, che avrebbero perduto — secondo logica — l'antico fatalismo, l'antica oblomoviana pigrizia dei villaggi russi. E i nemici sono i giovani finlandesi, nelle cui fila Malaparte viene a trovarsi, dopo esser giunto sulla linea del fuoco attraverso l'itinerario Helsinki — Viipuri — Terijoki — Mainila. Cominciano, nelle corrispondenze, i primi termini finnici, ad iniziare dal *korsu*, un rifugio interrato, ricoperto dalla neve e da tronchi d'albero a protezione. Prima impressione positiva dell'esercito finlandese: tutto appare ordinato, pulito, semplice ma funzionale. Ogni cosa al suo posto: i fucili, le gamelle, le bombe a mano, gli stivali da neve, gli sci. Niente si spreca, meno che mai gli uomini: gli ufficiali finlandesi non hanno neppure l'attendente. Ma presto è il bosco a sedurre il giornalista, lo strano ambiente che lo circonda. «Alzo gli occhi dal foglio: ascolto le voci della foresta, di questa sterminata, oscura, fonda foresta intorno a noi. Son voci

d'uomini? di animali? di piante? di macchine? Chi non è nato in queste selve finlandesi vi si smarrisce *mentalmente* come in un labirinto...come in un labirinto mentale, in un astratto deserto, in un irreale paese, dove lo spirito perde ogni contatto con la realtà, e tutto, intorno, si trasforma, muta aspetto, in una continua allucinante metamorfosi. I sensi lo ingannano, la mente precipita in una vertigine senza fondo. Le voci, i suoni, le forme acquistano un senso misterioso, qualcosa di segreto, di magico». A soccorrere l'uomo che rischia di perdersi è il linguaggio: «Un grido si alza lontano. "On koirra, è un cane" dice il soldato. Io gli sono grato di tradurmi in un linguaggio umano le voci del bosco. Bella parola *koirra*: mi suona all'orecchio come una parola greca, mi richiama alla mente le *korai* dell'Acropoli...Il soldato mi guarda fisso, ascoltando. E io gli sono grato di questo aiuto, non conosco le voci di queste selve di Finlandia, non riconosco le voci degli uomini, degli animali, delle piante, in questa sterminata, misteriosa selva finlandese..."On tuuli, è il vento...On hevonen, è un cavallo" dice il soldato». Certo, vi è un qualcosa di estetizzante anche in questo brano: ma il naufragare nel mare del silenzio non è forse preferibile all'urlo della battaglia, alle grida dei feriti? Malaparte, quasi fosse un rimedio allo sbandare del mondo (siamo in pieno conflitto mondiale), spesso "stacca": chi cerca nei suoi resoconti le cifre esatte dei bollettini di guerra, rimane sovente deluso; ma di tutto quel che attiene la psiche umana, i brividi del cuore, i sussulti della coscienza niente viene tralasciato: ovviamente con lo stile, i gusti e i vezzi di mezzo secolo fa.

La guerra, con la sua furia bestiale, ritorna imperiosa durante la visita di Viipuri, un cumulo di scure macerie sotto il mantello candido della neve: e la città, circondata da bellezze naturali non indifferenti, «sembra uno di quei castelli che il Poussin dipingeva in fondo a umidi ombrosi boschi a prospettive di verdi valli aperte su cieli azzurri, ingombri di nuvole bianche». Lo spettacolo che si presenta al giornalista è atroce: dall'alto del castello scorge «un immane cimitero di case dai tetti scoperchiati, dai muri squarciati e anneriti dal fumo, il porto ingombro d'alberi e di ciminiere stroncati, di gru contorte, di cinghie sventrate e per ogni lato dell'orizzonte, fin dove giungeva l'occhio, montagne di macerie, di tizzoni spenti, tragici scenari di mura in bilico sulla deserta angoscia delle piazze e delle strade. Quel candore sovrumano della neve intorno alle nere rovine, quel bluastrò splendore del mare ghiacciato, dolorosamente esaltavano lo sgomento, la pietà, l'orrore». E' l'orrore, la nausea della guerra che troveremo anche nelle pagine dei romanzi più conosciuti: ma qui non c'è il compiacimento della descrizione, l'orpello inutile. Il lettore del *Corriere* ha dinanzi a sé la 'fotografia' del disastro, della tragedia. E' vero che qui, come altrove, si possono ritrovare echi futuristici o espressionistici, non è tuttavia una colpa il possedere una certa cultura letteraria ed essere figli del proprio tempo. Probabilmente sono più da biasimare certi inviati d'oggi, che, dietro alla stringatezza ed asciuttezza delle informazioni, nascondono preparazioni culturali approssimative e di scarsa lega.

E' il mantenimento della dignità umana la risposta migliore al caos del-

la guerra: a Viipuri il comportamento della gente è prova esemplare della «magnifica vitalità di questo popolo, freddo, taciturno e tuttavia costante e violento nei propositi, nelle passioni, nella volontà». Strano destino quello di Viipuri, «un destino guerriero che ha di secolo in secolo, d'assedio in assedio, compenetrato di sé le linee della sua architettura, gli aspetti della sua grazia e della sua forza».

I giovanissimi prigionieri russi hanno vesti lacere, sono sporchi, macilenti, ridotti in tale stato dalla "fame rossa", le ricorrenti carestie che hanno sconvolto l'Unione Sovietica prima del conflitto. Per contrasto i soldati di Finlandia vestono di bianco e «hanno nella fronte, negli occhi, quell'impronta della virilità che è un fatto morale, non fisico». Serenità nel pericolo, frugalità, coraggio sono figli dell'austerità di costumi di tutto un popolo: i militi hanno una coscienza morale salda, vigile, sensibile. E di conseguenza anche la loro guerra possiede gentilezza e purezza morale, «una guerra aspra, inesorabile, durissima: ma pura. Perfino la morte ha un senso gentile. Direi che la sua presenza illumina, mette a fuoco soltanto l'aspetto più puro delle cose». Si avvertono qui la retorica e i miti del tempo, che esortavano "a cercar la bella morte".

Sicuramente Malaparte percepiva l'agilità, la sicurezza dei movimenti dei manipoli finlandesi, da sempre abituati al contatto con la foresta, quasi parte integrante del bosco: perfino i morti «dormono sereni sotto la nuda croce luterana». Poi, di nuovo, un'altra "rimozione" della guerra: «Sarà forse, nella fredda e chiara mattina, questo tenue presagio della primavera, che appare già nel diverso

colore della luce, nel freddo già meno tagliente, nel riflesso della neve e del ghiaccio, già meno bianco, già meno azzurro; sarà forse questo odor di legno bruciato (odore di pino, odore di betulla, odor di quelle frasche verdi che servono, nelle *saune*, alle flagellazioni dei bagnanti), sarà quest'odor caldo di fumo, non so: ma la guerra non mi è presente, oggi, come una realtà viva e crudele, ma come un ricordo, come un paesaggio che io ritrovo nel fondo antico della mia coscienza».

Malaparte giunge davanti a Kronstadt: proprio di fronte a quest'isola che suscita emozioni a chi non è ignaro della storia del socialismo, egli intravede in questa guerra uno scontro fra le due mentalità più estreme, più inflessibili e rigorose d'Europa, perché «se Leningrado è la roccaforte dell'intransigenza leninista, dell'estremismo comunista, la Finlandia è, in un certo senso, la roccaforte di quel luteranesimo che è sentito più come fatto di coscienza che come fatto storico, cioè più come fatto intimo che come fatto esterno, e che pone perciò i problemi sociali alla base della propria concezione della vita». Così si spiega la serenità di questo piccolo esercito, di questi soldati che leggono, scrivono o cantano durante le pause, che nella vita civile sono semplici lavoratori, i quali provano una sorta di amaro rammarico, quasi rimproverassero ai nemici di proclamarsi comunisti, marxisti e leninisti e contemporaneamente di ignorare i benefici che il popolo finlandese si è assicurato con la propria organizzazione sociale: «...c'è in fondo a questa guerra finlandese contro l'U.R.S.S. la coscienza di combattere per difendere non soltanto il territorio nazionale, ma le pro-

prie conquiste sociali, le proprie organizzazioni operaie, la propria dignità e libertà di lavoratori». In definitiva la costruzione dell'esemplare umano, della "macchina uomo" avvenuta in più di vent'anni di ferrea disciplina marxista, si rivela un fallimento. E la guerra è un'immensa ecatombe di operai, forse i migliori operai russi, che tanti anni di fatiche, di selezioni tecniche avevano strappato ai campi.

Non poteva mancare la descrizione dei *sissit* e delle loro imprese: talvolta si ha l'impressione che nell'articolista risalgano alla memoria i testi di Tito Livio o di Polibio quando raccontano gli attacchi repentini delle pattuglie di Quinto Fabio Massimo, il *Cunctator*, al più grande e più statico esercito di Annibale. I *sissit* agiscono sui fianchi, scompaginano il dispositivo difensivo avversario e pur di fronte ad un nemico deciso e numericamente consistente, danno ottima prova di coraggio, di perfetto addestramento, di spirito aggressivo e disciplina tattica. I Russi — sostiene Malaparte — spezzando il fronte finlandese, avrebbero appiccato l'incendio ai popoli scandinavi «per far saltare tutto l'estremo nord d'Europa...e la riconoscenza dei popoli d'Europa non deve mai dimenticare che i soldati finlandesi, ancora una volta, hanno strappato quella miccia coi denti». I sovietici hanno scarsa reattività, esibiscono un inadeguato ardore combattivo e scadente spirito di iniziativa: malguidati e incerti, mostrano solo il loro lato più bestiale e ferino (lo confermano i cadaveri dei cavalli fatti a pezzi da reparti famelici). L'ugualitarismo, che dovrebbe essere dote russa, è invece prerogativa dei finnici, poiché «l'educazione egualitaria di questo popolo non consente che si esalti

un elemento dell'esercito sopra gli altri. Sono tutti bravi, tutti compiono il loro dovere con uno spirito di sacrificio, una disciplina mirabili».

A Kuokkala, al fronte, Malaparte ha l'opportunità di visitare la casa del famoso pittore Repin e dai mobili, dalle tappezzerie sfilacciate e stinte, dal parco tristemente abbandonato gli giunge la sensazione di un mondo al crepuscolo; la guerra non lascerà niente com'era, tutto sconvolgerà. La *Welt von gestern*, per dirla con Zweig, potrà solo essere rimpianta; dell'universo baltico ben ordinato di Keyserling — che il giornalista cita — non rimarrà nulla. I suoi malinconici, diafani e nobili personaggi non avranno più vita.

E' la foresta a rinvigorire questi pensieri; il «respiro duro e violento» dell'immensa selva di Ruokkala, che gli va incontro sotto nuvole basse di tormenta, non è che un tetro saluto, un minaccioso avvertimento: qui ci si può smarrire. Tutta la zona, impervia e selvaggia, è di un'indicibile solennità e tristezza, la foresta tutto domina e schiaccia, «l'odore dell'uomo è sovrappreso dall'odore forte, acre e dolce insieme, scarno e gelido, del fogliame, degli intrecci inestricabili, degli intercolumnii di tronchi neri, bianchi e rossi».

Sinestesie, insistenze cromatiche, e sovrabbondanza d'aggettivazione: ogni artificio serve per farci capire che per la prima volta il cronista sente tutto l'orrore della foresta. Contro la forza ostile della natura, che il bosco fitto esprime con intensità angosciante, «gli uomini, anche nemici tra loro, non hanno altro aiuto, altro riposo, altra certezza, se non nella coscienza della comune umanità. Dolorosa illusione...un'insidia, un inganno

del mio stesso smarrimento: poiché qualche ora dopo, entrando nel vivo dell'immensa foresta, dovevo rendermi conto che nulla rende gli uomini tanto nemici fra loro, nulla tanto li eccita e li scaglia l'uno contro l'altro, nulla li rende tanto duri e inesorabili quanto la violenza sovrumana della foresta». Qui la guerra è oppressa da una violenza ancor più dura, quella della ferinità dell'uomo e della natura, «assume un carattere più concreto, più semplice (e perciò, più terribile), senza sovrastrutture ideologiche o morali». In questi intrichi, con i sovietici lenti e impacciati, il vantaggio dei finlandesi è palmare: la loro superiorità non deriva tanto da un più acuto istinto del bosco «ma dal fatto che ogni finnico — boscaiolo, contadino, pescatore, pastore di renne — è aiutato nei confronti dell'avversario, dall'altissimo grado di sviluppo tecnico raggiunto dalla Finlandia, dove la morale dominante è una "morale operaia" socialmente assai progredita... finlandese ha prontezza di decisione e d'iniziativa, senso individuale (doti che gli operai indiscutibilmente posseggono in misura assai maggiore che non i contadini)».

Se si vuole questo era un elogio indiretto ad un paese che prima della guerra non aveva certo inviato aerei su Guernica o combattenti per il franchismo in Spagna, ma proprio nel 1936 aveva visto i socialdemocratici di Tanner conquistare 83 seggi e formare, con gli Agrari, la coalizione rosso-verde del Primo Ministro Cajander. Come si vede Malaparte tocca temi sociali che potevano essere scottanti, maggiormente in tempo di guerra, ma lo fa con una maestria e una naturalezza che non potevano insospettire il censore.

Altrove ritorna, ossessivo, il tema del bosco, degli uomini che nella foresta quasi diventano pietre, alberi, piante, animali: è il panismo dannunziano. Così come molto dannunziano è il ritratto del *vartio*. La vedetta è instancabile, il gelo fa sgorgare delle lacrime forzate, però niente la può muovere dalla sua vigile immobilità: è ferma ma tenace, salda, «il *vartio* non è più soltanto un uomo. E' una bestia selvatica, tutti i suoi istinti animali sono concentrati nella pupilla, nel lobo dell'orecchio, nelle punte dei nervi...Ho l'impressione che se una pallottola lo colpisse in una tempia, quel suo occhio fisso non si spegnerebbe, quel tremito nervoso continuerebbe a palpitargli nelle narici esanguie».

Però — aggiungiamo noi — i soldati finlandesi sono dipinti con eccessiva enfasi, sono troppo perfetti per essere veri. Bevono solo latte, leggono instancabilmente nelle retrovie romanzi o manuali di elettrotecnica e radiotelegrafia: possibile che non si trovi neppure un ubriaco? che tutto sia lindo, che neppure uno straccio o un pezzo di carta sia gettato via da questi indomiti combattenti? La retorica era un ingrediente immancabile negli articoli di quel periodo, e Malaparte non è poi che vi ricorra tanto frequentemente (commetterà invece questo peccato nella stesura dei suoi romanzi).

La seconda parte della corrispondenza malapartiana al *Corriere della Sera* giungerà non più dal fronte careliano ma dalla Lapponia. La guerra appare ora in secondo piano, è solo lo sfondo su cui si stagliano le vicende umane: prevalgono le riflessioni esistenziali che la natura del profondo nord facilita e asseconda, l'analisi e

l'indagine sui comportamenti umani nelle condizioni "estreme" della Lapponia. In realtà lo scopo del lungo itinerario che lo porta dal *Kannas* all'Ostrobotnia e poi nel paese dei *Sami* sarebbe quello di arrivare fino a Petsamo. Ma il desiderio di narrare gli accadimenti bellici non sembra entusiasmare eccessivamente il cronista: certo, egli giunge fino al Mare Glaciale, ma la zona, assolutamente interdetta ai giornalisti, non potrà essere descritta in maniera circostanziata. Suckert ha l'intuizione che lì, nella regione della Penisola dei Pescatori e di Murmansk, si giocherà una partita decisiva non solo del conflitto in corso, ma anche delle vicende militari future. Considerato che in seguito la Penisola di Kola divenne il luogo di maggior concentrazione di armi atomiche sovietiche, nonché munitissima base di una flotta navale potente e minacciosa, la sensazione di Malaparte può dirsi foriera del vero.

La guerra, in quello che il giornalista denomina il "continente elettrico", assume «un suo viso singolare, un suo aspetto straordinario...in una regione che si può chiamare europea soltanto per convenzione, ma che, in realtà, fa parte di quello stesso continente, compreso entro le frontiere ideali tracciate dal Circolo polare, cui appartengono le terre della Russia lungo il Mare Glaciale, le regioni settentrionali della Siberia, l'Alaska, la Groenlandia, le immense isole e i bianchi arcipelaghi di ghiaccio spersi nei mari artici». La puntualizzazione geografica ha la sua importanza, tanto più che in tutte quelle terre iperboree — quasi fosse un denominatore comune — non solo la bussola impazzisce ma le stesse leggi che regolano la

vita fisica e sociale degli uomini mostrano la loro inquietudine.

Durante l'itinerario di avvicinamento al nord, oltrepassa villaggi che, da una parte sembrano simili a quelli dell'Ovest americano nell'Ottocento (o, si potrebbe aggiungere, a quelli descritti da viaggiatori "antichi" come il Negri o il Regnard), dall'altra cittadine modernissime, con edifici di vetro, di cemento, di acciaio nichelato accanto a palestre, scuole e ospedali d'avanguardia: «i segni dell'organizzazione civile, e sarebbe meglio dir tecnica, di questo popolo duro, chiuso, ostinato, laborioso, ingenuo e, per certi aspetti, innocente, appaiono frequenti e quasi brutali, come imperiose cifre tracciate col gesso sull'immensa lavagna verde della Finlandia. Senza dubbio un popolo che si sforza d'esser moderno di là da ogni classicismo, da ogni umanesimo, da ogni interpretazione vitale del Cristianesimo». Queste fabbriche, questi alberghi perduti nell'immensità delle foreste e nei labirinti dei laghi, sono i simboli di una nobile ed alta follia, quella che induce l'uomo a sfidare la natura avversa, sono pietre miliari nel cammino della civiltà umana in un "continente" esplorato solo parzialmente, superficialmente. L'Ostrobotnia gli sembra l'ultimo «paese umano», ma già all'orizzonte, spettrale, si affaccia grigio, altissimo, vacuo il cielo del grande nord. Oulu, stazione di frontiera tra il settentrione angosciante e le terre dell'uomo, gli è cara, «bianca, grigia, triste città chiarissima», in cui le influenze scandinave e finniche si incontrano, come attestano anche i volti della gente. Interessante l'interpretazione del bel giardino pubblico di Oulu: esso non è che un bosco, perché in questo paese di selve gli uo-

mini si sforzano di addomesticare la foresta, che ovunque li assedia, tentano di far partecipi gli alberi del loro mondo, della loro storia, della loro civiltà. L'ambizione non è di avere «un giardino ornato di aiuole, né un parco popolato di statue e sonoro di fontane marmoree: ma un bosco tiepido, accogliente, umano, un'oasi di alberi "civili" in mezzo alla selvaggia e implacabile foresta del Nord», un parco «che nasce non da una concezione romantica, ma sociale, della natura, da un'esigenza non di carattere estetico e sentimentale, ma sociale. Una specie di Giardino Zoologico, dove non già le fiere sono chiuse in gabbia, ma gli alberi, queste fiere del Nord». Quest'ultime notazioni ci appaiono singolari, ma anche originali, stimolanti ed autentiche. Meno autentico Malaparte lo è altrove, quando ad esempio sostiene che in climi così rigidi «l'uomo appare destituito di valore, l'uomo e la sua filosofia, la sua letteratura, la sua superbia, il suo genio, il suo stesso destino, la sua storicità. Tutto, quassù, finisce. L'ondata immensa della civiltà europea, della storia d'Europa, si abbatte e muore, su queste fredde e deserte spiagge». Questa ridondanza, inutile profusione verbale, pura retorica. La forma, che alle nostre orecchie di fine secolo stona, sottende tuttavia un contenuto che più avanti sarà sviluppato adeguatamente.

L'autore vero, lo scrittore schietto ritorna nelle metafisiche contemplazioni del cielo, «altissimo, astratto, remoto, un cielo fatto di una materia simile al vetro (ma senza la fragilità, la verginità del vetro), un cielo attraverso il quale appare il vuoto, la solitudine disperata della creazione, un gelido deserto sospeso sull'attesa e

sulla speranza degli uomini...un cielo assolutamente astratto, un riflesso esterno di qualcosa che è dentro agli oggetti e agli esseri, un riflesso, direi, del subcosciente della natura».

Variegata è l'umanità che Malaparte incontra ripartendo da Oulu: forse in virtù di una comune appartenenza al "continente elettrico", i tipi europei si mischiano a quelli asiatici. Ai biondi svedesi, alti ed apollinei, ed ai finnici, dal volto pallido, quasi livido, fanno da contraltare i lapponi, dagli occhi scuri e obliqui, il tipo slavo, roseo, dalle tempie larghe, che si mescola col tipo zingaresco, olivastro, dai capelli corvini che paiono unti d'olio. In mezzo a questo particolare *mélange*, se ci si distrae un attimo, sembra «quasi di camminare per le strade della Siria, dell'Asia Minore, della Moldavia». Ma è anche un'umanità dolente che la guerra costringe ad interminabili trasferimenti, a spostamenti illimitati, eterni. Un qualcosa di orientale c'è anche nel ritmo della vita, che appare adesso più lento, quasi esprimesse una certa indolenza, un'accidia determinata dal placido alternarsi delle stagioni e della luce. Tutto ciò «crea un animo dispostosi all'attesa e, se non a un vero e proprio fatalismo, tuttavia alla pazienza» e incoraggia l'introspezione, l'esame dei propri sentimenti, dei propri rapporti con gli altri, con la natura e, in ultima analisi, fa prendere coscienza della solitudine, del deserto in cui si vive. Suckert sostiene che la sua valutazione sugli atteggiamenti e i comportamenti dell'uomo del nord è supportata dalla lezione degli autori scandinavi e finlandesi: ma non chiarisce chi essi siano. Azzardiamo tre nomi, i primi che la lettura di Malaparte ci ha fatto venire in mente: Sil-

lanpää — da poco vincitore del Nobel e che sarà menzionato in seguito — Ibsen e soprattutto Hamsun. Malaparte poteva aver letto molti autori nordici in quella benemerita collana che fu la *Medusa* di Mondadori, che stava riscuotendo all'epoca un notevole successo.

In particolare, dei narratori finlandesi, Malaparte cita i nomi di Kivi, della Salminen, di Sillanpää: «Leggete i romanzi di Syllampää [sic] e avrete un quadro esatto, esemplare, di questa disperata esistenza del contadino finlandese, della sua ostinata, coraggiosa, implacabile lotta contro la natura: una lotta che non ha per scopo soltanto la colonizzazione di questo selvaggio e bellissimo paese...ma la difesa e la conservazione della propria dignità umana, della dignità umana dei suoi cari». Al *Kalevala* invece sono riservati solo fuggevoli accenni. L'ingresso in Lapponia non è dei più facili, né per il giornalista né per i suoi lettori, costretti prima a sorbirsi una lunga quanto arbitraria interpretazione dei motivi ornamentali dei tappeti lapponi, poi una prolissa illustrazione degli stemmi delle varie regioni della Finlandia. Ma subito riappare il tema dell'orizzonte, straordinariamente luminoso «bruciato da una luce inverosimilmente pura che carbonizza il paesaggio e sembra lo copra di cenere lucente». Queste note — ci sembra — sono solo nelle corde di uno scrittore, non di un reporter di guerra; tutte queste raffigurazioni del cielo, ad esempio, che subisce variazioni infinite, che influenza così l'umore, le disposizioni d'animo, i capricci e le fantasie umane, sono temi che il normale cronista non affronta. Da Malaparte, ripetiamo, non attendiamoci numeri, schemi, distan-

ze in chilometri, cifre dettagliate o la misurazione delle parabole dei mortai: sono altre le cose che lo avvincono e lo attraggono. E in tali fascinazioni sa condurre per mano il lettore e ne fa un suo complice. Lo confermano certe riflessioni sui Lapponi, sulle quali si può (e si deve) non essere d'accordo, ma che sicuramente seducono e ammaliano: «Gli stessi Lapponi, gli stessi Samoiedi, sebbene i più li credano ormai assuefatti alle condizioni di vita dell'estremo Nord, sono destinati a scomparire...già i sintomi della loro inevitabile e non lontana scomparsa sono visibili anche ai profani. La loro decadenza è impressionante. Il loro regresso demografico segue un ritmo sempre più rapido». Pare qui di rileggere alcuni articoli sulla Lapponia che apparvero sulla stampa europea dopo lo scoppio del reattore di Chernobyl, quando sembrava che tutte le renne e i loro pastori dovessero scomparire per sempre. Ma Suckert insiste: i Sami «rappresentano ormai una razza già pervenuta alla soglia della morte: quel che rimane di alto, di nobile, di puro, in loro è la sopravvivenza del ricordo, direi fisico, dell'antica magia dei Lapponi, il loro nostalgico desiderio, di origine religiosa, di tramutarsi, viventi, in bestie: in cani, in lupi, in orsi, in renne: sopra tutto in renne». Nessuno di noi acconsente a questa panica visione, a questa inesorabile ascensione ed annullamento nel totem originario. Pur tuttavia l'idea può incantare ed abbagliare. Questa spossatezza causata dal nord accomuna tutta la razza umana, che li può vivere solo a prezzo di enormi sacrifici, «gli stessi coloni finlandesi e svedesi mostrano, per chiari segni, un principio di stanchezza nella difesa delle posizioni, fa-

ticamente conquistate durante l'età eroica dei pionieri, e duramente contestate alla natura nemica per più di tre secoli». I discorsi sulla razza erano — purtroppo — assai in voga negli anni Quaranta (e prima) e si portavano appresso la responsabilità di tragedie immani. Malaparte ha respirato l'aria di un'epoca che farneticava sulla distinzione tra "popoli giovani" e "popoli vecchi", segnati oramai dal destino. Ma più che a certe letture gratuitamente illegittime di Nietzsche o Schmitt, Malaparte si rifà alle lezioni di Vico, poiché la guerra nel nord estremo contiene gli elementi della lotta dell'uomo contro una «mitica età della terra, che non si potrebbe forse definire se non riportandosi a quel passo di Giambattista Vico intorno ai 'vaneggiamenti nella gran selva della terra fresca'. Età favolosa, di cui la renna è l'immagine e la testimonianza, in rapporto alle elementari forze della natura e alla deserta angoscia dell'uomo». Angoscia che gli avviliti e mesti occhi di questo animale *mitico* mostrerebbero senza dubbio alcuno.

Si riprende la strada per Petsamo, su una scalcinata jeep a gassogeno: si va verso Ivalo, Inari. E' un tragitto da pionieri, e da pionieri sono i rari negozi, meglio sarebbe definirli bazar, che si incontrano: lì s'affastella mercanzia d'ogni genere, dai finimenti per il bestiame agli utensili per taglia-boschi, per pescatori; dai piatti di legno alle maschere per le zanzare, ai gambali di pelle, all'immane *puukko*, sul quale Malaparte sciorina un pezzo magniloquente, pieno di luoghi comuni (lo posseggono anche i bimbi, è terribile arma di temprato acciaio finnico ecc.). Ma l'occhio del giornalista si sofferma su un altro tipo

d'umanità, sull'altra metà del cielo che dai reportages di guerra sembra esclusa. Sorge così una spontanea, accorata lode delle donne di Finlandia, queste «magre e pallide donne dagli occhi spenti, dai capelli color cenere, con quel loro triste, delicato sorriso sulle labbra esangui; queste pazienti, ostinate, instancabili donne finlandesi che rivelano di fronte alla vita un coraggio assai diverso, assai più nobile e puro di quello degli uomini, lo stesso coraggio solitario e dolce, dirò per sommo elogio, che hanno gli animali di fronte alla crudeltà della natura». La donna ricopre apparentemente il ruolo di vittima sacrificale in guerra: sa qual è il suo dovere. Il suo destino, malgrado le parvenze di gracilità e fragilità, è quello di essere l'anello forte, l'anello che tiene nonostante le avversità. Con gli uomini al fronte, le donne si sobbarcano tutti i lavori, con il coraggio e la calma dei forti. Anche i negozi di barbiere sono gestiti da donne!

Avanti, ancora avanti; l'ampia strada che porta verso il Mare Glaciale Artico, suggerisce a Malaparte l'idea di un viaggio fuori dell'umanità e della storia, una fuga nella natura verso il nulla. Niente più di quella strada può suggerire l'idea di un allontanamento progressivo dalla storia e dalla contingenza, quasi un inoltrarsi in territori metafisici inesplorati. E tutto il senso di questo paesaggio sta nel cielo, nell'astratta solitudine di un orizzonte, la cui purezza è data dalla mancanza di un luogo geometrico dal quale scaturisce la luce. E' «un paesaggio senza occhi...un'informe e liscia maschera di gesso, una maschera muta e cieca». E il naufragare in questo ambiente, in questa natura, è ad un tempo dolce e angosciante. I sol-

dati finlandesi che dormono per terra su giacigli improvvisati sono attraversati da questa luce ambigua e «gli occhi chiusi dei dormienti erano zone delicate, sensibili, dove la luce della notte bianca si posava timidamente, con lieve tocco, creando un piccolo nido tiepido, una goccia d'ombra». Ombra / luce; tranquillità / angoscia: nella profondità di questa magnetica Thule non si sa più se sono nette opposizioni o delicate, soffici e coerenti convergenze. C'è il senso di oppressione, di inesprimibile inquietudine, come in certi romanzi di Poe ce lo suggerisce Malaparte — ma quasi simultaneamente nel cielo può apparire il sole, dal rassicurante colore d'arancia oppure può affacciarsi la luna, con le tenui tonalità cromatiche di un salmone.

Noi lettori sentiamo che dietro simili descrizioni c'è sì tanta letteratura, ma anche — nei momenti migliori — una schiettezza che depone a favore della sincerità dell'uomo-Malaparte. D'altronde è una *querelle* antica, di Romantica memoria: quando noi descriviamo una notte lunare, possiamo essere candidi, spontanei, autentici o dentro di noi sussurrano, celate suggeritrici, le innumerevoli descrizioni dei tanti poeti che ci hanno preceduto e che abbiamo letto?

Alcuni episodi sono scopertamente letterari. In una corrispondenza da Ivalo, viene presentata una vecchia e decrepita donna lappone; così ha via libera tutto l'armamentario letterario che ci riporta ai racconti gotici di streghe e megere, con gli immaginabili stereotipi: la natura demoniaca di certe donne, il loro potere sciamanico, il dono di poter «accogliere in sé gli animali, di prestar la propria forma, il proprio viso, il proprio corpo

alla renna, al cane, al lupo, all'orso», al punto che l'autore sente — o meglio, finge di sentire — il sangue che gli si gela nelle vene.

Ma le donne finlandesi non sono certo rappresentate da questa pseudo-sciamana: quelle vere, come detto in precedenza, svolgono attività durissime con tenacia e coraggio, camminano a fronte alta pur spingendo carri o traendo per la cavezza robusti e ombrosi cavalli da trasporto.

La Lapponia mantiene il suo mistero, la sua magia: gli uomini vestono grandi casacche filettate di rosso e giallo, il berretto a quattro punte. Hanno «il viso pallido, dai riflessi di cuoio; i capelli nerissimi, la fronte bassa; gli zigomi sporgenti fanno in mezzo alle guance due macchie d'ombra bruna». Le loro donne, abbigliate nel tradizionale costume, portano gonne larghe, con orli multicolori, e la tipica cuffia. Durante un trasferimento su uno sgangherato autobus di fortuna, Malaparte giunge in un luogo sacro all'antica religione dei lapponi, in una sorta di selvaggio santuario dove le tribù si riunivano per certe ricorrenze o per fare sacrifici di nascosto. «E' in questa regione che sopravvivono molte delle antiche usanze magiche, e, sotto la vernice del cristianesimo luterano, molte delle credenze pagane, come il culto degli animali, e l'uso della maschera magica in forma di muso di renna, di cane, d'orso: attraverso gli occhi della maschera si può vedere il 'doppio' cioè l'animale in cui s'incarna l'anima di ciascun uomo vivo». Malaparte si era informato con sufficiente cura prima di partire per il nord, aveva letto gli studi del Manker, conosceva la storia di quella regione: non a caso ricorda l'importanza di Laestadius nella cristia-

nizzazione della Lapponia, nonché certi suoi eccessi che avevano pressoché distrutto gran parte del patrimonio culturale degli indigeni. Ma non tutto è stato cancellato, se è vero che «molte delle primitive credenze pagane dei lapponi (come quella dell'animale quale intermediario fra Dio e l'uomo...) si mescolarono alla dottrina laestadianista, che predicava la diretta comunione con Dio attraverso il rapimento mistico, l'estasi». Sostiene Suckert che anche a lui è capitato di vedere delle comitive di donne, rigorosamente vestite di nero, che si recavano a funzioni religiose stile Laestadius, in cui i fedeli «si abbandonano a manifestazioni isteriche, che preoccupano tanto i Vescovi quanto le autorità mediche». Sembra che anche il giornalista venga preso dal magnetico, insano vortice di queste terre: i boschi, per il variare continuo della luce, paiono muoversi, sembrano risalire dal fondo della luminosa notte verso l'azzurro cielo del mattino. Sembra che tutta la natura abbia un'anima: «Ho udito gli alberi gridare. Era un'altissima voce, e crudele. Il sole nasceva dall'orizzonte del Nord, risorgeva dalle sue ceneri ancora calde, iperborea Fenice. Dalle ceneri del tramonto ancora rosse, dalla brace ancora viva. Un grosso uccello passò tra i rami, sfiorandomi la spalla, diede un grido, sparì. Un branco di renne fuggiva sulla collina, inseguito da una bassa e cupa nuvolaglia, che un vento improvviso spingeva con gelida furia. Gli alberi fuggivano nel vento, con uno strepito di rami spezzati. Ho visto gli alberi correre agitando le braccia, in direzione del fiume, tutta la foresta fuggiva...con un lungo grido doloroso». Qui siamo di fronte ad un brano da maestro, ad una padronanza totale

della lingua, che duttile si piega ad assecondare le percezioni acutissime dell'autore. Qui si sente tutta la lezione, anche letteraria, del nostro secolo, che quando riesce a dispiegarsi in simili voli diventa indiscutibilmente arte. Malaparte, come sostengono alcuni critici ( e non a torto ) probabilmente non reggerà il peso di un romanzo, ma crediamo che non abbia molti rivali in certi territori della scrittura, in cui, sul filo del rasoio, si gioca la partita fra retorica e talento, fra mestiere e arte: quando — come nel brano testé citato e in quello d'apertura del nostro intervento — vince quest'ultima, per il lettore è una delizia, un godimento.

E silenzi. E solitudini che nessuna voce, nessun suono riesce a violare o turbare. Compatto, liscio, privo di screpolature è il silenzio, tale da provocare la considerazione, leopardiana, del contrasto tra l'inquietudine, i tormenti, le passioni e le necessità dell'uomo e il sidereo, impassibile e crudele silenzio della natura.

Anche la renna, in un certo senso, è partecipe di questo enigmatico, oscuro, mancato dialogo tra natura ed uomo. E' un animale nobile, delicato, che si assoggetta alle esigenze dell'uomo (o della natura?), che offre con docilità le vene del collo alla lama del coltello e muore «senza un grido, con patetica dolcezza». E' una creatura innocente che muore, forse — siamo nelle sottile striscia di confine tra religione rivelata e religione naturalistica — la renna «è veramente il Cristo dei Lapponi...la cerimonia autunnale della macellazione delle renne è una specie di Pasqua dei Lapponi, che ricorda il sacrificio dell'agnello». Ciò sarebbe la conferma, se-

condo Malaparte, che la natura, a queste latitudini, è fuori del cristianesimo, e non suggerisce alcun pensiero, alcun sentimento cristiano. Insomma il luteranesimo si sarebbe sovrapposto ad un cristianesimo magico «nel quale la figura di Cristo è a volte usurpata da quella di una pianta, più spesso da quella di un animale».

Lapponia terra di dubbi, di angosciose apprensioni, come quelle che la signora Palmunen Himanka rivela al cronista: ha un figlio di sette anni, nato a Helsinki. Vive da tre anni al nord, e teme che questa vita selvaggia, queste solitudini facciano del male al bambino, «è quasi già una bestia. Vorrei poter tornare nel Sud... per far del mio ragazzo un cristiano. Qui non è possibile esser cristiani. Ho paura che diventi un albero, un animale». Confessione della cui autenticità si può dubitare, tanto viene a pennello a suffragare le tesi di Malaparte.

Che ne è dello scopo "militare" del viaggio. Che ci racconta l'inviato di guerra? Suckert giunge al Mare Glaciale, nella regione di Petsamo, primo corrispondente di guerra a cui il comando germanico abbia permesso l'accesso. Ma le sue corrispondenze somigliano a quelle del collega Erskine Caldwell (il noto romanziere americano) dal fronte opposto: si limitano a poche considerazioni sulla tristezza della natura e del clima, con rari accenni a fatti bellici. Entrambi sono preoccupati di infrangere i divieti delle autorità. Di maggiore interesse per noi le annotazioni di carattere politico, oltre che militare: nell'estate del '42 gli U.S.A., con speciosi pretesti, ruppero le relazioni diplomatiche con la Finlandia e a nes-

suno sfuggiva che tale gesto non faceva che incoraggiare l'U.R.S.S. a forzare la "Porta del Nord" e raggiungere quindi l'intera Scandinavia. Malaparte si trovava allora in Ostrobotnia, in quella regione legata storicamente e linguisticamente (e *moralmente, intellettualmente, razzialmente*, avverbi del cronista) alla Svezia. Gli abitanti di Pohjanmaa e tutti gli altri finlandesi mostrarono freddezza e serenità in tale frangente, non lasciandosi andare a isterismi ma affrontando virilmente la situazione, nella consapevolezza che una invasione sovietica sarebbe stata più che probabile.

Né allora né in seguito la dignità di questo popolo si è piegata. Quando Malaparte lascia definitivamente la Finlandia nella primavera del 1943, la saluta con un solenne encomio, testimonianza della sua ammirazione e del suo amore per tutta una gente: «è cosa mirabile e commovente veder come le opere della pace non siano né abbandonate né trascurate. Tutta la Finlandia è un immenso cantiere: vecchi, donne, ragazzi, sopra tutto le donne, queste impareggiabili, fiere, coraggiosissime donne finlandesi, lavorano con animo infaticabile a riparare i danni della guerra, a preparare le armi e il materiale necessario all'esercito, a mantenere in attività le officine, le miniere, i porti, tutto il complesso e delicato organismo industriale del Paese. Durante l'ultimo raccolto delle patate ho visto lavorar nei campi vecchi professori di Università e ragazzi, soldati invalidi, mutilati, donne del popolo e delle classi agiate. Andate in Carelia a veder come si lavora a ricostruire i villaggi distrutti durante l'occupazione sovietica del 1940 e del 1941. Venite in Lapponia

a veder come prosegue senza soste l'opera di colonizzazione delle terre artiche. L'immensa vitalità, e l'impareggiabile coraggio di questo popolo sono un meraviglioso insegnamento per tutte le Nazioni civili: forse la più alta lezione di umanità e di civiltà che sia mai stata data ai nemici dell'Europa».

#### Note

\* I titoli degli articoli citati, tutti apparsi sul *Corriere della Sera*, sono i seguenti:

- *Aglio spagnolo in Lettonia*, 31.03.1942
- *Davanti a Leningrado*, 05.04.1942
- *Ragazzi in uniforme*, 08.04.1942
- *Cinque milioni di uomini in agonia*, 11.04.1942 (V)
- *Al posto di guardia davanti ad Alexandrowka*, 15.04.1942 (V)
- *Qualcosa di nuovo a Kronstadt*, 18.04.1942 (V)
- *Sciatori all'assalto sul mare*, 21.04.1942 (V)
- *Come è caduto l'ambizioso piano di Stalin*, 23.04.1942
- *La situazione dei russi nell'Aunus diventa di ora in ora più tragica*, 24.04.1942
- *Una tomba nei sobborghi di Leningrado*, 28.04.1942
- *Dèmoni, uomini e bestie nelle selve del Ladoga*, 06.05.1942 (V)
- *Soli con l' «uomo morto»*, 10.05.1942 (V)
- *Autocarri sopra un ponte di ghiaccio*, 14.05.1942 (V)
- *Come il cortile di un'officina dopo uno sciopero fallito*, 17.05.1942 (V)
- *Nel cuore del «Continente elettrico»*, 19.11.1942
- *Arrivederci, Leningrado*, 25.11.1942 (V)
- *Venite a vedere questo «giardino»*, 01.12.1942
- *Il deserto di luce*, 04.12.1942
- *Guerra nella «età della renna»*, 15.12.1942
- *L'uomo che ha vinto il Nord*, 27.12.1942
- *«Kermesse» al Circolo Polare*, 06.01.1943

- Spettri d'uomini di alberi e di animali, 09.01.1943
- Le Amazzoni del Nord, 20.01.1943
- Una guerra di attesa, 07.02.1943
- La «Porta del Nord», 23.03.1943
- Ho visto gli alberi camminare, 27.03.1943
- Idolatria della solitudine, 17.04.1943
- I lupi ci guardano passando, 20.04.1943

Gli articoli contrassegnati con (V) Malaparte li trascriverà, con poche, ininfluenti variazioni e qualche modifica dei titoli, nella raccolta *Il Volga nasce in Europa*, Bompiani, Milano, 1943.

\*\* Le corrispondenze di guerra di Sorrentino e Montanelli si possono leggere rispettivamente in *Da Bel Ami a Lili Marlene*, Bompiani, Milano, 1980 e *Cronache di guerra*, Editoriale Nuova, Milano, 1978.

\*\*\* Per i viaggiatori dei secoli precedenti, v. NEGRI F., *Viaggio settentrionale*, a cura di E. Falqui, Alpes, Milano, 1929 e REGNARD J. — F., *Voyage en Laponie 1681*, Ed. du Griot, Boulogne, 1992.

\*\*\*\* Per la storia della Finlandia tra le due

guerre, il lettore non finlandese può leggere proficuamente: WUORINEN J.H., *A History of Finland*, The American-Scandinavian Foundation — Columbia U. P., New York — London, 1965, pp. 231 - 343. SINGLETON F., *A Short History of Finland*, Cambridge U.P., Cambridge, 1989, pp. 112 - 126. KLINGE M., *A Brief History of Finland*, Otava, Helsinki, 1981, pp. 97-106.

\*\*\*\* I dati dettagliati ed aggiornati sulle edizioni di Malaparte attualmente in commercio in Francia mi sono stati gentilmente forniti dalla *Librairie Française* di Piazza Ognissanti a Firenze.

Per una bibliografia esaustiva su Malaparte si veda *Malaparte scrittore d'Europa*, a cura di G. Grana, Comune di Prato — Marzorati ed., Prato 1992.

E' infine mio dovere ringraziare la dott.ssa Vittoria Baroncelli della Biblioteca Comunale "Lazzerini" di Prato e la prof.ssa Caterina Santi del "Conservatorio di San Niccolò" in Prato, conoscitrice profonda e grande estimatrice di Curzio Malaparte.

Taina Syrjämaa

## UN GIRO NELLA CITTÀ ETERNA — il sightseeing a Roma nel 1925

Lasciando ora la Piazza San Pietro la vettura turistica trasporta attraverso il Borgo Nuovo, incontrando la PIAZZETTA SCOSSACAVALLI, sulla quale fronteggiano tre palazzi: a sin. l'elegantissimo *palazzo Torlonia* (già Giraud), cinquecentesco (arieggiante a quello della "Cancelleria", che vedremo più avanti), a des. quello *dei Penitenzieri*, alle spalle quello *dei Convertendi* dal bellissimo balcone. Poco prima di giungere alla piazzetta, il *palazzo Ricciardi* (a des.) presenta una bella facciata.

Sboccati a *piazza Pia* si presenta improvvisamente davanti la scura massa di Castel S. Angelo...<sup>1</sup>

\* \* \*

Nel 1925 i turisti ammiravano le bellezze di Roma girando la città con un tram speciale. Essi potevano vedere i palazzi di Borgo nel loro aspetto originario e furono sorpresi dalla vista di Castel S. Angelo dopo le strette strade di Borgo. Al contrario, il turista moderno vede una larga strada dritta, via della Conciliazione, che porta dal Tevere fino a piazza San Pietro. L'Ente nazionale per le industrie turistiche (ENIT) e l'Azienda tramvie municipali di Roma pubblicarono un opuscolo per i turisti che partecipavano al giro tramviario di Roma nel 1925. Nell'opuscolo si illustrano, brevemente ma accuratamente, le vedute principali della capitale, offrendo così la possibilità di seguire l'itinerario della gita di sette decenni fa. Ma prima di approfondire più in dettaglio il *sightseeing*, esamineremo brevemente la storia del turismo del primo dopoguerra per poter capire meglio il contesto della gita.

L'Italia è stata — si potrebbe dire quasi da sempre — una meta favorita dei viaggiatori. Per gli italiani non c'era bisogno di fare tanti sforzi per richiamare i turisti: essi arrivavano attirati dalla fama del Paese, dei suoi monumenti storici, dell'arte, del clima e dei paesaggi. Ma quando il turismo moderno cominciò a svilupparsi tra l'Ottocento ed il Novecento, diventando un'industria vera e propria, nacque il bisogno di organizzare sistematicamente i viaggi e cominciare a fare della propaganda turistica. La prima guerra mondiale mise improvvisamente fine ai viaggi in quasi tutta l'Europa che cessarono temporaneamente, ma dopo la guerra il turismo cominciò a svilupparsi in una nuova direzione. Il lungo e pesante conflitto indebolì l'economia italiana; la svalutazione della lira fu velo-

<sup>1</sup> Roma. *Itinerario guida del giro turistico tramviario*. Testo del dott. G. Laeng. ENIT & Azienda tramvie municipali. Roma 1925, 13.

ce e lo stato italiano si indebitò gravemente. Per poter ripagare i debiti, c'era un bisogno urgente di avere valuta straniera: il turismo poteva essere un salvagente per l'economia nazionale, ma il problema era che anche parecchi altri paesi europei si erano impoveriti e desideravano i dollari dei turisti. La concorrenza internazionale nel campo turistico rendeva impossibile il vecchio stile basato sulla sola attesa delle correnti turistiche. Si doveva lottare per ogni turista, facendo della propaganda e promuovendo il turismo. Così, nell'autunno 1919, fu fondato l'ENIT, un ente parastatale italiano.<sup>2</sup>

Il nuovo Ente non era un'idea unicamente italiana, in quanto esistevano degli organi più o meno simili in tanti altri paesi. Già prima dell'Italia, almeno in Austria-Ungheria, Francia e Portogallo, lo stato aveva promosso il turismo fondando un ente. All'inizio degli anni venti, l'ENIT aveva omologhi ad esempio anche in Germania, Spagna, Svizzera, Grecia, Olanda, Danimarca, Belgio, Giappone e Nuova Zelanda.<sup>3</sup> Il turismo era riconosciuto come un'industria importante.

La fondazione di un ente non risolveva i gravi problemi. All'inizio degli anni venti parecchi ostacoli rallentavano lo sviluppo del turismo. Quasi

il novanta per cento dei turisti stranieri viaggiava in Italia con il treno, ma i servizi ferroviari funzionavano in maniera pessima: dopo la guerra, alle ferrovie italiane mancavano sia il materiale rotabile che il carbone e gli scioperi disturbavano continuamente il traffico. Anche tutti i sistemi dei cosiddetti "biglietti cumulativi internazionali" erano stati aboliti durante la guerra. La situazione degli alberghi era, se possibile, ancora peggiore. Parecchi erano stati danneggiati dagli usi militari ed economicamente erano sull'orlo del fallimento, dopo anni senza clienti veri e propri. Inoltre mancavano spesso l'elettricità e il riscaldamento.<sup>4</sup> Viaggiare non era dunque molto comodo durante i primi anni del dopoguerra.

Nel 1925 la situazione era già migliorata e una gran parte dei problemi era stata risolta. Le statistiche del turismo sono problematiche, ma almeno possono dare qualche indicazione sulla direzione dello sviluppo turistico. Così si vede che il 1925 è stato l'anno più fortunato di tutto il decennio. Si calcola che in Italia siano arrivati 1,3 milioni di stranieri.<sup>5</sup> Una ragione del successo è che il 1925 fu l'Anno Santo e tanti pellegrini arrivarono dall'estero per visitare i santuari italiani. Il progresso non fu, però, soltanto un fenomeno italiano, ma sem-

bra che il 1925 sia stato un anno favorevole al turismo anche in altri paesi, ad esempio in Francia.<sup>6</sup>

\* \* \*

Dopo la prima guerra mondiale nuove classi sociali cominciavano a viaggiare. Un maggior numero di persone aveva ora più possibilità di viaggiare rispetto a prima. Anche le donne, che durante la guerra avevano lavorato fuori del loro tradizionale "regno della cucina", potevano più facilmente viaggiare perfino all'estero. Durante la guerra era nato anche un nuovo ceto di ricchi che voleva imitare il modo di vivere della vecchia aristocrazia, dunque voleva anche viaggiare.<sup>7</sup>

Viaggiare diventava gradualmente un fenomeno sempre più popolare e una parte più normale della vita. Già nel 1920 Michele Oro, un pioniere del turismo italiano, constatò: «Oggi, all'idea della vacanza comincia ad associarsi indissolubile e naturale l'idea del viaggio.»<sup>8</sup> Ma il mondo e il modo di viaggiare non erano più gli stessi. Il tempo dei granduchi russi e della caccia alla volpe era finito. Gli alberghi di

lusso non si riprenderanno mai più. La clientela voleva delle comodità ma a un prezzo conveniente, ragion per cui i viaggi in comitiva diventarono sempre più popolari.

Il predecessore del turista moderno scriveva e spesso pubblicava un resoconto oppure un diario del suo viaggio. Si potrebbe quasi dire che fu la moda: che cosa era un Grand Tour se non se ne scriveva? Non erano sempre grandi prodotti letterari, non erano nemmeno tanto originali — facilmente si copiava quello che gli altri avevano scritto prima e ancora più facilmente si pensava e si voleva vedere tutto come anche gli altri avevano fatto.<sup>9</sup> Tuttavia i resoconti danno almeno la possibilità di conoscere le opinioni dei viaggiatori, ciò che essi videro e cosa ne pensarono. Il turista moderno è invece di tipo diverso, in quanto non scrive se non alcune cartoline agli amici, oppure un diario privato che non si pubblica mai, e non lascia quindi traccia dei suoi pensieri, che lo storico potrà conoscere. Si incontra così il problema del silenzio e della mancanza di materiale.<sup>10</sup> Dunque anche

2 Sulla fondazione dell'ENIT vedi Syrjämaa, Taina: *Visitez l'Italie. Italian valtiollinen turisminpropaganda ja -organisaatio vuosina 1919-1943*. [Visitez l'Italie. La propaganda e l'organizzazione turistica statale in Italia 1919-1943]. Tesi di perfezionamento; inedito. Università di Turku, Dipartimento di Storia Generale. Turku 1994, 44-51.

3 *Relazione sulla attività svolta nel 1921*. ENIT. Roma 1922, 5, 25.

4 Syrjämaa 1994, 35-36, 40-41.

5 A seconda dei diversi modi di compilare le statistiche, ci sono stati spesso presentati almeno due diversi risultati per ogni anno, per indicare il numero degli stranieri arrivati in Italia. Per l'anno 1925 si presentava prima il numero di 1.1 milioni. Più usato è però la cifra di 1.34 milioni. Vedi ad esempio *Statistica del movimento turistico in Italia*. Anno 1925. [ENIT] Roma 1926, 23; *Statistica del movimento turistico in Italia*. Anni 1926-1927. [ENIT]. Roma 1928, 75. Sui problemi delle statistiche turistiche vedi Syrjämaa 1994, 41-43, 108-109, 190-195.

6 Monginet, M.-L.: *Action collective en faveur du tourisme étranger en France*. Thèse pour le doctorat soutenue devant la faculté de droit de Bordeaux le mardi 24 janvier 1933, à 4 h. 1/2 du soir, par Mlle M.-L. Monginet. Bordeaux 1933, 10; Trimbach, André: *Le tourisme international. Son importance dans l'économie mondiale. Les grands courants touristiques. Leurs facteurs*. Thèse pour le doctorat. Paris 1938, 9-10.

Ovviamente, viaggiando quasi tutti in treno, i turisti passavano necessariamente attraverso tanti paesi. Anche i viaggiatori americani spesso scendevano dalla nave in Francia e continuavano il viaggio in treno verso l'Italia. Solo pochi arrivavano direttamente ai porti italiani. Verso la metà degli anni venti anche le relazioni internazionali diventarono più amichevoli e lo spirito di Locarno facilitò il progresso turistico.

7 Oro, Michele: *Le ferrovie italiane ed il turismo*. *Le Vie d'Italia* (LVI) settembre 1920, 524. Norval, A.J.: *The Tourist Industry. A National and International Survey*. London 1936, 48-49, 164-165. Vrt. Löscheburg Winfried: *A History of Travel*. English version: Ruth Michaelis-Jena & Patrick Murray. Leipzig 1979, 177-178; Fussell, Paul: *Touristic Tendencies*. - *The Norton Book of Travel*. Ed. by Paul Fussell. New York & London 1987, 651-652.

8 Oro, Michele: *Le ferrovie italiane ed il turismo*. LVI settembre 1920, 524.

9 Vedi a.es. Huhtamo, Erkki: *Johdanto: Roma sine fine. Merkintöjä Rooma-aatteen historiasta*. - Meidän Rooma. Toim. Erkki Huhtamo. Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja No 11. Turku 1983, 22. Sul Grand Tour vedi anche De Seta, Cesare: *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*. - *Storia d'Italia*. Annali 5. Il Paesaggio. A cura di Cesare De Seta. Torino 1982, 127-263.

10 Syrjämaa 1994, 9-10; Salmi, Hannu: *Elokuva, turismi ja arkipäivä. Metodisia näkökulmia matkailun historiaan*. - *Matkakuumetta. Matkailun ja turismin historiaa*. Toim. Taina Syrjämaa. Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja n:o 31. Turku 1994, 17-38.



noi dobbiamo seguire la gita in tram di Roma senza conoscere i commenti delle persone che vi parteciparono.

\* \* \*

Uno dei compiti più importanti dell'ENIT fu fin dall'inizio la propaganda turistica. A questo scopo si usarono tanti mezzi diversi: si pubblicarono degli opuscoli, dei foglietti illustrativi e dei manifesti; si mandarono degli annunci ai giornali; si partecipò alle mostre e alle fiere, ecc. L'attività più importante dei primi anni era senza dubbio la divulgazione del materiale stampato. Nel 1920 l'ENIT pubblicò circa 1,7 milioni di pagine; nel 1923 il numero delle pagine stampate aumentò di dieci volte. Nel 1925 si raggiunse il record del decennio: quasi ottantasei milioni di pagine pubblicate.<sup>11</sup> Dunque il turista si era già abituato a trovare l'informazione turistica negli opuscoli che erano distribuiti gratuitamente negli uffici del turismo. Nel 1925, il turista che voleva partecipare al giro di Roma, non era sorpreso di trovare davanti a sé un opuscolo in cui era spiegato l'itinerario. Bisognava soltanto leggere le istruzioni, guardare a destra e a sinistra com'era scritto nell'opuscolo e tutte le vedute di Roma erano lì a portata di mano.

Nel 1923 l'Azienda tramvie muni-

cipali di Roma e l'Ente nazionale industrie turistiche pubblicarono il primo foglietto illustrativo del giro tramviario di Roma in 10.000 copie in italiano, francese ed inglese. Probabilmente esso fu considerato un successo, perché l'anno successivo si stamparono 40.000 copie di un opuscolo sullo stesso argomento. Questa volta le lingue erano quattro: italiano, inglese, francese e tedesco. Nel 1925 se ne stampò ancora una piccola quantità in più in italiano.<sup>12</sup> L'opuscolo include sedici pagine e una mappa allegata in cui è segnato l'itinerario.<sup>13</sup>

I manifesti erano anche un modo efficace di fare della pubblicità turistica. Il tema della maggior parte dei manifesti era un paesaggio di un luogo famoso d'Italia, come la costa amalfitana oppure il teatro greco di Taormina, ma c'erano anche dei manifesti di tipo diverso. In alcuni si presentavano ad esempio gli itinerari e perfino gli orari di pullman e autobus di linea, anche se dopo la prima guerra mondiale l'idea del manifesto cominciava già a cambiare. "He who runs may read it" era il nuovo slogan americano, ad indicare che l'immagine del manifesto doveva richiamare l'attenzione del passante frettoloso che non aveva il tempo di fermarsi a leggere un testo dettagliato.<sup>14</sup> I manifesti erano sempre

11 *Relazione sull'attività svolta nel 1922*. ENIT. Roma 1923, allegato C; *Relazione sull'attività svolta nell'anno 1924 e nel primo quinquennio (1920-1924)*. ENIT. Roma 1925, 15; *Relazione sull'attività svolta nell'anno 1927*. ENIT. Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto 1928-1930, 3.2.1/8501.

12 *Le pubblicazioni dell'ENIT dal 1920 al 1927*. ENIT. Roma 1928, 8-15.

13 Gli opuscoli turistici sono un cosiddetto materiale minore che non è stato conservato con la dovuta cura. Non sono dei veri libri e dunque non sono stati raccolti sistematicamente nelle biblioteche. Anche di questo opuscolo del giro tramviario abbiamo potuto trovare solo una copia che fu pubblicata nel 1925 in italiano. Purtroppo non è stato possibile controllare se le edizioni in altre lingue sono identiche. Si presentò spesso l'idea di scrivere in modo diverso per diverse nazionalità, ma in pratica le differenze tra le varie edizioni erano minime o del tutto inesistenti. Molto probabilmente anche tutte le edizioni di questo opuscolo erano simili. Per un paragone più dettagliato tra edizioni degli opuscoli turistici in diverse lingue, vedi Syrjämaa 1994, 141-142, 208.

14 Falzone del Barbarò, Michele: *Un incontro-scontro fra realtà e sogno*. - L'Italia che cambia attraverso i manifesti della raccolta Salce. A cura di Pepa Sparti. Firenze 1989, 35. Vedi anche Syrjämaa 1994, 75-77.

disegni, di foto non se ne facevano.<sup>15</sup> Anche del giro in tram di Roma si pubblicò un manifesto disegnato, nel quale possiamo vedere «la vettura salone», come veniva chiamata la vettura speciale. Era decorata con tendine e mazzetti di fiori ai finestrini; nel manifesto compaiono inoltre alcuni eleganti passeggeri che stanno ammirando Porta San Paolo e la Piramide.<sup>16</sup>

Il tram era comodo: i finestrini erano molto più grandi di quelli dei tram normali; accanto ad ognuno c'era una — e solo una — grande poltrona, così tutti potevano sedere accanto al finestrino. Le poltrone potevano essere anche facilmente girate a destra e a sinistra per poter vedere meglio tutti e due i lati. Tutto insomma era stato organizzato in modo che il passeggero potesse ammirare il panorama senza ostacoli.<sup>17</sup>

\* \* \*

Il giro<sup>18</sup> comincia da Piazza Colonna: prima si ammirano la Colonna di Marco Aurelio e Palazzo Chigi, che era allora la sede del Ministero degli

Affari Esteri. Quando Roma divenne la capitale del Regno nel 1870, naturalmente essa non era del tutto all'altezza del suo nuovo ruolo. Mancavano ad esempio degli edifici adeguati per i ministeri. Adeguati non significa in questo caso soltanto degli edifici abbastanza spaziosi e moderni, perché ovviamente il nuovo Governo voleva anche esprimere la sua autorità simbolicamente, costruendo cioè nuovi e grandiosi palazzi e monumenti.<sup>19</sup> Il primo nuovo ministero, quello delle Finanze, fu ultimato nel 1877, ma ancora nel 1925 ad alcuni ministeri mancava la propria nuova sede. Il Ministero degli Affari Esteri, ad esempio, traslocò soltanto dieci anni dopo fuori del centro, alla Farnesina.<sup>20</sup>

Dalla piazza il giro prosegue:

La vettura, lasciato a sinistra il Palazzo della Rinascente, imbocca l'animata *via del Tritone*, risalendo fino al *Largo* dello stesso nome, importante punto d'incrocio, dove volge a destra per infilare il *Traforo Umberto I*, opera dell'architetto

15 Festi, Roberto: *Introduzione*. - Le Dolomiti nei manifesti - The Dolomites "à l'affiche". A cura di Roberto Festi & Eugenio Manzato. Torino 1990, 10.

Lo stile dei manifesti pubblicitari cambiava molto più lentamente che lo stile dell'arte "vera e propria". Dunque cubismo e futurismo erano sconosciuti nei manifesti turistici. Barilli, Renato: *L'arte e il manifesto: una storia comune* - L'Italia che cambia attraverso i manifesti della raccolta Salce. A cura di Pepa Sparti. Firenze 1989, 57, 60.

16 Vedi il manifesto "Giro turistico tramviario in vetture salone". ENIT & Tramvie del Governatorato. Roma 1927. Raccolta Salce (Treviso) n. 05174. Lo stesso manifesto è stato pubblicato per la prima volta nel 1924. La tiratura era abbastanza modesta, 3.000 copie. Quell'anno l'ENIT stampò cinque diversi manifesti, la cui tiratura completa fu di 43.000 copie. (*Le pubblicazioni...* 1928, 12). Una spiegazione del motivo per cui si fecero solo 3.000 copie del manifesto del giro tramviario potrebbe essere che si trattava di materiale di uso limitato. Quando il turista arrivava in città, poteva scegliere il giro tramviario; non valeva invece la pena di mandare manifesti negli uffici dell'ENIT all'estero, perché ovviamente nessuno sarebbe andato a Roma soltanto per partecipare ad una gita in tram. Per le vetrine degli uffici era necessario un altro tipo di manifesti, ad esempio bei paesaggi italiani.

17 Roma. *Itinerario...* 1925, 2-3; "Giro turistico tramviario in vetture salone". ENIT & Tramvie del Governatorato. Roma 1927. Raccolta Salce (Treviso) n. 05174. L'idea di una vettura speciale ad uso turistico non era eccezionale. Per esempio in alcuni treni erano già state usate le cosiddette "carrozze osservatorio". Vedi Oro, Michele: *Le ferrovie italiane ed il turismo*. LVI ottobre 1920, 522-524.

18 Sui dettagli del giro vedi: *Roma. Itinerario...* 1925, 3-16 e la mappa allegata.

19 Vedi a.es. Hietala, Marjatta: *Mistä kaupungin identiteetti muodostuu*. - Keskusteluja professorin kanssa. Veikko Litzen 60 vuotta 1.12.1993. Toim. Totti Tuhkanen, Elisa Pispala & Keijo Virtanen. Turun yliopisto, historian laitoksen julkaisu n:o 28. Turku 1993, 311-321.

20 D'Arrigo, Giuseppe: *Cento anni di Roma capitale 1870-1970*. Roma 1970, 44.

Viviani (1902-1905), ampia galleria di 15 m. di larghezza per 350 circa di lunghezza, scavata sotto i giardini del Quirinale.

E così si arriva a via Nazionale. Il traforo non era l'unica "novità" da vedere in questa zona. Nell'opuscolo si presentano anche due nuovi palazzi: quello delle Belle Arti (Palazzo delle Esposizioni) e quello della Banca d'Italia. Di entrambi si segnala il nome dell'architetto, qualche informazione generica sullo stile, e del secondo anche il periodo di costruzione. Era infatti molto problematico assumere il giusto atteggiamento verso le novità e trovare l'equilibrio tra le famose vedute antiche e le nuove costruzioni del giovane Regno d'Italia. I professionisti del turismo parlarono spesso del bisogno di presentare al pubblico straniero l'Italia moderna e non soltanto il passato del Paese. Però in realtà si faceva poco, anzi pochissimo in questo senso, perché essi capivano che i turisti che arrivavano a Roma per vedere l'antichità e l'arte, non volevano sapere quasi nulla della Roma moderna. Infatti tanti stranieri avevano un atteggiamento assai negativo nei confronti della nuova facciata della città eterna.<sup>21</sup> Per non irritare i turisti e danneg-

giare l'industria turistica, ci si doveva contentare in generale di presentare le novità molto brevemente.<sup>22</sup> Al contrario, questo opuscolo del giro tramviario dedica un notevole spazio anche alle nuove costruzioni. Ciò può probabilmente essere spiegato con delle ragioni pratiche: era naturale indicare degli edifici che i turisti vedevano davanti a loro, anche se forse essi non erano così interessati. Sarebbe stato più strano lasciar passare i turisti per tanti quartieri senza fornire alcuna spiegazione in proposito.<sup>23</sup>

Si continua verso la Torre delle Milizie. A destra si vede per un istante una parte del Palazzo Reale al Quirinale e dopo si scende per via IV Novembre verso Piazza Venezia. Però prima di arrivarci, i passeggeri vedono a destra la facciata del Teatro Drammatico Nazionale, che fu demolito nel 1929 e al posto del quale fu costruito il palazzo dell'Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro gli Infortuni sul Lavoro.<sup>24</sup> E così il tram arriva a Piazza Venezia, che era piena dei fili elettrici dei numerosi tram che vi passavano:

Entriamo ora nella grandiosa Piazza Venezia, animatissimo punto di vita cittadina, attorno alla quale s'innalzano monumenti di rara im-

ponenza, tanto antichi che moderni. Fra questi ultimi, il più maestoso per massa e prospettiva, è il MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II (o Mole Sacconianna, dal nome dell'architetto che la progettò ed in gran parte costruì), che si può proclamare un capolavoro dell'arte italiana moderna.

Questo era senza dubbio il luogo più importante di tutta la parte moderna. Davanti al monumento immenso — ma anche tanto discusso e criticato — non si nascondeva il patriottismo. Degli altri edifici della piazza c'era invece poco da dire. Ad esempio Palazzo Venezia non era tanto interessante nel 1925. Anche se Benito Mussolini era primo ministro già da tre anni, egli non aveva ancora reso famoso il balcone di Palazzo Venezia, tenendo là i suoi discorsi alle folle. Soltanto nel 1929 vi trasferì il suo ufficio.<sup>25</sup>

Il giro continua da Piazza Venezia verso l'«imponente mole del Colosseo o Anfiteatro Flavio, il più grandioso monumento dell'antica Roma». Ma la strada non era dritta e i fori imperiali non erano ancora stati riportati alla luce. Via dell'Impero (oggi Via dei Fori Imperiali) fu inaugurata nel 1932.<sup>26</sup> Il Colosseo non era stato ancora restaurato e di fianco ad esso si trovava l'antica fontana Meta Sudans che poi fu demolita.

Dopo si giunge davanti alla Basilica di S. Giovanni in Laterano, il cui interno viene descritto in maniera abbastanza dettagliata. Poi si continua verso la Chiesa di S. Croce in Geru-

salemme, si gira a sinistra, si attraversa il vivace mercato di Piazza Vittorio Emanuele, si passa davanti alla Basilica di S. Maria Maggiore all'Esquilino, e si arriva a Piazza dei Cinquecento, dove si trovava la vecchia stazione ferroviaria di Termini — situata in prossimità di quella attuale. Vicino alla stazione, davanti alle Terme di Diocleziano, c'era Piazza dell'Esedra (oggi Piazza della Repubblica). Là si menzionano la chiesa disegnata da Michelangelo, S. Maria degli Angeli, e il Museo Nazionale Romano, che si trovano entrambi nel corpo stesso dei resti delle terme. Si forniscono anche alcune informazioni sulla moderna fontana delle Naiadi, senza però specificare il nome dell'artista e nemmeno l'anno della costruzione.

Il tram si avvicina al centro attraversando Piazza Barberini e Piazza di Spagna, passando così molto vicino al luogo d'inizio della gita. Il viaggio prosegue attraversando il Tevere sopra il ponte Cavour.

... si sbocca nell'ampia Piazza Cavour, tutta a giardini, con (al centro) il *monumento* al grande statista, ed (ai lati) poderose costruzioni moderne, tra le quali troneggia il massiccio PALAZZO DI GIUSTIZIA...

Dell'immenso e costosissimo palazzo si indicano le misure ed anche il costo assai elevato.<sup>27</sup> Continuando ancora un po' si arrivò davanti alla piazza e alla Basilica di San Pietro, a cui sono dedicate ben due pagine. Evidentemente il povero turista doveva leggere molto velocemente per

21 Ad esempio i francesi erano scontenti della sorte del Papa e del Vaticano dopo il 1870. Per tanti altri viaggiatori la città eterna sembrava aver perduto gran parte del suo fascino dopo che la febbre edilizia della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento l'aveva trasformata notevolmente. Milza, Pierre: *Français et Italiens à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902.* Collection de l'Ecole française de Rome, 53. Roma 1981, 338-340; Pemble, John: *The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South.* Oxford 1987, 173-174; Hibbert, Christopher: *Rome. The Biography of a City.* Beccles & London 1987, 280; Di Mauro, Leonardo: *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi.* - Storia d'Italia. Annali 5. Il Paesaggio. A cura di Cesare De Seta. Torino 1982, 385.

Il numero degli abitanti aumentava velocemente a Roma: nel 1870 c'erano circa 200.000 abitanti e nel 1925 già quasi un milione. Sulle grandi trasformazioni della città come costruzione di nuovi rioni e quartieri e sull'ammodernamento del centro tra il 1870 e la prima guerra mondiale, vedi D'Arrigo 1970, 36-137.

22 Syrjämaa 1994, passim.

23 Sarebbe interessante sapere se l'itinerario era stato scelto appositamente per mostrare la parte moderna della città, o se al contrario esso dipendeva da ragioni legate alla linea tramviaria. A questa domanda non possiamo però dare una risposta sicura.

24 D'Arrigo 1970, 88-89.

25 Montanelli, Indro & Granzotto, Paolo: *Sommario di storia d'Italia dall'Unità ai giorni nostri.* Milano 1986, 154-155; Hibbert 1987, 288-289. Nel 1925 il governo fascista non aveva ancora lasciato la sua impronta nella città che il turista di oggi non può non vedere, come le nuove vie, i palazzi in stile architettonico fascista e il Foro Italico.

26 D'Arrigo 1970, 158.

27 Sul Palazzo della Giustizia vedi D'Arrigo 1970, 95-98.

poter anche avere tempo di vedere le cose indicate, oppure, come sembra più probabile, il tram si fermava per un momento. Da San Pietro si percorsero le strette strade del Borgo,<sup>28</sup> si attraversò Corso Vittorio Emanuele fino a Largo Argentina, dove si gira a destra per attraversare di nuovo il fiume ed entrare a Trastevere. A Largo Argentina l'opuscolo indica soltanto il Teatro dello stesso nome. Dei templi, pini e gatti che oggi i turisti ammirano nella pittoresca zona archeologica al centro della piazza, non c'era ancora niente da dire, perché gli scavi per riportare alla luce i templi furono ultimati quattro anni più tardi.<sup>29</sup>

Da Trastevere il viaggio continuò verso Porta S. Paolo, dove si vide prima l'antica piramide di Caio Cestio e poi la nuovissima stazione della Ferrovia Roma-Ostia Mare.<sup>30</sup> Il luogo turistico più lontano del giro fu la Basilica di S. Paolo fuori le Mura. Il tram si ferma là e ai passeggeri viene dato un consiglio:

La basilica non si deve ... lasciare senza prima aver visitato IL CHIOSTRO annesso, opera squisita dei Cosmati, conservatissimo, a colonnette gemine di varia forma ed incrostate di mosaici, risalente al 1200 e conservante anche numerose iscrizioni e frammenti. Un senso di mistica pace s'impadronisce del visitatore, che a malincuore riesce a staccarsi dalla luminosa visione d'arte e di gentilezza.

Il giro della città è stato lungo e comincia quindi il ritorno. Si ripercorse l'identico itinerario già compiuto

fino a Trastevere, dove si sale ancora sul Gianicolo.

... [si] raggiunge PORTA S. PANCRAZIO (Aurelia). Scendere dalla vettura per recarsi a piedi, in brevi minuti sul grande piazzale del Colle Gianicolo, dove sorge il *monumento equestre a Garibaldi*: affacciandosi ad oriente al parapetto che limita il piazzale stesso si ha la più meravigliosa e plastica *veduta panoramica su Roma*, dalla cupola di San Pietro, a Castel S. Angelo, al palazzo di Giustizia, villa Borghese, Pincio, Villa Medici, Trinità dei Monti, Parlamento, Pantheon, Quirinale, S. Maria Maggiore, Palazzo Farnese, Monumento a Vitt. Emanuele, Torre Capitolina e delle Milizie, ecc. ecc., il tutto circondato da colline o da monti profilantisi in distanza.

Dopo aver ammirato il panorama della città eterna, i passeggeri ritornano al tram che li porta a Piazza Venezia. Il giro è finito.

Potremmo dire che esistono numerosi volti di Roma, quello della chiesa, del commercio, dei diplomatici, quello dell'arte, dei turisti, dei romani, ecc. Anche nelle diverse epoche Roma ha significato diverse cose per l'uomo.<sup>31</sup> Abbiamo appena visto superficialmente la Roma dei turisti nel 1925. Ulteriori approfondimenti non sono possibili in un breve articolo, ma anche semplicemente seguendo l'itinerario e facendo alcuni paragoni tra la Roma di allora e quella che noi conosciamo oggi, abbiamo potuto dare un'occhiata a un'altra Roma. Così simile alla nostra e così diversa dalla nostra.

Vesa Vares

## FEDERICO CARLO D'ASSIA. IL «QUASI RE» DELLA FINLANDIA

L'unico serio tentativo di instaurazione monarchica nella storia della Finlandia indipendente si riporta direttamente ai primi tempi, alle vicende successive alla guerra civile della primavera 1918. Questo breve orientamento monarchico nella lotta per la forma di stato, nel 1918, è stato presentato a posteriori quale il simbolo cattivo e nero della "retriva tendenza filotedesca". La ragione principale di ciò è che, crollata la Germania del Kaiser, l'ideale monarchico sparì del tutto come forza politica. La fazione perdente nella lotta che si combatté per dare allo stato la sua forma istituzionale rimase senza che si prendesse cura dei suoi valori tradizionali. Gli eredi di questo orientamento di destra resero il più possibile netto il distacco dalla loro "massa fallimentare" monarchica.

Anche il "re di Finlandia" Friedrich Karl è rimasto un semplice nome nella storia della Finlandia. Invero egli non è stato tanto maltrattato quanto i suoi sostenitori finlandesi. Generalmente è considerato come un'improvvisa luce apparsa in cielo, di cui niente si era saputo in precedenza, la quale si vede da lontano solo per un attimo e senza che s'avvicini mai concretamente e la quale sparisce completamente dopo la breve apparizione, senza che alcuno la rimpianga o se ne interessi. Sull'immagine negativa che si ha del monarchismo ha influito naturalmente anche la marcia vittoriosa nel mondo

dell'ideale repubblicano e quella sicura che ha sempre caratterizzato i partiti vincenti, i quali in generale non vogliono vedere nella fazione avversa altro che difetti, qualunque sia il colore politico. E in specie l'ideale monarchico, durante tutto il 1900, perse terreno. In conseguenza della prima guerra mondiale, caddero quattro potenti case reali: gli Hohenzollern, gli Asburgo, i Romanov e quella del sultano di Turchia. Dopo la seconda guerra mondiale fu la volta dei sistemi monarchici d'Italia, Ungheria, Jugoslavia, Romania e Bulgaria. Il turno dell'Albania era venuto già prima della guerra e 25 anni più tardi venne quello della Grecia.

Alla comprensione del monarchismo come ideologia e istituzione non ha contribuito neanche il fatto che il mondo dei valori del Novecento è edificato su tutt'altre basi che non quello dell'inizio del secolo. La generale concezione attuale della monarchia si basa quasi senza eccezioni sul presupposto di un retrivo potere dispotico, oppure sugli articoli "sensazionali" superficiali e spesso banali dei giornali femminili e della sera. Il repubblicanesimo non ha tuttavia mostrato di essere meno dogmatico, monovalente e sicuro di sé.

L'orientamento monarchico finlandese, nel 1918, era nato in una situazione del tutto eccezionale. Nel giro di un anno erano state sperimentate due rivoluzioni del potere centrale russo, la propria dichiarazione di

28 Vedi la citazione all'inizio dell'articolo.

29 D'Arrigo 1970, 152.

30 La ferrovia era stata inaugurata nell'agosto 1924 ed elettrificata nell'aprile 1925. D'Arrigo 1970, 132.

31 Huhtamo 1983, 9-26.

indipendenza il 6.12.1917, la ribellione armata del movimento di sinistra e la guerra civile conclusasi con la vittoria dei "bianchi" appoggiati dalla Germania del Kaiser. La situazione rendeva molto confusa addirittura quale fosse la forma di stato vigente dopo tutti quei disordini. La forma di governo monarchica in vigore fin dal 1772 — dai tempi quindi del dominio svedese — non si era certo potuta cautelare con norme giuridiche da tutto quello che poi era successo.

Nella situazione "radicale" del 1917 veniva ritenuto di per sé chiaro che la Finlandia sarebbe diventata una repubblica. La maggior parte della gente già considerava di vivere in una repubblica, anche se la vecchia forma di governo monarchica non fosse stata abrogata. Rarissimi quelli che almeno si preoccupavano di ponderare se la monarchia fosse il sistema migliore per la politica interna ed estera, ed anche loro tacevano. In una situazione "radicale" sotto la minaccia della sommossa della sinistra la repubblica era ormai cosa pacifica mentre la realizzazione della monarchia appariva impossibile, sì che l'alternativa non venne nemmeno presentata in pubblico. La dichiarazione d'indipendenza venne fatta in nome della "Repubblica di Finlandia".

Nel 1918, a seguito della guerra civile e della vittoria "bianca", la situazione era cambiata. Il 12 e 13 aprile la divisione tedesca *Ostsee* occupò Helsinki e subito il movimento monarchico uscì allo scoperto. Nella fase iniziale ebbe il supporto degli ambienti più conservatori in particolare: i finlandesi di lingua svedese, gli "attivisti", la maggioranza dei "vecchi finlandesi" e una minoranza dei "giovani finlandesi". Il cosiddetto parlamento-troncione

da cui mancavano i deputati del ribelle SDP (partito socialdemocratico), respinse la proposta di legge concernente la forma di governo repubblicana ma neanche la proposta per la forma di governo monarchica ebbe sufficiente maggioranza per la sua approvazione. Così i monarchici nell'agosto 1918 avanzarono richiesta di preparare le elezioni "per il re" sulla base del § 38 della vecchia forma di governo, del 1772. Tale paragrafo fu ritenuto giuridicamente di incerta applicazione, comunque la richiesta venne approvata con 58 voti contro 44.

Quantunque il movimento monarchico finlandese sia stato criticato per la sua miopia sebbene l'orientamento sia apparso strano agli occhi dei posteri, esso non era tuttavia soltanto un'improvvisazione del 1918 o la soluzione di una situazione politica contingente. Né era un rigurgito di cieca ammirazione per i tedeschi, tanto meno era un "episodio irrazionale" nella storia finlandese, pur se tale è stato spesso definito, sminuendolo. Dietro di esso stava una profonda visione sociale. I monarchici provenivano dalle fila dei conservatori come atteggiamento e dei "meritocrati" che avevano perso la fiducia nella "demografia meccanicamente qualificante" e nel gioco dei partiti, che secondo loro aveva condotto all'ultrademocrazia del 1917 e indi alla guerra civile del 1918. A parere dei conservatori i politicanti di professione, incapaci ed egoisti, erano saliti a posizioni dominanti; i capaci ed i potenziali uomini di stato avevano dovuto cedere il passo agli agitatori e ai dittatori di partito, i quali perseguivano soltanto interessi settoriali e dimenticavano la globalità del popolo e la sicurezza del Paese contro la minaccia dell'Est.

La guerra civile e la minaccia bolscevica avevano rappresentato la goccia che aveva fatto traboccare il vaso della pazienza. Nella primavera 1918 il pensiero dei conservatori era che il fanatismo della democrazia aveva mostrato il proprio fallimento e occorreva un aggiustamento che strapasse via le escrescenze. L'orientamento monarchico del 1918 era parte di una lunga lotta a favore dei diritti e della capacità dell'esecutivo, quale i conservatori la interpretavano, e nella primavera 1918 essi ebbero dopo tanto tempo la prima occasione di perseguire i valori del conservatorismo apertamente, anzi addirittura in maniera aggressiva. L'appoggio della Germania — di nuovo una forza conservatrice affidabile sul piano della politica sociale — sembrava garantire che il "lavoro d'aggiustamento" si sarebbe potuto fare tranquillamente. Gli interessi della Germania riguardo l'indipendenza della Finlandia dovevano essere incrementati il più possibile. L'alternativa era vista unicamente fra Germania e Russia, non fra Germania e neutralità.<sup>1</sup>

V'è inoltre da considerare un particolare che oggi molti spesso non ricordano: nel 1918 in Europa la monarchia era la regola, la repubblica l'eccezione. E la storia della Finlandia era stata parte in precedenza della storia degli stati monarchici.

Si può anche dire che la posizione dei fautori della monarchia, nella disputa per la forma di stato, non era affatto più debole di quella dei repubblicani: la vecchia forma di governo monarchica non era stata abrogata, non si era fatto in tempo a stabilire una forma di governo repubblicana

poiché era sopraggiunta la guerra civile. Il Paese non era né monarchico né repubblicano. Il periodo anomalo del novembre (o marzo) 1917 — luglio 1919 — che va cioè dalla rivoluzione russa alla ratifica della forma di governo repubblicana tuttoggi in vigore — forse potrebbe esser meglio definito con l'espressione di "interregnum monarchico".

*La questione di fondo:  
chi sarà il monarca?*

La forma monarchica non era tuttavia ritenuta essere fra gli stessi sostenitori la ricetta miracolosa che avrebbe eliminato tutti i problemi. Ugualmente importante era la questione della persona del monarca e del suo *back ground*. Si voleva specificamente un monarca tedesco e non un debole re scandinavo.

Per esempio i principi danesi, i quali fra gli altri un diplomatico norvegese raccomandò ai finlandesi e sulle cui possibilità il *Foreign Office* preparò anche un promemoria, erano un'alternativa politicamente non realistica. Probabilmente neanche le caratteristiche personali sarebbero state accettabili. Quantunque nel predetto promemoria venisse chiaramente ammesso che per gli interessi dell'Inghilterra un principe danese avrebbe rappresentato la soluzione migliore, i giudizi sulle caratteristiche personali dei candidati non erano lusinghieri: uno veniva detto "having no brains", un secondo "has not the head for it", un terzo "inclined to be wild" e "not clever", un quarto "there is not much in him", un quinto "has not the character". Soltanto uno (Axel) era sicura-

<sup>1</sup> Vedi Vesa Vares, *Konservatiivi ja murrosvuodet. Lauri Ingman ja hänen poliittinen toimintansa vuoteen 1922. Historiallisia toimituksia 174*, Helsinki 1993, pp.307-397.

mente abbastanza capace, ma nella caotica situazione politica creatasi fra la Finlandia e la Russia il tentativo sarebbe stato infelice.

Il re di Svezia, dal canto suo, supponeva che i finlandesi si sarebbero rivolti anche a suo figlio Wilhelm.<sup>2</sup> Ma in pratica tutte le soluzioni scandinave prendevano forma di semplici speculazioni. Secondo i finlandesi, un monarca scandinavo non avrebbe avuto sufficiente autorità né l'appoggio di una grande potenza che avrebbe potuto agire da garante nei confronti della Russia. Inoltre si desiderava un re che avesse vera forza anche per quanto atteneva alla politica interna, preferibilmente tenendo di mira il modello della costituzione tedesca anziché scandinava. E un re svedese, in specie, era cosa impossibile per diverse ragioni: i finlandesi consideravano che la Svezia era stata troppo fredda verso il governo "bianco" durante la guerra civile in Finlandia, né gli ambienti nazionalisti l'avrebbero accettato poiché essi pensavano che un tale sovrano avrebbe grandemente privilegiato la minoranza di lingua svedese a danno della maggioranza di lingua finnica.

Dei tedeschi non sarebbe andato bene uno qualunque, non un principe dozzinale di un qualche piccolo principato, bensì una persona il più possibilmente vicina al Kaiser. Il candidato ideale sarebbe stato Oskar, il più giovane dei figli del Kaiser. Però lo stesso Kaiser e il ministero degli esteri tedesco non erano consenzienti sul nome di Oskar, che avrebbe legato il prestigio della casa degli Hohenzollern all'incerto trono di un piccolo Paese nordico che aveva appena rag-

giunto l'indipendenza. Non si vollero concedere neanche altri principi prussiani, poiché ne era di impedimento, fra l'altro, l'equilibrio interno dello stato fra le diverse dinastie: le altre casate principesche non desideravano che la dinastia prussiana si rafforzasse troppo.

Oltre che di Oskar si era parlato anche di altri principi prima di giungere a Federico Carlo d'Assia (Friedrich Karl von Hessen). Già dalla primavera 1918 era stato in ballo il principe Adolfo Federico di Meclenburgo, ma questi oltre a consensi, aveva suscitato anche sospetti e contrarietà. Si era considerato che personalità della corte del principe avevano troppo caldamente sostenuto il loro signore, la qual cosa non era stata giudicata consona al concetto finlandese, secondo cui un vero statista non doveva mai ambire ad una carica e ancor meno a quella di sovrano; doveva invece farsi convincere ad accettare. Tendere a farsi avanti era pretenzioso e banale, era il modo di fare di uomo di partito. Pareva meglio che estranei trovassero in una persona le caratteristiche superiori e quindi lo convincessero appellandosi al suo spirito di sacrificio ed al suo sentimento di dovere patrio. Dietro tale ragionamento stava la visione inconscia e tradizionale che alla fin fine statista, e ancor più re, "si nasce", o ci si arriva con meriti guadagnati non in politica.

S'era fatta parola anche del principe di Prussia Federico Guglielmo, ma pure nel suo caso la prussianità era contro. Per di più in Federico Guglielmo c'erano dei tratti che sconcer-  
tavano gli ambienti monarchici fin-

landesi, luterani da capo a piedi e preoccupati per la successione: moglie cattolica e nessun erede maschio. Incidentalmente i finlandesi pensarono anche di offrire il trono ad alti ufficiali tedeschi: Hindenburg, Ludendorff o Mackensen.

#### *Federico Carlo d'Assia, cognato del Kaiser*

Al posto di un prussiano il Kaiser era disposto a concedere il cognato, Federico Carlo principe d'Assia. Agli occhi dei finlandesi il principe di Assia non evocava, come Federico Guglielmo remore relative a moglie ed erede; al contrario, dato che il fratello della consorte era lo stesso Kaiser, e di figli maschi viventi ne aveva addirittura quattro (i due maggiori erano morti in guerra).<sup>3</sup>

Federico Carlo era nato nel 1868 nello Holstein, nel castello di Parker ed aveva ricevuto la tradizionale educazione prussiana.<sup>4</sup> Aveva studiato due anni nell'università di Friburgo, linguistica, storia, archeologia e storia dell'arte, e non era di mentalità propriamente militarista, ma la sua car-

riera di ufficiale era, per la sua posizione, abbastanza scontata. Tuttavia per alcuni anni si era ritirato da tale carriera per potersi "dedicare alle sue tendenze scientifiche e artistiche", ritornando però al servizio dell'esercito nel 1899. Era stato promosso maggiore nel 1901, tenente colonnello nel 1905, colonnello e comandante di reggimento (*Kurhessisches Infanteri Regiment n.81*) nel 1908 e infine generale di brigata nel 1911. Poiché il reggimento prese poi il suo nome, non ottenne, conformemente al grado, il comando di una brigata o di una divisione, ma dovette rimanere per sempre comandante del suo reggimento. Così alla fine decise di abbandonare nuovamente l'esercito e si stabilì nello *Schloss Friedrichshof, Kronberg*, nelle vicinanze di Francoforte.

Nel 1893 Federico Carlo si era unito in matrimonio con la più giovane sorella del Kaiser, la principessa Margherita, che aveva quattro anni meno di lui. Lo *Schloss Friedrichshof* apparteneva a lei e non a Federico Carlo; il castello era stato di proprietà della nonna di Margherita, Vittoria, figlia maggiore della regina Vittoria e

<sup>3</sup> Vedi Nurmio cit., pp. 299-273.

<sup>4</sup> Come fonte principale di ricerca su Federico Carlo e la casata d'Assia si è fatto ricorso al libro di Anders Huldén *Kuningasseikkailu Suomessa vuonna 1918*. Tekijän käsikirjoituksesta suomentanut Ritva Lassila, Helsinki 1988. Sul libro di Huldén c'è da dire che l'autore precisa già dall'inizio che non si tratta di ricerca scientifica. Questo è vero, in effetti. Il libro, prendendo in esame i monarchici e i repubblicani, assume un atteggiamento preconcepito: tratta la storia ispirandosi alla valutazione di "buono - cattivo"; è pieno di affermazioni moraleggianti e dettate dal senno di poi su che cosa i monarchici avrebbero "dovuto" fare, segue la tradizione della leggenda repubblicana del tutto fuori tempo, moraleggia sul mondo del 1918 con l'ottica dei valori e il senno di poi degli anni Ottanta. Per una ricerca seria il libro di Huldén è, sotto questo aspetto, un semplice passo indietro e un esempio tipico della dura sopravvivenza dei vecchi miti, nonché della "storia dei vincitori". Il libro di Huldén differisce comunque dai precedenti canti elogiativi repubblicani per il fatto che mentre questi hanno considerato anche il candidato alla corona Federico Carlo come un rappresentante dell'arretratezza prussiana e del militarismo, Huldén presenta una figura ideale addirittura di un grande uomo dotato di talento, tutto d'un pezzo e col senso del dovere. È quasi romanticismo allo stile di Topelius: sovrano buono (Federico Carlo), popolo buono (i repubblicani); ma fra loro ecco i cattivi e testardi signori (i monarchici). Anche la decisione di non salire al trono, secondo Huldén, fu presa unicamente da Federico Carlo (p. 326). Tale figura ideale è un po' inattendibile, però i dati biografici e documentari della casata sono affidabili più che non il resto del libro. Importante fonte sulle vicissitudini della casata d'Assia, Huldén cita il defunto professore finlandese Jarl Gallén (p. 15).

<sup>2</sup> Drummond a Taget 2.9.1918 e Taget a Drummond 10.9.1918. *Balfour Papers, Russian and Serbia*, Vol.3, FO 800205, PRO; Yrjö Nurmio, *Suomen itsenäistymisen ja Saksan*, Porvoo 1957, pp. 274-275.

consorte del Kaiser Federico che aveva regnato soltanto alcuni mesi.

In guerra Federico Carlo esigette di combattere nel reggimento che portava il suo nome. Per mostrare ai soldati che il comandante sta sempre in prima fila, egli usava il mantello rosso di generale ed era sempre, possibilmente, vicino alla bandiera del reparto; quando gli alfieri cadevano, reggeva egli stesso l'insegna. Era naturale che, in conseguenza del coraggio che dimostrava in combattimento, venisse presto ferito gravemente. Ciò successe sulla Marna, dove fu colpito da schegge di granata. Federico Carlo non poté più rientrare in servizio. I suoi due figli maggiori ebbero peggior sorte: uno morì in Francia nel 1914, l'altro in Romania nel 1916.<sup>5</sup>

Gli Assia avevano avuto già in precedenza legami "reali" con la Scandinavia, sia con la Svezia che con la Danimarca. Dopo la grande guerra nordica era diventato re di Svezia il langravio di Hessen-Kassel e principe ereditario Federico, il quale aveva sposato Ulrica Eleonora, sorella di Carlo XII. Cedutagli questi la corona, egli assunse il nome di Federico I (1721-51). Federico I era un ascendente di Federico Carlo. Come sovrano di Svezia Federico I ebbe tuttavia poteri limitatissimi, poiché persa la guerra e decaduto il Paese dalla posizione di grande potenza, gli stati del regno avevano in pratica rimesso tutti i poteri alla Dieta. I giudizi sulle sue capacità di uomo di stato ridottosi a "bon viveur", non sono stati in generale lusinghieri, d'altra parte non si è sempre considerato in quale impossibile e fallimentare situazione egli era stato posto fin dall'inizio.

5 Huldén, op. cit., pp. 215-224.

Il casato discende dall'aristocrazia franca e può dimostrare l'ascendenza diretta fino a Carlomagno. Contando dal conte Giselbert di Maesgau (840), Federico Carlo rappresentava la 31.a generazione. Molti membri della stirpe furono duchi di Lorena e di Brabante. Nel 1200 il centro di gravità della casata si spostò nella Turingia e Assia. Il primo avo del ramo Assia venne innalzato nel 1292 a principe del regno. Il ramo stipulò con gli Hohenzollern un cosiddetto accordo ereditario. Nel 1500 Filippo il Magnanimo d'Assia fu uno dei protettori di Lutero, ma perse la buona fama di sovrano per bigamia, per la quale invero aveva ottenuto il permesso di Lutero. Nella guerra del 1866 il principe-elettore Hessen-Kassel optò per gli Asburgo e passò dalla parte dell'Austria. Dopo la sconfitta la regione venne unita alla Prussia e divenne parte della provincia Hessen-Nassau, allora costituita. Al capo della famiglia rimase il titolo di langravio ma in pratica egli era un langravio senza terra e senza sudditi.

Il padre di Federico Carlo era d'origine tanto danese quanto tedesca. Visse in Danimarca fino all'età di 44 anni e stava per diventare principe ereditario del trono del regno. Sposò in prime nozze Alessandra, figlia delle zar Nicola I, la quale morì giovane. Federico Carlo nacque dalle seconde nozze; sua madre era la principessa Anna di Prussia, nipote del Kaiser Guglielmo I. Gli Assia nel 1700 e nel 1800 erano filoinglesi; su ciò e sui legami con Vittoria, candidata a diventare regina, facevano assegnamento le speranze dei monarchici a chè l'Intesa non ostacolasse l'avvento del principe in Finlandia. Questo errore di valuta-

zione venne condiviso anche da Federico Carlo.

È stato supposto che il Kaiser offrisse il proprio cognato alla Finlandia anche perché considerava che gli Assia erano stati trattati male nel 1866. La corona di Finlandia sarebbe stata una specie di risarcimento.

#### *La linea paternalista-riformista del principe*

Il padre di Federico Carlo era stato politicamente molto conservatore. Federico Carlo, dal canto suo, non giudicava molto "regale" definirsi politicamente; probabilmente era molto più democratico e più progressista del genitore; il suo giornale preferito era del resto il liberale *Frankfurter Zeitung*.

Ma anche il suo "progressismo" aveva dei limiti. Non era molto entusiasta che i monarchici finlandesi tentassero in un certo momento di "comprare" l'appoggio dei repubblicani a favore dei progetti di legge sulla forma di governo monarchica, tagliando i vasti poteri del re in essi previsti, rendendo così tali progetti di legge più democratici. Il principe era stupito: per quale motivo si desiderava avere un monarca cui venivano tolte già in anticipo tutte le possibilità di agire? Nonostante il suo liberalismo era anch'egli in una certa misura un degno rappresentante della tradizione principesca della Germania, che non

era attratta dal modello scandinavo. Riformare andava bene, però con spirito patriarcale.

Neanche la socialdemocrazia scandinava — alla Branting, com'egli la definì usando il nome del capo dei socialdemocratici di Svezia — gli andava a genio. Il radicalismo ideologico conduceva, a suo parere, "gli scandinavi diritti contro un muro".<sup>6</sup>

Federico Carlo non si era aspettato l'offerta della corona di Finlandia, quantunque il suo nome fosse stato fatto, in via di ipotesi, quale nuovo sovrano di Romania e di Curlandia. L'offerta pervenutagli dal Kaiser giunse a sorpresa, secondo le sue stesse parole "come pietra dal cielo, sia pure pietra preziosa". Le condizioni della Finlandia gli erano relativamente sconosciute, anche se era aggiornato riguardo alla storia del Paese. E, stando a quanto più tardi dichiarerà il figlio, aveva seguito con simpatia la lotta della Finlandia contro la russificazione negli anni duri del periodo zarista. Incontrati i messaggeri "reali" finlandesi egli creò la definizione "das Volk der ernsten Augen" o "das Volk des ernsten Blick".<sup>7</sup>

Il principe incontrò il Kaiser Guglielmo nello *Schloss Homburg* il 29-30 agosto e diede il suo assenso. Ai finlandesi pose come condizione di ottenere un sufficiente appoggio nelle elezioni del re che si sarebbero tenute nella Dieta. In Finlandia l'assenso del principe venne reso pubblico l'11 set-

6 Huldén, op. cit., pp. 231-237, 288-300. - È tipico di Huldén che, pur costretto anch'egli a menzionare la scarsa propensione del principe a ridurre i propri poteri, non giudichi ciò negativamente; vede i monarchici sempre come canaglie, anche quando la loro linea di condotta è chiaramente più "democratica" e più disponibile, che non quella del principe, a compromessi verso i repubblicani. Huldén si richiama al fatto che il principe considerava il progetto di legge sulla forma di governo troppo arretrata rispetto ai principi progressisti, ma anche in questo caso l'autore confonde chiaramente il tema principale ed i particolari secondari delle prese di posizione del principe, il quale tendeva ad ottenere un'interpretazione di sostegno alla propria teoria: mettere il principe politicamente più vicino al capo dei repubblicani e a K.J. Ståhlberg, che diventerà poi presidente, piuttosto che ai monarchici non trova alcun fondamento nelle fonti.

7 Huldén, op. cit. pp. 147, 148, 151.

tembre. Il parlamento lo elesse re il 9 ottobre all'unanimità formale, ma in pratica con soli 64 voti; 91 socialdemocratici erano assenti in conseguenza della guerra intestina e 44 repubblicani si rifiutarono di partecipare alla votazione da loro giudicata illegale.

Come principe ereditario era stato deciso di nominare Wolfgang, che era il secondo dei figli viventi. Il maggiore, Filippo, venne scavalcato poiché si nutrivano dei dubbi sulla sua capacità di giudizio. Successivamente un monarchico ricorderà che Federico Carlo aveva detto di Filippo che non poteva essere preso in considerazione in quanto "perfettamente apolitico".<sup>8</sup> In relazione alla consorte del principe, saltò subito agli occhi, ai membri delle delegazioni finlandesi, la somiglianza col fratello: "le mancavano soltanto i pantaloni".<sup>9</sup>

Per quanto riguarda il carattere, il principe d'Assia fu in qualche modo una delusione per i finlandesi: un po' troppo incolore. Ma sembrava almeno essere tutt'altro che una persona che si fa avanti; e ciò venne ritenuto essere un fatto positivo. Ai delegati finlandesi fece effetto che il principe pur accettando la corona, non tenesse a mettersi in evidenza né dimostrasse affatto grande entusiasmo, piuttosto un serio senso del dovere. I membri delle delegazioni lo paragonavano al giurista finlandese più famoso, l'ex-senatore R.A. Wrede e al più famoso storico, il consigliere di stato J.R. Danielson-Kalmar. Ad avviso dei conservatori questi erano realmente autorevoli "vecchi statisti", forse proprio per il fatto che non erano più al

centro della politica quotidiana come neanche il sovrano lo sarebbe dovuto essere.

Invero, si provò delusione per gli scarsi interessi linguistici del principe; egli non sembrava aver la forza di mettersi a studiare il finnico. La capacità di apprendimento del principe ereditario era a questo proposito più incoraggiante. Oltre che di lingua, gli insegnanti finlandesi impartivano lezioni di vita sociale, di politica, di amministrazione, di legislazione ecc. concernenti la Finlandia. Uno degli insegnanti era addirittura il prefetto della provincia di Häme, ex-senatore, nonché successivamente negli anni Venti primo ministro.<sup>10</sup>

Il principe capì fin dall'inizio l'instabilità del trono. Aveva subito fatto conoscere che non intendeva essere un *Minderheitskönig*, ma che desiderava l'appoggio della maggioranza. Anders Huldén — nel suo libro *La lotta per la forma di stato in Finlandia nel 1918* in cui critica con veemenza i monarchici ma dà un'immagine eccellente del principe — sottolinea infatti questo aspetto come pure il particolare che lo stesso principe aveva dichiarato di voler diventare subito "un finlandese purosangue" senza sudditanza verso la signoria della Germania, nel caso divenisse re di Finlandia.<sup>11</sup>

Vista con questa ottica, l'immagine del principe risulta essere fin troppo elogiativa; vengono prese troppo per vere le espressioni convenzionali e di cortesia, e gli auguri. Il principe non si attenne infatti alla sua richiesta circa l'appoggio della maggioran-

za; egli, in fin dei conti, sarebbe stato pronto a venire in Finlandia qualora la situazione politica internazionale l'avesse permesso, quantunque sapesse bene che soltanto 64 deputati avevano partecipato alla votazione per l'elezione del re. Era un numero che rappresentava assolutamente la *Minderheit* a fronte dei 200 effettivi membri del parlamento; nonostante ciò il principe cercò egli stesso attivamente dei mezzi affinché le potenze dell'Intesa approvassero la sua ascesa al trono di Finlandia. Tentò fra l'altro di avere contatti in Inghilterra e propose al presidente della delegazione regale che egli sarebbe potuto venire in Finlandia per alcuni anni come luogotenente della massima carica dello stato, dopodiché la situazione sarebbe tanto mutata che egli avrebbe potuto essere eletto re. Il presidente della delegazione fu contrario: una simile procedura avrebbe dato l'immagine della nomina di un "governatore generale tedesco".<sup>12</sup>

Cercare di definire quale sarebbe stata la linea di re Federico Carlo, è in un certo qual modo impossibile. Non esiste documentazione utilizzabile. Stando al suo parere, egli avrebbe teso ad appianare i rapporti della Finlandia con l'Inghilterra in specie e ad agire nella politica interna finlandese al di sopra delle parti, come arbitro che tenga di vista anche il progresso. Probabilmente in politica estera si sarebbe comportato come un Bernadotte non subordinato alla sua vecchia patria e in politica interna come un continuatore di Guglielmo II nella sua "regalità popolare", mirando con il suo fare progressista a incrementare il supporto popolare per la monar-

chia. Egli avrebbe invero scelto per forza di cose delle forme meno autoritarie di Guglielmo e nel differire la risposta alle elezioni del re egli fra l'altro pretese una forma di governo più moderna. V'è comunque da tener presente che in quel momento egli non aveva altra alternativa e che non era affatto entusiasta della eccessiva riduzione dei poteri del re; egli quindi sarebbe stato in una certa misura il prosecutore della tradizione paternalistica.

I monarchici avevano ritenuto che un sovrano tedesco sarebbe stato un legame con la Germania, per la sicurezza non solo nei confronti della Russia ma anche della stessa Germania. Per i fautori della monarchia era pacifico che la Germania avrebbe richiesto delle contropartite in cambio del suo appoggio; come disse concisamente un monarchico, proprio con la Germania la Finlandia si trovava ad aver a che fare per la prima volta con una grande potenza e il più autorevole uomo del Paese sarebbe stato in futuro il re o l'ambasciatore di Germania presso la repubblica di Finlandia. Fra questi due personaggi, curare il bene della Finlandia sarebbe stato soltanto l'interesse del primo e soltanto il primo la Finlandia stessa avrebbe potuto scegliere liberamente. Sempre secondo i monarchici, specificamente un sovrano tedesco avrebbe protetto meglio gli interessi della Finlandia anche nei confronti della Germania, e una Finlandia monarchica avrebbe avuto condizioni migliori che non una Finlandia repubblicana. "Non sono ancora diventato tanto grande ammiratore dei tedeschi quanto certi repubblicani i quali ades-

8 P.M. keskusteluistani marraskuun 1 ja 2 p:nä ent. kansleri Wirthin ja tohtori Breitscheidin kanssa, Harri Holma, 3.11.1933. Hackzellin kokoelma, VA.

9 Rapporto di Ingman, s.a. Ingmanin kokoelma, VA Y 2458.

10 Rapporto di Ingman, s.a. Ingmanin kokoelma, VA Y 2458; Huldén, op. cit. p.149.

11 Huldén, op. cit., pp. 150-153.

12 Otto Stenroth, *Puoli vuotta Suomen ensimmäisenä ulkoministerinä. Tapahtumia ja muistelmia*, Helsinki 1931, pp. 197-200; Rapporto di Ingman, s. a.

so dicono che la Germania sosterrà la posizione della Finlandia in qualunque caso, ci sia qui monarchia o repubblica", mise in chiaro seccamente uno dei monarchici.<sup>13</sup>

A posteriori l'idea di un monarca tedesco a garanzia anche contro la stessa Germania, può avere l'apparenza di un ragionamento tattico. Ma non era così. Essa infatti veniva espressa anche nei negoziati interni fra monarchici, nei diari ecc., dove non era necessaria alcuna tattica per guadagnare adesioni. E in maniera evidente Federico Carlo aveva concepito lui stesso in tal senso il proprio ruolo di monarca in Finlandia.

### *Dignitosa rinuncia*

In definitiva risulta chiaramente comprovato il fatto che Federico Carlo non diventò mai monarca ufficiale: altrettanto non si può dire a proposito della situazione negli anni 1917-19: monarchia o altro (la forma di stato viene sancita dalla forma di governo in carica e non in quanto il trono è vacante o meno). Il principe convenne con la delegazione dei monarchici di dare soltanto una risposta dilazionatoria alle elezioni del re il 4 novembre 1918 ma soltanto una settimana dopo la situazione cambiò radicalmente in conseguenza del crollo della Germania.

Contrariamente a quanto è stato spesso affermato, Federico Carlo non prese da solo la definitiva decisione di rinuncia. Dopo il crollo della Germania, precisamente il 9 - 11 marzo, i monarchici si resero conto che la monarchia in Finlandia non poteva esse-

re realizzata; non ne esistevano più i presupposti ed era già molto se si fosse almeno riusciti a contrastare il socialismo e il bolscevismo che stavano rialzando la testa. Già subito dopo le elezioni per il re, il senato monarchico di Svinhufvud-Paasikivi aveva cominciato a frenare la venuta di Federico Carlo in Finlandia, e l'affranca-mento dall'obbligo conseguente alle elezioni avvenne di comune accordo fra il candidato re ed il governo (gabinetto Lauri Ingman), dopo l'annuncio dato da Ingman al principe.

La frase spesso ripetuta dai sostenitori della repubblica e dai memorialisti e cioè che "il re fu più saggio dei suoi elettori e rinunciò" è un esempio dei miti "storici" dei vincitori. Nell'apparente riconoscimento dato al candidato re non vi è una dimostrazione di rispetto per le opinioni e la capacità di statista di Federico Carlo, in esso si cela bensì un certo modo di "torcere il filo di ferro", si sottintende cioè quanto improvvidi e sciocchi fossero stati i fautori della monarchia, "più realisti del re".

Nella sua dichiarazione di rinuncia Federico Carlo dichiarava: "Il cambiamento della situazione generale influisce inevitabilmente anche sulla Finlandia, il cui popolo aveva deciso di affidarmi la cura delle sue fortune. Nella missiva inviata il 4 novembre al presidente del parlamento mi vedevo costretto a riservarmi il diritto di rimandare la mia decisione definitiva per motivi che adesso non esistono più; invece le altre difficoltà, cui già allora accennai, sono cresciute e si frappongono invincibili a dividere il dovere della Finlandia verso se stessa, dal dover della Finlandia verso di me.

<sup>13</sup> Vedi II VP 1917, pk, 1263; *Satakunnan Kansa* e *Uusi Aura* 11.7.1918, pk:t; *Wiipurin* 7.7.1918, pk; Annotazioni di Ståhlberg 21.5.1918. K. J. Raccolta di Ståhlberg, k. 79a, VA.

Cosciente di ciò non esito a sciogliermi da questo secondo dovere. Riprendendosi la propria libertà morale nei miei confronti, la Finlandia riceve tutto quanto io in questi frangenti sia capace di dare. Non è necessario che mi dilunghi. So di esser capito. Invio al Paese del popolo dagli occhi severi i saluti miei e della mia famiglia e ringrazio con cuore fedele per le molte espressioni di amicizia. Sia il suo caro popolo felice, uomini, donne e la bella gioventù, nella quale v'è la speranza del futuro."

Il ministro degli esteri di Finlandia, Stenroth, lascia nelle sue memorie questo giudizio: "Bello è il ricordo che il principe Friedrich Karl lasciò di se stesso, in specie in chi ebbe a trattare personalmente con lui. Lontani erano da lui l'ambizione del potere e qualunque eroismo. La fortuna e l'interesse della Finlandia, quali egli le concepiva, furono sempre per lui elementi risolutivi nelle sue decisioni e nel suo agire fin dal momento in cui il nostro Paese, a mezzo dei suoi delegati, gli si era rivolto."<sup>14</sup>

La missiva di Federico Carlo non scosse grandemente l'opinione pubblica; era ormai chiaro che la monarchia non sarebbe mai nata.

Federico Carlo non vide mai il suo "regno". Dopo il 1918 egli condusse una vita tranquilla. Nel 1925 divenne il capo della sua casata. Morì il 28 maggio 1940. Due settimane dopo il ministero degli esteri finlandese diede incarico all'ambasciata di Berlino di deporre sulla tomba, nella cappella mortuaria di Kronberg, una corona del governo finlandese, col nastro biancoazzurro. Il testo diceva solamente: "Langravio Fr.Karl/Il governo di Finlandia". Un attaché depose la

<sup>14</sup> Stenroth, op. cit., pp. 203-204.

corona accanto a quelle di Hitler e del re d'Italia. Margherita morì a sua volta nel 1954.

Dei figli, Wolfgang sposò la principessa di Baden, Filippo addirittura la figlia di Vittorio Emanuele III, Mafalda, nel 1925. Essi appartenevano a diverse confessioni, ragion per cui si unirono in matrimonio civile, fuori Roma. Mussolini fu testimone ufficiale. Tutti e quattro i fratelli d'Assia aderirono per tempo al partito nazionalsocialista e nel 1932 in occasione delle elezioni, sul castello sventolò la bandiera con la croce uncinata, su richiesta dei nazisti. Filippo, contro il proprio volere, diventò *Oberpräsident* di Hessen-Nassau, la più alta carica dell'amministrazione civile, quantunque avesse preferito restare in Italia. Egli fungeva da tramite fra Hitler e Mussolini già all'inizio del potere hitleriano e cioè quando ancora i rapporti fra i due dittatori erano freddi<sup>15</sup>. Secondo un pettegolezzo diplomatico finlandese, Filippo era in predicato per diventare il candidato nazionalsocialista alla presidenza, in caso di morte di Hindenburg. Si trattava probabilmente di un semplice pettegolezzo ma anche come tale indicava che Filippo aveva prestigio e importanza nel Reich. Alla fine Filippo cadde in disgrazia e fu internato in un campo di concentramento, dopo il crollo dell'Italia nel 1943. Durante la guerra Wolfgang fu per tre anni in Finlandia con le truppe tedesche stanziate a Rovaniemi in Lapponia, e incontrò Mannerheim. Uno dei fratelli, Cristoforo, cadde in guerra, e le perdite in termini di beni del casato furono grandi.

Tutti i fratelli furono internati nell'immediato dopoguerra per le loro





Carlo Federico d'Assia. Foro: Collezione de Lergas

simpatie naziste. Filippo venne giudicato il più gravemente: "correo nella misura minima"; Wolfgang invece venne assolto e Riccardo giudicato soltanto "favoreggiatore". Riccardo morì nel 1969, Filippo nel 1981 e Wolfgang nel 1993. Il castello di famiglia è stato adibito a hotel e Wolfgang ha diretto la società di famiglia (Kurhessische Hausstiftung Kronberg) che contava 700 dipendenti.<sup>15</sup>

Della storia della lotta per la forma di stato si può dire che la fase monarchica fu breve ma intensa. Per Federico Carlo fu in pratica un breve, promettente episodio ma per la

destra conservatrice finlandese la cosa rappresentò un grave fardello. Diventò un'arma nelle mani dei repubblicani vincenti, a lungo fino agli anni Venti, saltuariamente anche dopo. L'orientamento monarchico del 1918 rimase in vita come caricatura della realtà, quale il mito repubblicano lo presentava.

Ad ogni modo è d'obbligo dire che negli elementi di fondo del mito repubblicano c'è molto da rivedere. Non si può certo togliere fondamento al pensiero che la repubblica di Finlandia è nata propriamente soltanto il 17.7.1919, quando il luogotenente dello stato Mannerheim sanzionò legalmente che era sorta una nuova forma di governo repubblicano, che sostituiva la forma di governo monarchica del 1772. Lo spazio di tempo di 19 mesi intercorso dal dicembre 1917 era in definitiva più vicino ad un interregnum monarchico

che ad una repubblica. Né il monarchismo è stato un "episodio irrazionale", né una "trama retriva", né un semplice "movimento di signori", né "un colpo di stato", né una "cieca infatuazione tedesca", bensì una logica parte della storia dell'indipendenza della Finlandia. Esso ha il diritto di essere trattato alla pari degli altri avvenimenti della storia di Finlandia, anche se, per molti aspetti, è rimasto una "curiosità" e senza curatori della sua tradizione.

— Traduzione di Renzo Porceddu

<sup>15</sup> Huldén, op. cit., pp. 301-315; P.M. keskusteluistani marraskuun 1 ja 2 p:nä ent. kansleri Wirthin ja tohtori Breitsheidin kanssa, Harri Holma, 3.11.1933. Antti Hackzellin kokoelma, VA.

Jussi S. Jauhiainen

## ITALIA E FINLANDIA. Lo sviluppo urbano e l'urbanistica a confronto. L'analisi storico-geografica di Monza e Turku.

Lo scopo di questo articolo è di analizzare brevemente lo sviluppo urbano e l'urbanistica di due paesi europei, l'Italia e la Finlandia, attraverso lo studio storico-geografico di due città: Monza, una città di 120 000 abitanti vicino Milano nell'Italia settentrionale, e Turku, una città di 160 000 abitanti sulla costa della Finlandia. Anche se l'analisi più approfondita riguarda lo sviluppo degli ultimi 50 anni, abbiamo ritenuto necessario illustrare alcune fasi dello sviluppo storico di queste due città. Certo, a prima vista il tentativo di abbozzare un'analisi comparativa dello sviluppo urbano e dell'urbanistica tra l'Italia e la Finlandia, o in due loro città, potrebbe far sorgere dei dubbi; l'argomento è molto vasto, i due paesi sono situati alle estremità del continente e hanno una storia e una geografia molto diverse. Questo si riflette anche nella realtà effettuale; la superficie della Finlandia, un paese di 5 milioni di abitanti dove prevalgono le città medio-piccole di nascita relativamente recente, è lievemente maggiore dell'Italia, il cui numero di abitanti è però di ben 57 milioni e dove esiste un numero molto alto di città medio-grandi e antiche.

In questo articolo la città viene interpretata come uno spazio dove i poteri e le politiche di varia dimensione terri-

toriale, e gli attori dietro di essi, giocano un ruolo importante. Bisogna comunque sottolineare che nello stesso tempo la città, definita come un concetto astratto e compatto, è legata allo sviluppo economico del territorio che forma parte di una economia mondiale, situazione che è stata evidenziata soprattutto durante gli ultimi decenni. Tutto sommato, esistono vari livelli territoriali e temporali nella costruzione e nello sviluppo di una città: la macroscala soprattutto dell'economia globale; la mesoscala delle nazioni e la loro legislazione e l'amministrazione territoriale; la microscala delle città dei gruppi di potere e degli abitanti. Attraverso la dettagliata costruzione della storia e della geografia urbana, esiste la possibilità di riflettere sulla costruzione della città e sul ruolo dei poteri e delle politiche locali, regionali, nazionali e globali in città, come pure dimostrare gli effetti dell'evoluzione dell'urbanistica e la sua legislazione sullo sviluppo urbano. Non abbiamo ritenuto necessario analizzare, in questa occasione, teoreticamente il concetto di potere, anche se il potere è sempre inscritto nel territorio e l'analisi del potere è anche l'analisi del territorio, cioè dello spazio urbano.<sup>1</sup> Attraverso l'analisi approfondita di una città possono essere identificati i più specifici gruppi di interesse, come per

<sup>1</sup> Livingstone, D. N., *The seers of knowledge: contributions toward a historical geography of science*, «Environment and Planning D: Society and Space», 13, 1995, p. 6.

esempio gli industriali, i politici, gli imprenditori, i media. Per analizzare i gruppi del potere nell'ambito urbano, sia dal punto di vista teoretico che empirico, possono essere consultati vari studi che dimostrano l'ampiezza dell'argomento, e cioè, il territorio urbano è anche un luogo dei conflitti fra le diverse ambizioni dei gruppi di potere.<sup>2</sup>

La ricostruzione della storia, o meglio, delle storie di Monza e di Turku, si svolge qui attraverso una narrazione, cioè sviluppando un discorso sugli eventi storici nelle due città. A questo punto bisogna chiarire che l'uso della narrazione non è un modo di presentazione senza premesse o interessi; è una categoria di scelte, coscienti o incoscienti, riguardo l'argomento in cui il contesto viene definito attraverso la successione temporale degli eventi.<sup>3</sup> Con questo tipo di metodo narrativo-descrittivo è possibile "costruire" una città con particolari riferimenti alle strutture e agli agenti più importanti durante lo sviluppo temporale, tenendo conto che nello stesso tempo lo scrittore ricostruisce la storia e produce un nuovo discorso sulle città.<sup>4</sup>

### *Il periodo preindustriale*

In epoca romana, Monza fu luogo di riposo dei legionari. Pur essendo situata molto vicino Milano, una città di grande importanza, Monza sviluppò un'identità propria dal Medioevo in poi grazie all'artigianato tessile che fece conoscere la città anche nell'Europa centrale.<sup>5</sup> La tradizione artigianale spiega, per lo meno parzialmente, la ragione per cui la classe imprenditoriale ha sempre avuto un ruolo molto importante nello sviluppo di Monza. Infatti, il primo ordinamento urbanistico, cioè gli *Statuta Communitatis Mercatorum Modoetia*, fu realizzato dai mercanti nel '400. Questo piano regolava l'organizzazione di Monza, costruita entro le mura e attraversata da un piccolo fiume, il Lambro. Le tre piazze della città avevano un ruolo importante, sia con le loro funzioni, sia con il loro valore simbolico; cioè Piazza del Duomo con il potere della Chiesa, Piazza dell'Arengario con il potere dei mercanti e Piazza del Mercato, la piazza principale, al posto dell'antico *Pratum Magnum*, che rappresentava il potere degli artigiani. La città fu delimitata chiaramente con le mura, al

di fuori delle quali fu lasciata "la natura selvaggia".

Turku, invece, non ebbe problemi nella costruzione della propria identità essendo la città finlandese più antica e la capitale fino al 1812. Il ruolo di Turku fu fin dall'inizio della sua storia soprattutto commerciale e amministrativo-ecclesiastico; il vescovato fu creato a Turku nel 1229, anno al quale si ascrive la nascita della città. All'inizio del '300 c'erano già un piccolo nucleo urbano e una piazza principale, la Piazza Maggiore (Suurtori), cresciuti attorno alla cattedrale che rappresentava il potere ecclesiastico. Al dominio della cattedrale si contrappose quello del castello, situato alla sbocca del fiume, che rappresentava il potere laico, cioè il re di Svezia al quale il paese era sottoposto. La costruzione della città si sviluppò durante i secoli lungo il fiume e lungo le vie che collegavano Turku ad altre città finlandesi. Dopo l'abiura del cattolicesimo da parte del re Gustavo Vasa, la città e le chiese divennero più modeste nelle decorazioni e il potere della Chiesa diminuì. Il primo piano urbanistico fu quello del 1652, realizzato da Hans Hanson in forma di scacchiera, secondo la normativa svedese, per conto del governatore Per Brahe. Nonostante i vari incendi che la città subì, dovuti al tessuto urbano denso e irregolare e alle case costruite in legno, il piano non fu mai attuato completamente.<sup>6</sup> Turku non era circondata da mura ma esisteva una "frontiera" amministrativa con la

campagna per il pagamento delle tasse da parte dei contadini che arrivavano in città per vendere i propri prodotti. Riguardo al concetto di ambiente, dobbiamo notare che i parchi non esistevano ancora in città, dove i luoghi non costruiti erano principalmente vuoti.

### *Il periodo dell'industrializzazione*

Durante l'Ottocento l'industrializzazione di Monza subì una forte crescita, soprattutto nel settore dell'industria tessile e meccanica. Lo sviluppo della città fu accelerato dalla costruzione delle ferrovie, nel 1840 quella in direzione di Milano, che facilitò l'arrivo degli operai milanesi alle fabbriche monzesi, e poi nel 1873 quella di Lecco, che funzionò per l'esportazione dei prodotti all'estero. Nel 1861, quando la città aveva 26.000 abitanti, le industrie offrivano ben 13.000 posti di lavoro; la città rimase comunque entro le mura fino alla loro demolizione nella seconda parte dell'Ottocento.<sup>7</sup> I grandi imprenditori industriali ebbero un ruolo assai importante nella costruzione della città, che fu accresciuto dalla mancanza di una legislazione urbanistica adeguata. I grandi cambiamenti nell'area di Monza durante l'Ottocento, cioè il ritiro degli austriaci, l'arrivo di Napoleone, e successivamente l'Unità d'Italia, significarono per i regolamenti urbanistici cambi frequenti e rivestirono anche un significato politico. Fino all'Unità d'Italia lo sviluppo urbano fu controllato soltanto nel

2 Secondo Judge, D., G. Stroker & H. Wolman, a cura di, *Theories of urban politics*. SAGE, London 1995, pp. 1-11, le principali teorie riguardanti la *leadership* urbana sono: a) la teoria del pluralismo, secondo la quale il potere è disperso e nessun gruppo domina in tutti gli aspetti della politica urbana; b) la teoria dell'élite, secondo la quale il potere è concentrato nelle mani di un piccolo gruppo, non eletto democraticamente dai cittadini; c) la teoria del regime, secondo la quale il governo locale consiste di una amministrazione locale e di un settore privato; d) la teoria dei nuovi movimenti urbani, secondo la quale questi movimenti giocano un ruolo importante nella politica urbana locale, cioè questi gruppi non sono più interessati alla lotta di classe ma agli argomenti riguardanti la politica urbana locale indipendentemente dalla classe sociale.

3 Beauregard, R. A., *Voices of decline. The postwar fate of US cities*. Blackwell, Oxford 1993, pp. ix-xi.

4 Geertz, C., *Local knowledge. Further essays in interpretive anthropology*. Basic Books, New York 1973, p. 22, presenta i suoi dubbi riguardo la possibilità di rintracciare le caratteristiche essenziali di una società, di una civiltà o di una religione in una piccola città. Ciò è indubbiamente vero, ma il nostro scopo in questo studio non è spiegare l'Italia o la Finlandia né di confermare che attraverso lo sviluppo di Monza e di Turku si potrebbe spiegare lo sviluppo di tutte le città europee.

5 Rocca, B., *L'occasione del 'Pratum Magnum'*, in M. Canesi, a cura di, *Monza: sviluppo, identità, cultura, ambiente*, Giessa, Milano 1985, pp. 73-74.

6 Gardberg, C. J., *Turun keskiaikainen asemakaava*. «Turun Kaupungin historiallisen museon vuosijulkaisu», 1968-69, 1969, pp. 49-50.

7 Puddu, P. & Sandrini, G., *Per una strumentazione urbanistica di orientamento e di controllo del processo città. Scheda informativa: Monza. Cartografia storica e strumenti urbanistici 1843-1976*, Tesi di laurea presso il Politecnico di Milano 1984, pp. 11-16.

centro con il Regolamento d'Ornato del 1843, ma con la nuova legge del 1865 (L2359/65), fu possibile fare interventi molto pesanti anche nel centro portando alla demolizione, per ragioni igieniche, di molte chiese ed edifici artistici. La politica economica del *laissez-faire* dell'epoca lasciò molto potere economico ed effettivo nelle mani dell'alta borghesia industriale. Verso la fine del secolo furono create leggi per aumentare il potere dell'amministrazione locale: per esempio, dal 1893 in poi il sindaco concesse i permessi di edificazione, ma il legame fu sempre stretto fra gli industriali e i politici preminenti della città.<sup>8</sup> E' da notare anche il cambiamento del concetto di ambiente nello sviluppo urbano che si manifesta nella realizzazione del Parco reale di Monza, il quale fu disegnato nel 1777 dall'architetto Piermarino per l'arciduca Ferdinando d'Austria. Successivamente, durante l'epoca di Napoleone, la superficie del parco fu portata a 732 ettari, diventando il più grande parco recintato d'Europa. Il parco fu realizzato in stile geometrico francese, dimostrando la capacità dell'uomo di conquistare "la natura selvaggia" e di metterla al servizio dello sviluppo urbano. Più avanti, all'inizio dell'Ottocento, il parco venne aperto ai cittadini e vi fu creato anche un giardino all'inglese, cioè un'imitazione del paesaggio naturale, con viali alberati, cascine e ville.<sup>9</sup>

Le prime industrie arrivarono a Turku alla fine del Settecento, si trattava di industrie tessili e navali, loca-

lizzate lungo il fiume. All'inizio dell'Ottocento Turku era ancora relativamente piccola, contava 10 000 abitanti, anche se fu la capitale finlandese fino alla cessione della Finlandia all'Impero russo, in conseguenza della quale la città perse molte delle sue funzioni amministrative. Perse anche l'università dopo l'incendio del 1827 che devastò la città quasi completamente. Per progettare la ricostruzione della città fu invitato l'architetto C.L. Engel, d'origine tedesca, e capo dell'ufficio urbanistico della Finlandia, il quale disegnò il piano rigorosamente a forma di scacchi, approvato nel 1828 dallo zar. Nel piano la Piazza Maggiore fu traslocata all'altro lato del fiume e gli fu dato un nuovo nome, Piazza del Mercato. Le strade furono progettate relativamente ampie e gli alberi furono piantati nel centro per evitare i possibili incendi.<sup>10</sup> Nel corso dell'Ottocento questa forma di progettazione a scacchi fu realizzata in tutti i piani delle città finlandesi e il metodo fu la base del nuovo ordinamento urbanistico, in vigore dal 1859 al 1932. Nonostante alcune novità, la pianificazione, secondo l'ordinamento, fu attuata soltanto nel suolo pubblico delle città.<sup>11</sup> Lo sviluppo delle zone private e le aree fuori città rimasero senza controllo. In questo senso le mani della pubblica amministrazione rimasero legate per tutto il secolo. L'arrivo della nuova industria tessile e la ferrovia durante gli ultimi decenni dell'Ottocento portò Turku a una nuova fase della sua crescita.

8 Puddu & Sandrini, op.cit., p. 49.

9 Benevolo, L., *Bozza di Piano regolatore generale*. Studio Architetti Benevolo, Monza 1993.

10 Jauhiainen, J. S., *Kaupunkisuunnittelu, kaupunkiuudistus ja kaupunkipolitiikka. Kolme eurooppalaista esimerkkiä*. Turun yliopiston maantieteen laitoksen julkaisuja 146, 1995, pp. 286-287.

11 Sundman, M., *Urban planning in Finland after 1850*, in T. Hall, a cura di, *Planning and urban growth in Nordic Countries*, pp. 60-115. FN Spon, London 1991, pp. 66-67.

*Il periodo fordista, cioè dell'industria di massa basata sulla catena di montaggio*

L'inizio del novecento portò a una fase di espansione nello sviluppo di Monza. La città invase il territorio oltre le mura inghiottendo il suolo agricolo, il quale dimostrò i cambiamenti nella relazione fra lo sviluppo urbano e l'ambiente. La distruzione della natura, sia selvaggia, sia già conquistata e sfruttata, fu sottoposta alla crescita urbana. Il Parco reale di Monza, che dopo l'Unità d'Italia degradò, divenne prima proprietà dello Stato e poi dei comuni di Monza e Milano e fu soggetto di costruzione di vari impianti sportivi negli anni '20 e '30, fra i quali l'autodromo.<sup>12</sup> Anche se le città italiane hanno una storia millenaria, la legislazione della pianificazione urbana era ancora all'inizio del Novecento molto lacunosa. Comunque, a Monza il primo piano urbanistico moderno fu presentato nel 1925, quando la città aveva già superato i 40 000 abitanti. Pesantemente condizionato dalla politica di allora, nel piano furono proposti vari sventramenti, cioè interventi radicali, nel centro storico. Il piano non fu mai approvato dal ministero, ma alcune delle sue proposte furono realizzate: ad esempio la ricostruzione della Piazza del Mercato, ribattezzata Piazza Trento e Trieste.<sup>13</sup> Il nuovo Palazzo del Comune e il monumento ai caduti furono realizzati con l'architettura massiccia del fascismo ed erano anche segni del potere dello Stato centralista. L'epoca fascista dal 1922 al 1945 fu molto contraddittoria dal punto di vista urbanistico; era il periodo dei grandi sventra-

menti nei centri storici italiani, ma anche dello sviluppo delle leggi urbanistiche importanti per la tutela del paesaggio e monumenti storico-ambientali (L1497/39, L1809/39). Infatti, il nuovo piano di Monza del 1933 non fu mai accettato dal ministero perché prevedeva troppi interventi nel centro storico. Verso la fine del fascismo, nel 1942, fu accettata la prima legge urbanistica generale d'Italia, L1150/42, ancora in vigore.

Il primo piano regolatore generale (PRG) di Monza approvato fu quello del 1949 realizzato secondo le norme della ricostruzione del dopoguerra. Il piano propose la crescita intensiva nel centro storico e nel resto della città in forma radiocentrica. Tutto il comune fu considerato edificabile, e quando nell'Italia settentrionale iniziò il boom economico verso la metà degli anni '50, quando Monza aveva 73 000 abitanti, iniziò anche la veloce e speculativa costruzione delle periferie dalla scarsa qualità urbanistica. La costruzione fu il frutto di due nuovi gruppi di potere nell'ambito urbano; uno era l'imprenditore edile legato spesso all'attività industriale, e l'altro era il politico dell'amministrazione locale: nel caso di Monza, della Democrazia Cristiana, la quale fu il partito più grande e importante fino alla fine degli anni '80. La costruzione speculativa aggiunse anche il centro storico nel quale furono eretti palazzi di 7-8 piani: in Piazza Trento e Trieste, l'antico *Pratum Magnum*, fu costruito un edificio commerciale e residenziale di 11 piani. Il risultato

12 Puddu & Sandrini, op.cit, pp. 51-57.

13 È interessante notare i cambiamenti nel nome di questa piazza più importante della città. Secondo Carter, P., *The road to Botany bay: an essay in spatial history*. Faber & Faber, London 1987, p. xii, l'atto di dare il nome è trasformare uno spazio simbolicamente in un luogo e creare una storia per questo luogo.

del boom fu che Monza ebbe una crescita di popolazione del 50% in soli 15 anni. Certo, c'erano anche proposte contro la speculazione, avanzate sia con le leggi nazionali (L167/62, L765/67), sia con il nuovo piano regolatore di Monza, realizzato nel 1964 dall'architetto Piccinato, gran progettista e teorico italiano dell'urbanistica del dopoguerra. A causa di vari motivi il piano fu approvato solo nel 1971 quando il periodo della crescita era già quasi finito.<sup>14</sup> Anche se considerato innovativo in base ai nuovi *standards* per l'uso del suolo, il piano era pesantemente sovradimensionato e prevedeva una Monza di 325 000 abitanti, tre volte di più di allora. Un dettaglio fu la proposta di un nuovo centro direzionale e amministrativo fuori del centro storico nel quale furono proposti piani particolari; a nessuna delle due proposte venne dato inizio.

L'industrializzazione all'inizio del Novecento portò un'ondata d'immigrazione nella fascia extraurbana di Turku, che allora aveva 32 000 abitanti. Così nacque la prima periferia di Turku, anche se costoro abitavano fuori della città perché le norme urbanistiche non regolavano l'uso di questo suolo. Il primo piano regolatore di Turku fu realizzato già nel 1919 da due architetti con lo scopo di progettare un nuovo centro e porto per la città ma il piano non fu approvato a causa della pressione del settore privato. La pianificazione del suolo privato divenne obbligatoria soltanto nel 1932 in conseguenza

della nuova legge urbanistica.<sup>15</sup> Nella prima parte del secolo i comuni attorno a Turku vennero annessi alla città e il numero degli abitanti aumentò velocemente. La città rimase comunque compatta fino agli anni '50, quando Turku aveva quasi 100 000 abitanti e quando cominciò la forte crescita urbana. La costruzione delle periferie e dei palazzi di 6-8 piani nel centro di Turku dopo la demolizione delle case di legno furono i due grandi cambiamenti urbani contemporanei. Questi fatti si verificarono in base alle regole del mercato nonostante la realizzazione del secondo progetto del piano regolatore del 1952, in quanto esso non fu approvato dal consiglio comunale. Comunque, le periferie di Turku furono costruite in base a standard di qualità relativamente buoni, ma i lati della Piazza del Mercato furono edificati con alti palazzi commerciali e residenziali, condizionati dell'architettura degli *standards* degli anni '60. Verso la fine degli anni '50 in Finlandia apparve evidente la necessità di una nuova legge urbanistica attraverso la quale si potesse controllare lo sviluppo urbano, e la legge urbanistica generale (L370/58) entrò in vigore nel 1959. La veloce crescita di Turku — il 40% del centro fu ricostruito in pochi anni — mise in atto un nuovo tentativo per il piano regolatore a metà degli anni '60, piano che fu approvato finalmente nel 1976. Il piano, realizzato dall'architetto Kivinen, un grande urbanista finlandese e teorico della crescita urbana, prevedeva una crescita veloce di Turku, soprat-

14 Casati, P. F. Rossi, L. Rossi & A. Sardi, *La residenza come parametro di valutazione delle trasformazioni urbane e territoriali: Monza, teorie e metodi di sviluppo*. Tesi di laurea presso il Politecnico di Milano 1989, pp. 233-235.

15 Jauhiainen, 1995, op.cit., p. 270.

tutto nelle periferie e isole, in una città di 250 000 abitanti.<sup>16</sup> Nonostante questo, l'aumento demografico di Turku si era già fermato attorno ai 160 000 abitanti e non crebbe. A partire dagli anni '60 la popolazione del centro si dimezzò in tre decenni; la terziarizzazione del centro, proposta già nel piano regolatore, era in corso. Furono il settore privato in generale e gli imprenditori edili a portare avanti lo sviluppo urbano a Turku e il ruolo dell'amministrazione pubblica fu molto minore nell'urbanistica locale.

### *Il periodo tardoindustriale*

Nonostante il nuovo piano, la popolazione di Monza si fermò ai 120 000 abitanti durante gli anni '80, ma il suolo edificato crebbe dal 47% al 63%. Tradizionalmente forti, l'industria tessile e meccanica entrarono in crisi, e il ruolo del settore produttivo fu sostituito a quello dei servizi. Con il cambiamento economico anche lo sviluppo urbano passò dall'espansione all'intensificazione del suolo urbano. Questo si notò soprattutto nel centro storico che perse molti di suoi abitanti, ma nello stesso tempo aumentarono i piccoli negozi di qualità. Dopo decenni di mancanza di iniziative di risanamento, nel 1986 fu approvato il piano di recupero urbano secondo la legge (L487/78) che canalizzò finanziamenti pubblici per il recupero; anche le leggi regionali —

nel 1975 l'Italia fu divisa in regioni — indirizzarono lo sviluppo verso il recupero. Secondo la politica di *deregulation* nell'urbanistica italiana, il ruolo dell'amministrazione locale aumentò durante gli anni '80.<sup>17</sup> Infatti, a Monza fu il consiglio comunale a decidere la distribuzione dei 11 progetti di recupero, che furono affidati alle imprese edilizie locali. La nuova legge approvata nel 1990 (L142/90) prevedeva ancora un aumento significativo dell'autonomia nella gestione dell'amministrazione locale, ma questo non si verificò, perché nel 1992 iniziò l'inchiesta "Mani pulite" sulla corruzione fra i partiti politici e le imprese private. L'inchiesta arrivò a Monza e fu scoperta la corruzione fra i più importanti membri del consiglio comunale e le imprese edilizie: per esempio, nei progetti del recupero urbano degli anni '80 le ditte pagavano tangenti ai politici locali, sindaco incluso, per vincere i progetti.<sup>18</sup> Il consiglio comunale di Monza fu sciolto e il sindaco dimissionato a causa della corruzione, e nelle elezioni anticipate nel 1992 il gran vincitore fu la Lega nord di Umberto Bossi, un nuovo movimento politico dell'Italia settentrionale. Il nuovo consiglio comunale iniziò rapidamente il progetto per il nuovo piano regolatore di Monza, che fu disegnato nel 1993 da Leonardo Benevolo, famoso architetto italiano del dopoguerra che opera nel campo del recupero urbano e della storia dell'architettura.<sup>19</sup> Il piano conteneva alcune inno-

16 Laakso, V., *Nopean kaupungistumisen vuosikymmenet*, in E. Kuparinen, a cura di, *Turun seitsemän vuosisataa*. Ekenäs Tryckeri, Tammissaari 1985, pp. 270-273.

17 Canevari, A., *Gli strumenti per la pianificazione e il governo del territorio: alcuni problemi di attualità*. Politecnico di Milano 1989, pp. 59-63, 67-72.

18 Jauhiainen, J. S., *Kaupunkikehitys - korruptiota, suunnittelua vai politiikkaa Pohjois-Italiassa: tapaustutkimuksena Monza*. «Yhteiskuntasuunnittelu» 32:4, 1994, pp. 15-16.

19 Jauhiainen, 1994, op.cit., p. 17.

vazioni, come la flessibilità nello sviluppo qualitativo della città, diversi progetti per le aree dismesse, e soprattutto valorizzò nuovamente il ruolo della città dentro le mura, il parco e il fiume Lambro. Alcuni progetti presentati sollevarono molte polemiche, come la ricostruzione di Piazza Trento e Trieste con la demolizione del Palazzo Comunale e dell'alto edificio residenziale, e la demolizione dell'autodromo di Monza.<sup>20</sup> Il piano fu approvato dal consiglio comunale nel 1994, ma alcune consulte per il piano erano ancora in vigore nell'estate '95 e i progetti più polemici furono esclusi dal piano finale. Il concetto d'ambiente rispetto allo sviluppo urbano era cambiato un'altra volta, fatto che fu dimostrato dal progetto di creare una corona verde ai bordi del municipio e riqualificare il parco di Monza. Comunque, l'abbattimento degli alberi nel Parco di Monza per il Gran Premio del 1995, che suscitò polemiche, e che fu reso possibile dal governo centrale del paese, come anche la costruzione di parcheggi privati in preesistenti cortili verdi dimostrano che l'ambiente verde fu ancora una volta sacrificato in nome dello "sviluppo urbano".

Durante gli ultimi due decenni a Turku si è verificata una tendenza all'intensificazione del tessuto urbano, soprattutto nelle aree dismesse del lungofiume e nelle zone centrali di bassa densità, ma nello stesso tempo è continuata l'espansione della città verso i pregevoli posti residenziali delle isole vicino Turku. Comunque, la città non è cresciuta in termini di popolazione ma si è verifi-

cata una forte crescita nei comuni attorno a Turku, come all'inizio del secolo. Infatti, il centro di Turku ha perso molto del suo carattere di zona residenziale con la costruzione di interi isolati per uso commerciale realizzati all'epoca della crescita economica del paese negli anni '80; la popolazione nel centro passò dal 65 000 al 35 000 abitanti in 25 anni. Il piano regolatore di Turku del '76 fu lasciato come un relitto dei suoi tempi e l'urbanistica si sviluppò attraverso piccoli progetti con il metodo della *deregulation*. Anche nella legislazione urbanistica finlandese ci furono progetti per aumentare l'autonomia locale e la *deregulation* nel corso degli anni '90 — le regioni hanno poca importanza come enti pubblici — ma la bozza della nuova legge generale urbanistica non venne approvata nella discussione del Parlamento nel 1995. La tendenza alla *deregulation* e il gioco del potere nella città prese forme illegali anche a Turku, in cui furono coinvolti in casi di corruzione sia l'ufficio urbanistico, sia il primo imprenditore edile della città.<sup>21</sup> La critica mossa alla presunta *élite* urbana da parte dei movimenti cittadini spontanei divenne più aspra, e poi, nel 1995, il sindaco dovette dimettersi per le sue speculazioni nel campo immobiliare, anche se tali speculazioni non lo avevano coinvolto in quanto sindaco. Gli anni '90 portarono anche il progetto per il nuovo piano regolatore generale, questa volta basato molto sui concetti di flessibilità, di sostenibilità, di riuso delle aree dismesse con attività terziarie e residenziali. Il piano fu approvato provvisoriamente dal consi-

glio comunale nel 1995, ma non è stato ancora ratificato. Anche a Turku si sta cercando una via d'uscita alla mancanza di pianificazione urbana degli ultimi decenni.

### Conclusioni

In questo studio abbiamo confrontato l'analisi dello sviluppo urbano in tre livelli; il primo è rappresentato dalla macroscale con i riferimenti allo sviluppo globale dalla fase preindustriale alla società tardoindustriale; il secondo è la mesoscale di nazione e i suoi strumenti di organizzazione del territorio ottenuta attraverso la legislazione e l'amministrazione; il terzo è la microscale di una città e la lotta di potere fra i gruppi d'interesse e gli abitanti. Lo sviluppo di una città è il risultato delle relazioni molto complesse che intercorrono tra questi tre livelli. Comunque, nell'analisi storico-geografica di una città possono essere trovati i riferimenti a questi livelli e all'uso del potere nella città, come nei dettagli della costruzione di una piazza o del tessuto urbano in generale. La ricerca sullo sviluppo urbano di Monza e Turku mostra molti punti di contatto, nonostante la differenza dei paesi e la posizione delle città nel territorio in cui sono situate, e queste similitudini crescono con l'avvicinarsi al tempo presente. Questo dimostra, infatti, in che modo lo sviluppo industriale e capitalista omogeneizza lo sviluppo delle città, anche se le loro tradizioni locali sono diverse, come è sintetizzato nella figura 1.

Il ruolo della Chiesa e il potere ecclesiastico era importante nell'epoca preindustriale, ma con l'industrializ-

zazione aumentò fortemente quello dell'alta borghesia industriale il quale a sua volta portò cambiamenti anche nelle relazioni fra lo sviluppo urbano e l'ambiente; "la natura selvaggia" dell'epoca preindustriale fu lasciata fuori dalla città, mentre durante l'industrializzazione essa faceva parte dell'espansione urbana, ma trasformata in parchi, controllati dall'uomo. Durante il Novecento la crescita dell'industria fordista, basata sulla produzione di massa legata alla catena di montaggio, stimolò verso la metà del secolo una forte immigrazione verso le città, nelle quali furono progettate periferie di qualità urbanistica relativamente scarsa. L'ambiente verde fu distrutto in nome della crescita urbana. All'inizio del secolo nacquero i primi piani moderni per organizzare il territorio urbano, ma il potere era nelle mani degli esponenti del settore privato, soprattutto dell'alta borghesia industriale. Soltanto nel periodo del dopoguerra l'amministrazione pubblica prese il potere attraverso l'organizzazione legislativa dell'urbanistica, ma in luogo della borghesia industriale, sono ora gli imprenditori edili a giocare un ruolo importante. Invece di controllare, i primi piani regolatori spingevano allo sfruttamento del territorio e dell'ambiente. Soltanto negli ultimi anni, in epoca tardoindustriale, l'espansione territoriale delle città si è fermata e si è rafforzata l'intensificazione del tessuto urbano edificato. Questo viene dimostrato nei vari progetti del recupero dei centri storici e delle aree industriali dismesse, in cui il settore produttivo è stato sostituito dal settore commerciale e dai servizi. Il gioco di potere fra l'*élite* politico-amministrativa e l'*élite* impren-

<sup>20</sup> Benevolo, op.cit.

<sup>21</sup> Jauhiainen, 1995, op.cit., pp. 280-282, 306-307.

TEMPO e SOCIETÀ	USO DEL POTERE	CONCETTO d'AMBIENTE	SVILUPPO URBANO	PIANIFICAZIONE	
				LOCALE	NAZIONALE
pre-industriale - 1800	artigiani chiesa	natura selvaggia	entro le mura centro	Statuta Communitatis Mercatorum Modoetia piano Per Brahe	varie normative
industriale - 1900	militari industriali zar amministratori	manipolazione	espansione fuori le mura entro i limiti del municipio	decreti urbani	regolamenti statali
industriale-fordista - 1980/90	politici imprenditori edili	distruzione conservazione	espansione ai limiti espansione	piano regolatore rigida di crescita Piccinato / Kivinen	legge generale d'urbanistica 1942 / 1932/58
tardo-industriale 1980/90-	imprenditori del terziario politici	distruzione conservazione	intensificazione espansione ai limiti	piano regolatore di flessibilità e sostenibile Benevolo / giunta	tendenza verso la deregulation nuovi leggi

In neretto fattori in comune, in normale fattori specifici per Monza, in corsivo fattori specifici per Turku.

Fig. 1. Storia e geografia dello sviluppo urbano a Monza e a Turku. In nero lo sviluppo in comune fra Turku e Monza, in corsivo quello particolare di Turku, in normale quello di Monza.

ditoriale ha portato anche molti problemi nello sviluppo delle città, come per esempio l'abuso del suolo e i limiti della democrazia, come dimostrano i recenti avvenimenti, sia in Italia, sia in Finlandia. Dalla crescita rigida si è arrivati alla flessibilità e alla sostenibilità dello sviluppo urbano e alla conservazione dell'ambiente, soprattutto nei piani regolatori, ma i fatti evidenziano ancora tutt'altra politica.

Lo studio storico-geografico di Monza e Turku dimostra con i suoi dettagli come la città sia nello stesso tempo legata allo sviluppo globale di grandi strutture capitalistiche e alle tradizioni e pratiche locali. Le città sono, e sono state, anche luoghi della lotta di potere e gli obiettivi della politica locale, regionale e nazionale, soprattutto rispetto all'urbanistica.

L'analisi svolta riguardo queste due città, Monza e Turku, dimostra che nonostante la diversità esistono similitudini nel loro sviluppo urbano e urbanistico. Guardando da lontano, queste similitudini diventano relativamente comuni, ma nei dettagli si trovano le particolarità locali. L'analisi della storia e della geografia di una città, lo studio attraverso il tempo e lo spazio, non aumenta soltanto la conoscenza del passato, ma è anche uno strumento per leggere e capire la società di oggi.

### Bibliografia

- Beauregard, R. A., *Voices of decline. The postwar fate of US cities*. Blackwell, Oxford 1993.
- Benevolo, L., *Bozza di Piano regolatore generale*. Studio Architetti Benevolo, Monza 1993.

Canevari, A., *Gli strumenti per la pianificazione e il governo del territorio: alcuni problemi di attualità*. Politecnico di Milano 1989.

Carter, P., *The road to Botany bay: an essay in spatial history*. Faber & Faber, London 1987.

Casati, P., F. Rossi, L. Rossi & A. Sardi, *La residenza come parametro di valutazione delle trasformazioni urbane e territoriali: Monza, teorie e metodi di sviluppo*. Tesi di laurea presso il Politecnico di Milano 1989.

Gardberg, C. J., *Turun keskiaikainen asema-kaava*. «Turun Kaupungin historiallisen museon vuosijulkaisu», 1968-69, 1969, pp. 5-52.

Geertz, C., *Local knowledge. Further essays in interpretive anthropology*. Basic Books, New York 1973.

Jauhiainen, J. S., *Kaupunkikehitys — korrutiot, suunnittelua vai politiikkaa Pohjois-Italiassa: tapaustutkimuksena Monza*. «Yhteiskuntasuunnittelu» 32:4, 1994, pp. 4-20.

---*Kaupunkisuunnittelu, kaupunkiudistus ja kaupunkipolitiikka*. Kolme eurooppalaista esimerkkiä. Turun yliopiston maantieteen laitoksen julkaisu 146, 1995.

Judge, D., G. Stoker & H. Wolman, a cura di, *Theories of urban politics*. SAGE, London 1995.

Laakso, V., *Nopean kaupungistumisen vuosikymmenet*, in E. Kuparinen, a cura di, *Turun seitsemän vuosisataa*, pp. 266-304. Ekenäs Tryckeri, Tammisaari 1985.

Livingstone, D. N., *The seers of knowledge: contributions toward a historical geography of science*, «Environment and Planning D: Society and Space», 13, 1995, pp. 5-34.

Puddu, P. & G. Sandrini, *Per una strumentazione urbanistica di orientamento e di controllo del processo città. Scheda informativa: Monza. Cartografia storica e strumenti urbanistici 1843-1976*, Tesi di laurea presso il Politecnico di Milano 1984.

Rocca, B. *L'occasione del 'Pratum Magnum'*, in M. Canesi, a cura di, *Monza: sviluppo, identità, cultura, ambiente*, pp. 73-94. Giessa, Milano 1985.

Sundman, M., *Urban planning in Finland after 1850*, in T. Hall, a cura di, *Planning and urban growth in Nordic Countries*, pp. 60-115. FN Spon, London 1991.

## I VIAGGI DI ADOLF HITLER IN ITALIA (per non parlare di Mannerheim...)

"La mia più grande aspirazione sarebbe quella di girovagare in segreto per l'Italia in lungo e in largo e di dipingere".

Il capo della segreteria del partito nazionalsocialista, il Reichsleiter Martin Bormann era fermamente dell'opinione che tutto quanto veniva detto dal suo signore e padrone era di eccezionale interesse storico e per questo motivo doveva essere riportato a beneficio delle generazioni future. Nel luglio del '41 Bormann diede perciò ordine che i lunghi monologhi che Hitler aveva l'abitudine di tenere ai commensali del suo quartier generale venissero registrati. In conseguenza di questa disposizione, tra il luglio del 1941 e il settembre del 1942, furono trascritte 328 conversazioni a tavola<sup>1</sup>.

Oltre allo stenografo incaricato da Bormann, le conversazioni a tavola di Hitler vennero per un certo periodo trascritte, sempre con il permesso del gerarca, anche da un altro addetto al quartier generale, che agiva di propria iniziativa<sup>2</sup>. Grazie a questi due dipen-

denti del quartier generale sono state dunque conservate per le generazioni future 379 conversazioni a tavola del Führer il quale, con tutta probabilità, non era al corrente del fatto che quanto andava dicendo nelle informali chiacchierate veniva registrato<sup>3</sup>. Gli argomenti trattati nelle conversazioni a tavola erano i più svariati. I suoi monologhi spaziavano praticamente su tutto e tutti; Hitler esprimeva il proprio giudizio su fatti del giorno, come su quelli del passato e su ciò che riservava l'avvenire. Quanto venne trascritto fornisce un'occasione unica per conoscerne i pensieri e le opinioni, oltre che per valutare quanto egli andava concependo per il futuro.

Le conversazioni forniscono materiale prezioso anche riguardo al tema oggetto del presente articolo, e cioè i viaggi di Hitler e le impressioni che egli ne ricavò. Nelle sue conversazio-

ni Hitler, sempre dal punto di vista del viaggio, paragonava tra loro paesi e città, illustrandone gli aspetti positivi e quelli negativi e di tutto questo parlava con gli accenti convinti che gli derivavano dalla sua ideologia. E' però necessario ricordare che la sua personale esperienza del viaggio in Europa era comunque piuttosto limitata<sup>4</sup>. Non sarà del resto qui necessario far riferimento a una prospettiva geografica più ampia, dato che per un tedesco del suo tempo nell'Europa si riassumeva in pratica l'intero mondo.

Hitler era un politico e un uomo di stato, per il quale, per ovvie ragioni, il viaggio di vacanza fatto per puro piacere al di fuori della normale routine era un concetto praticamente sconosciuto. Nei dodici anni in cui fu a capo del Terzo Reich, Hitler ufficialmente fu in vacanza soltanto due volte. La prima vacanza ricorre il 20 e il 23 marzo del 1935 e fu trascorsa in patria; in quest'occasione Hitler visitò Stoccarda, Augusta e Wiesbaden<sup>5</sup>. La seconda venne trascorsa tra il 2 e il 4 aprile del 1939, quando fece una crociera nel Mare del Nord. Si trattava del viaggio inaugurale della nuova nave da crociera della KdF di 26.000 t., che portava il nome del direttore della DAF, Robert Ley<sup>6</sup>.

All'estero Hitler non si recò mai

con il semplice scopo della vacanza, ma per altri motivi di varia natura. La prima esperienza di viaggio fuori dei confini della Germania e dell'Austria è legata alla Grande guerra, quando dovette trascorrere alcuni anni al fronte, in Belgio e in Francia. Nel dopoguerra dall'esperienza di Hitler non manca del tutto quella del viaggio all'estero. Diversa a questo proposito è invece stata l'opinione di studiosi anche autorevoli. Ad esempio Max Domarus, uno storico che ha dedicato particolare attenzione non soltanto al contenuto dei discorsi e dei proclami di Hitler, ma anche ai suoi movimenti e ai programmi dei suoi impegni, ritiene, tra l'altro, che l'incontro tra Hitler e Mussolini tenuto a Venezia nel giugno 1934 abbia rappresentato per il Führer la prima occasione di lasciare la Germania in situazione "normale"<sup>7</sup>; esso fu cioè il primo viaggio fatto all'estero dopo l'esperienza bellica maturata al fronte in Belgio e in Francia. Qui Domarus incorre però in errore; infatti alle fasi meno note della biografia hitleriana appartengono indubbiamente per lo meno tre viaggi fatti in Svizzera agli inizi degli anni Venti, e cioè nel 1921, 1922 e 1923, tutti ricollegabili, in un modo o nell'altro, alle difficoltà economiche in cui versava il finanziamento della NSDAP. Hitler si recò dunque in Svizzera per bussare alle porte di chi poteva fornire finanzia-

<sup>1</sup> Le conversazioni a tavola raccolte su iniziativa di Bormann vennero pubblicate per la prima volta nel 1952 in traduzione francese (Adolf Hitler, *Libres propos sur la Guerre et la Paix, recueillis sur l'ordre de Martin Bormann*, Paris 1952). La traduzione inglese (*Hitler's Table Talk 1941-44*, London 1953) comparve un anno più tardi. Nell'originale tedesco questo testo fu pubblicato soltanto nel 1980 (Adolf Hitler, *Monologe im Führerhauptquartier 1941-44, Die Aufzeichnungen Heinrichs Heims*, Hamburg 1980). Per questo studio ci siamo serviti della seconda edizione inglese, *Hitler's Table Talk 1941-44. His Private Conversations. Introduced and with a new preface by H.R. Trevor-Roper*, London 1973.

<sup>2</sup> Questa versione venne pubblicata nel 1951 a cura del dottor Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42*, Bonn 1951. Per l'edizione italiana vedi *Conversazioni di Hitler a tavola 1941-1942* raccolte a cura di H. Picker, Milano 1970.

<sup>3</sup> Su questa presunta ignoranza di Hitler vedi *Zur Einführung von Gerhard Ritter*, in: *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42* cit., pp. 11-12; *Vorwort von Henry Picker*, in: *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42* cit., p. 33; Christa Schroeder, *Er war mein Chef. Aus dem Nachlass der Sekretärin von Adolf Hitler*. Herausgegeben von Anton Joachimsthaler, 5. Auflage, München 1992, pp. 116-117.

<sup>4</sup> Per quanto riguarda in generale i viaggi all'estero di Hitler vedi Eero Kuparinen, *Maailmanvalloittaja maailmalla - Adolf Hitler ja matkailu*, in: *Matkakuumetta. Matkailun ja turismin historiaa*, Turun yliopiston historian laitoksen julkaisu n:o 31, Turku 1994, pp. 159-223.

<sup>5</sup> Max Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-45*. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen, München 1965, pp. 497; 1874, in nota.

<sup>6</sup> Domarus cit., pp. 1127; 1874, in nota. Già prima di questa crociera Hitler aveva fatto due viaggi per mare al di fuori della Germania, si trattava però di una visita di stato. Ambedue le volte aveva navigato sulla corazzata tascabile *Deutschland*. Tra l'11 e il 15 aprile del 1934 Hitler aveva tenuto, a bordo della nave, delle riunioni con il ministro della difesa, colonnello generale von Blomberg e con il comandante in capo della marina, ammiraglio Raeder. In quell'occasione giunsero fino alle acque della Norvegia. Il secondo viaggio per mare di Hitler è del 22-23 marzo 1939; si trattò questa volta del Baltico. La nave, partita da Swinemünde, giunse al largo di Memel, vedi Domarus cit., pp. 375; 1110-1112.

<sup>7</sup> Domarus cit., p. 387.

menti ai nazionalsocialisti e per lo meno la visita del 1923 risulta avere dato i suoi frutti<sup>8</sup>.

Questi tre viaggi in Svizzera risultano essere gli unici che Hitler fece al di fuori della nativa Austria e della Germania nel periodo intercorso tra la Grande guerra e il 1934, sui quali si sa molto poco dato che Hitler medesimo non ne parla, né del resto le informazioni sono facilmente ottenibili da altra fonte. Per quanto riguarda dunque gli anni precedenti il 1933, non è facile ricostruire il quadro dei viaggi all'estero del futuro Führer. La situazione cambia radicalmente con la sua andata al potere, dato che gli spostamenti del capo di governo Adolf Hitler vengono ora registrati con ben diversa accuratezza di quelli dell'agitatore.

La prima visita all'estero fatta come cancelliere del Reich fu il già citato incontro con Mussolini a Venezia nel giugno del 1934. Come è stato rivelato in seguito, il summit era stato provocato dalle iniziative nazionalsocialiste in Austria. Hitler desiderava assicurarsi il favore del Duce o per lo meno il suo interessamento riguardo alle iniziative future che intendeva prendere. L'invito ufficiale era comunque venuto da parte italiana<sup>9</sup>. La visita ebbe luogo tra il 14 e il 16 giugno del 1934 e il viaggio fu fatto in aereo. Naturalmente lo scopo principale della visita a Venezia restava l'incontro con Mussolini, ma oltre

a questo Hitler volle riservarsi il tempo per visitare la città. Già il tragitto in motoscafo dall'aeroporto al centro di Venezia permise a Hitler di avere una prima impressione della laguna e del Canal Grande. In seguito potrà visitare il Palazzo ducale, piazza San Marco, il Lido e anche la Villa Pisani di Strà presso Padova. Per la gioia di Hitler, che notoriamente amava la musica lirica, fu incluso nel programma anche una parte musicale<sup>10</sup>.

Al contrario di quanto fece con altri viaggi all'estero, Hitler non ricorderà in seguito nei colloqui avuti con i suoi più stretti collaboratori questa sua esperienza veneziana. D'altra parte non aveva particolari motivi per rallegrarsi della visita, dato che il viaggio si svolse sotto una stella tutt'altro che benevola. Hitler non riuscì ad avere su Mussolini la presa che desiderava, né in generale gli italiani erano disposti a concessioni sul problema dell'Austria. Anche le condizioni ambientali della visita non erano state affatto di gradimento del Führer. Su suggerimento del suo ministro degli esteri von Neurath era partito in abito borghese, ragion per cui si presentò a Venezia vestito di un impermeabile chiaro e di uno sgualcito completo blu chiaro. Così abbigliato, Hitler ricordava più un trasandato viaggiatore di commercio che il capo del governo tedesco. L'infelice scelta dell'abbigliamento venne subito sot-

tolineata fin dall'inizio della visita, quando gli venne incontro il Duce nella sua impeccabile uniforme. Hitler non si era neppure preparato a sostenere quanto richiesto dal protocollo, di conseguenza durante la visita si comportò in maniera piuttosto goffa e, quando era in compagnia di Mussolini, si muoveva tutt'altro che a suo agio<sup>11</sup>. Sapendo quanto fosse pignolo Hitler a proposito della coreografia delle proprie apparizioni pubbliche, ci risulta evidente la vera e propria sofferenza che dovette patire in occasione della visita veneziana.

Dopo il viaggio a Venezia del 1934, Hitler dovette limitarsi negli anni seguenti a muoversi soltanto all'interno dei confini del Reich. Fu però l'*Anschluss* del marzo 1938 a fargli cambiare programmi. Le truppe tedesche il mattino del 12 marzo 1938 entrarono in Austria; Hitler vi arrivò in macchina lo stesso pomeriggio. Tra il 3 e il 10 maggio del 1938, l'anno dell'*Anschluss*, dell'annessione dei Sudeti e della nascita della Grande Germania, Hitler fece la prima e sola visita di stato della sua vita. Mussolini era stato l'anno precedente in visita ufficiale in Germania, e quindi il viaggio in Italia di Hitler aveva lo scopo di ricambiarla; forti erano peraltro le pressioni che condizionarono l'incontro ad alto livello tra i due dittatori<sup>12</sup>.

Se la precedente visita di Hitler in Italia, e cioè l'incontro di Venezia del giugno 1934, era stata concepita su scala modesta e senza particolari co-

reografie, lo stesso non si può dire del viaggio del maggio 1938. Del seguito del Führer facevano ora parte circa 500 persone, che vennero trasportate in Italia con tre treni speciali. Si trattava, come in maniera un po' scherzosa veniva detto nei circoli diplomatici tedeschi, a tutti gli effetti dell'"attacco all'Italia". Tra i personaggi che accompagnavano Hitler, troviamo quasi metà dell'intero governo del Reich, i capi più autorevoli del partito, i più noti giornalisti nonché le più vistose tra le mogli dei ministri. Nel programma, che copriva una settimana di permanenza, oltre ai discorsi ufficiali, alle cene e alle corone di fiori da deporre, erano stati inseriti numerosi *tour* turistici di Roma e vari avvenimenti culturali. Inoltre, gli ospiti tedeschi vennero portati a Napoli per seguire la parata che la flotta italiana teneva nel golfo e poi a Civitavecchia per l'esibizione dei mezzi aerei di cui disponeva l'aviazione. Infine, al termine del viaggio, era prevista la visita a Firenze e ai suoi tesori d'arte<sup>13</sup>.

Le accoglienze che il Duce riservò al Führer furono solenni; l'Italia fascista aveva del resto fatto veramente del proprio meglio per assicurare la buona riuscita del programma. Ma anche i tedeschi avevano imparato la lezione del viaggio veneziano del 1934; Hitler non era partito questa volta vestito dei panni del commesso viaggiatore ed era ben fornito degli abiti e delle uniformi opportuni. Nonostante tutto, si presentarono anche questa volta inconvenienti causati dall'uso di abiti inadatti a certe occasioni. Del resto, da

<sup>8</sup> John Toland, *Adolf Hitler*, 4. Aufl., Bergisch Gladbach 1992 (ediz. orig. *Adolf Hitler*, New York 1976) pp. 196; 1145, in nota.

<sup>9</sup> Sui motivi politici della visita vedi ad esempio Toland cit., p. 438.  
<sup>10</sup> Le memorie del pilota personale di Hitler, Hans Baur, forniscono un'ottima idea della visita del Führer. A dire il vero Baur menziona questo viaggio come accaduto già un anno prima e colloca la maggior parte del programma nel marzo del 1934, allorché egli, a quanto dice, riportò Hitler una seconda volta a Venezia, vedi Hans Baur, *Ich flog Mächtige der Erde*, Kempten 1956, pp. 99-100; 115-117. Con tutta probabilità Baur confonde tra loro voli diversi. Oltre che per conto di Hitler, Baur, se necessario, fungeva da pilota pure per i suoi ministri. Sul programma della visita di Hitler a Venezia vedi Domarus cit., pp. 387-388 e Toland cit., pp. 439-440.

<sup>11</sup> Ivone Kirkpatrick, *Mussolini. A Study in Power*, New York 1964, pp. 281-284; Toland cit., pp. 439-440.

<sup>12</sup> Sugli aspetti politici della visita di Hitler vedi ad esempio Alan Bullock, *Hitler. A Study in Tyranny*, New York 1961, pp. 391-392 e Kirkpatrick cit., pp. 350-352.

<sup>13</sup> Sul programma del viaggio vedi in particolare Dr. Paul Schmidt, *Statist auf diplomatischer Bühne 1923-45. Erlebnisse des Chefdolmetschers im Auswärtigen Amt mit den Staatsmännern Europas*, Bonn 1949, pp. 384-388 e Domarus cit., pp. 856-863.



un punto di vista generale, si può dire che la visita in Italia di Hitler fu dall'inizio alla fine un grande sfoggio di eleganza. Il ministero degli esteri tedesco, in previsione del viaggio in Italia, aveva fatto disegnare per il proprio personale dal più noto coreografo del tempo, il *Reichsbühnenbildner* Benno von Arendt, delle uniformi di fantasia, che però né il personale stesso del ministero, né il dr Paul Schmidt, che fungeva da interprete del Führer, presero seriamente in considerazione<sup>14</sup>.

Nonostante l'assidua attenzione prestata al Führer dai suoi ospiti, la visita, neppure questa volta, si svolse in maniera a lui del tutto gradita. In effetti Hitler, in una certa misura, aveva mal compreso la posizione di Mussolini nell'Italia del tempo. Hitler era venuto in visita di stato nell'Italia fascista, ma gli spettavano gli onori previsti per un capo di stato, ragion per cui in base al protocollo egli era ospite del sovrano, Vittorio Emanuele III. Hitler provò uno sdegno "rivoluzionario" nel constatare il modo con cui il protocollo umiliava Mussolini in ogni situazione, al quale non spettò neppure un posto nella carrozza reale che a Roma trasportava Vittorio Emanuele e Hitler. L'esser dovuto andare ad abitare nel palazzo reale del Quirinale, che i tedeschi rimproveravano di puzzare di catacomba, attornati dall'ammuffito protocollo della corte italiana, irritò a tal punto Hitler che costui, più tardi, affermerà di avere preso in considerazione addirittura l'ipotesi di partirsene anticipatamente dall'Italia. Soltanto la constatazione che l'inter-

ruzione anticipata della visita avrebbe vieppiù umiliato Mussolini, gli fece comunque continuare la visita secondo il programma previsto<sup>15</sup>.

Gli ospiti italiani di Hitler erano riusciti a fare in modo che Hitler vedesse non solo la nuova Italia fascista, ma anche molto della vecchia Italia. Le accurate visite fatte a Roma e Firenze fecero conoscere a Hitler i monumenti più importanti della cultura antica e rinascimentale e assicuraronlo che egli potesse pienamente soddisfare in questo viaggio il proprio appetito estetico. Fu certamente dovuto a questo, oltre che alla riuscita delle trattative politiche, se Hitler, ancora alcuni anni più tardi, ricordò con piacere quel viaggio. E' vero che il protocollo italiano infastidì anche in quell'occasione il Führer, ma in ogni caso egli conservò della visita un'impressione molto positiva<sup>16</sup>.

Durante i suoi colloqui presso il quartier generale nel luglio del 1941, Hitler non cessò di lodare il fascino di Firenze, Roma, Ravenna, Siena e Perugia. «Perfino il più piccolo palazzo di Firenze o di Roma è più prestigioso del castello di Windsor. Se gli inglesi distruggeranno qualcosa a Firenze o a Roma sarà un crimine. A Mosca un'eguale distruzione non comporterebbe alcun grande danno, e, sfortunatamente, neppure a Berlino». Ricordando il suo viaggio del 1938, Hitler espresse il segreto desiderio di poter vagare in incognito in lungo e in largo in Italia e di dipingere<sup>17</sup>. Dopo essere stato a Parigi il 28

giugno del 1940 a conclusione della campagna di Francia, Hitler ebbe occasione nei suoi discorsi a tavola di paragonare Roma e Parigi, le due più importanti città straniere da lui visitate. Nel confronto fu Roma a uscirne vincitrice. Secondo Hitler infatti Parigi, a parte l'Arco di trionfo, non aveva altro che potesse essere paragonato al Colosseo, a Castel Sant'Angelo o alla basilica di San Pietro. Lo stesso Pantheon di Parigi, a confronto di quello di Roma, era a suo giudizio alquanto misero<sup>18</sup>.

Hitler per tutta la durata della sua vita ammirò l'Antichità. A suo giudizio la Grecia e la Roma antica rappresentavano, da un punto di vista culturale, un'epoca insuperata. La lezione che si poteva trarre dalla storia di Roma era a suo parere la migliore possibile sia per il presente che per il futuro. Già nel *Mein Kampf* Hitler aveva del resto sottolineato questo significato dell'Antichità dal punto di vista dell'insegnamento scolastico<sup>19</sup>. Il mondo antico era per Hitler, che considerava il neoclassicismo la più nobile delle forme artistiche, un esempio cui guardare, ragion per cui non ci si deve meravigliare se Hitler in occasione della sua visita a Roma restò affascinato dalla possibilità di muoversi di propria iniziativa sui luoghi più famosi dell'Antichità.

Dopo il suo viaggio in Italia del maggio 1938, Hitler ebbe l'opportunità di recarsi in Italia ancora due volte. Ambedue questi viaggi furono in realtà visite di poche ore fatte per consultarsi con Mussolini. Quasi ex tempore, Hitler

fece un terzo viaggio in Italia il 28 ottobre del 1940. Una settimana prima era partito su un treno speciale alla volta della Francia, avendo come meta Montoire e Hendaye al confine franco-spagnolo con lo scopo di incontrare sia il maresciallo Pétain che il Caudillo. Al ritorno da questo viaggio, realizzato sotto auspici non molto favorevoli, arrivato al confine tedesco, Hitler fu raggiunto dalla notizia che gli italiani stavano per marciare sulla Grecia da un momento all'altro. Hitler ordinò per telefono al suo ministro degli esteri di organizzare un incontro personale con Mussolini; il treno speciale di Hitler fu indirizzato alla volta di Firenze, dove il Führer incontrò il Duce tre giorni più tardi, il 28 ottobre<sup>20</sup>.

Per quanto riguardava l'attacco alla Grecia voluto da Mussolini, Hitler giunse troppo tardi, dato che l'offensiva era stata messa in moto quella stessa mattina. Grazie alla radio del treno su cui viaggiava, Hitler era stato informato dell'iniziativa appena due ore prima del suo arrivo a Firenze e, stando a quanto riferisce il suo interprete dr Schmidt, riuscì a controllarsi veramente in maniera ammirevole. Se Hitler fremeva di rabbia, se neppure comunque nasconderlo senza nulla lasciar trapelare. A Firenze si comportò come un *good loser*<sup>21</sup>. Da un punto di vista politico, il viaggio a Firenze fu inutile, ma comunque fornì a Hitler una certa soddisfazione culturale. Mussolini aveva organizzato per l'ospite non espressamente invitato un concerto in Palazzo Pitti, dove il Führer aveva alloggiato in occasione

14 Schmidt cit., pp. 383-384.

15 Schroeder cit., p. 87; sul tema delle lamentele di Hitler in riferimento a questa visita vedi anche Kirkpatrick cit., pp. 352-354 e Toland cit., pp. 604-605.

16 Vedi ad esempio *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42* cit., p. 41 e *Hitler's Table Talk 1941-44* cit., pp. 10-11 e 393.

17 *Hitler's Table Talk 1941-44* cit., pp. 10-11.

18 *Hitler Table Talk's 1941-44* cit., pp. 10-11; 98-99.

19 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, 254-258. Auflage, München 1937, p. 470.

20 A proposito di questo viaggio di Hitler a Firenze vedi Schmidt cit., pp. 499-505 e Domarus cit., pp. 1594-1599.

21 Schmidt cit., pp. 505-506.

della sua visita del 1938. Mussolini mostrò personalmente a Hitler i tesori d'arte di Palazzo Vecchio, dove furono tenuti gli incontri ufficiali<sup>22</sup>.

L'ultimo viaggio di Hitler in Italia fu quello del 1943 e fu realizzato con lo scopo di consultare Mussolini. L'incontro si tenne in un piccolo castello del Veneto, a Feltre, vicino Belluno il 19 luglio del 1943. Questo fu l'ultimo incontro tra i due prima che Mussolini venisse rovesciato, il che avverrà soltanto una settimana più tardi. Se Hitler si era comportato correttamente col Duce a Firenze nell'ottobre del 1940, altrettanto non avvenne a Feltre, dove il Führer, in presenza dei suoi generali, strapazzò Mussolini, il quale era peraltro giù di corda, dato che proprio durante l'incontro di Feltre lo raggiunse la notizia che quel giorno Roma era stata colpita dal primo grande bombardamento alleato. Per di più le notizie relative ai danni riportati in conseguenza dell'attacco aereo erano state largamente esagerate<sup>23</sup>. Al contrario di quanto era avvenuto a Firenze, questa volta a Feltre non si era potuto offrire al Führer alcuna consolazione di carattere culturale. L'ultima visita di Hitler in Italia fu dunque improntata esclusivamente al lavoro.

Come è stato rilevato in precedenza, Hitler fece quattro viaggi in Italia. Di questi, uno fu una visita ufficiale e i restanti tre furono dovuti alla necessità di consultare l'alleato. Considerato lo scarso numero di viaggi all'estero fatti in assoluto da Hitler, si tratta già di una cifra considerevole. Il valore di queste visite aumenta se

consideriamo che una di esse rappresentò appunto l'unica visita di stato mai realizzata dal Führer. Bisogna inoltre chiedersi se fu l'Italia, un'alleata preziosa e una delle due componenti dell'asse Roma-Berlino, ad essere l'oggetto della maggiore considerazione possibile, espressa appunto sotto forma di visita di cortesia. In effetti quest'attenzione non fu riservata all'Italia ma alla Finlandia, dove Hitler si recò il 4 giugno del 1942 per portare i propri auguri personali al maresciallo Mannerheim in occasione dei suoi 75 anni. Un onore, questo fatto ai finlandesi, che non era mai stato rivolto a nessun altro popolo, neppure a quello italiano. E' comunque vero che Hitler era, dal punto di vista delle felicitazioni, un capo di stato molto attento. Si può affermare che dal quartier generale di Hitler venivano sfornati messaggi di auguri uno dopo l'altro. A questo proposito dobbiamo rammentare che nella stessa settimana del febbraio 1943 in cui la sesta armata tedesca dovette alla fine capitolare a Stalingrado, Hitler trovò il tempo di inviare le sue felicitazioni al presidente finlandese Ryti per i suoi 54 anni, all'imperatore del Manciukuo nonché al principe di Piemonte e alla sua sposa per la nascita della figlia<sup>24</sup>. Questa "istituzione" delle felicitazioni restò attiva fino alla fine del Terzo Reich. Ancora il 12 aprile del 1945, cioè appena tre settimane prima di suicidarsi, Hitler inviò ad Ante Pavelic un telegramma di felicitazioni in occasione del giorno dell'indipendenza croata<sup>25</sup>.

In ricorrenza di anniversari impor-

tanti, Hitler, soprattutto prima dell'inizio della guerra, poteva anche recarsi di persona, sempre però all'interno dei confini del Reich, a porgere le proprie felicitazioni. Per ricordare i compleanni degli stranieri, chiunque essi fossero, Hitler ricorreva a telegrammi o a messaggi scritti di proprio pugno. L'unica eccezione è appunto rappresentata dalla visita fatta al maresciallo Mannerheim di cui si è detto. Non sarebbero del resto mancate le occasioni per una uguale manifestazione di attenzione nei confronti di altri personaggi, dato che Hitler, volendo, avrebbe potuto onorare con una visita personale il maresciallo Pétain che nell'aprile del 1941 compì 85 anni, oppure i 60 anni del maresciallo Antonescu nel giugno 1942, o ancora i 75 anni dell'ammiraglio Horthy nel giugno 1943. Così invece non fu. In tutte queste occasioni, ad eccezione del compleanno di Mannerheim, Hitler ricorse al normale corriere diplomatico o al telegrafo.

Per quanto riguarda i finlandesi, non dispiacerebbe loro connettere la visita di Hitler alla fama conquistata in occasione della *guerra d'inverno* e alle vittorie conseguite durante la *guerra di continuazione*. La Finlandia era comunque per la Germania un importante alleato sul fronte orientale, il cui peso era ben più decisivo di quello di altri alleati come l'Ungheria o la Croazia. Dello stesso peso della Finlandia erano forse alleati come l'Italia e la Romania, ma potremmo chiederci perché Hitler non abbia fatto anche in questi paesi un viaggio per felicitarsi con i loro capi di stato. Per quanto riguarda l'Italia, come giustificazione della mancata visita non è sufficiente

la constatazione che a Hitler non se ne sarebbe presentata l'occasione opportuna. I 60 anni di Mussolini, compiuti il 29 luglio 1943, avrebbero rappresentato questa occasione, ma il Duce venne rovesciato quattro giorni prima. Naturalmente Hitler aveva l'abitudine di programmare i propri viaggi con un buon anticipo, e non abbiamo notizia che avesse progettato una visita in Italia per la ricorrenza. Il regalo di Hitler destinato a Mussolini era l'opera omnia di Nietzsche in edizione unica, che Hitler mandò al maresciallo Kesserling affinché questi la consegnasse al Duce<sup>26</sup>.

Come è noto, Hitler stimava Mussolini come persona e lo riteneva un importante alleato nella lotta contro il bolscevismo<sup>27</sup>, ma forse non ritenne questo sessantesimo anniversario una data così significativa da fargli preparare una visita personale. O forse, invece, la sua stima per l'alleato italiano non era in fin dei conti tale da giustificare ai suoi occhi un viaggio all'estero. Quanto venne considerato opportuno nei confronti di Mannerheim, e cioè un atto di dovuta cortesia, non era altrettanto impellente nel caso di Mussolini. Rileggendo i commenti lasciatici più tardi da Hitler a proposito del viaggio in Italia del 1938, notiamo che l'esaltazione da lui fatta della nuova Italia mussoliniana resta piuttosto superficiale. Hitler infatti fu affascinato dalle bellezze e dalla splendida storia d'Italia piuttosto che dal suo capo attuale. Non è esagerato affermare che nel rapporto tra Hitler e l'Italia l'amore per l'Antichità giocò un ruolo per lo meno altrettanto rilevante di quello dell'opportunità politica.

— Trad. di Luigi G. de Anna

22 Domarus cit., pp. 1599-1600.

23 Schmidt cit., pp. 567-568; Domarus cit., pp. 2022-2023.

24 Domarus cit., p. 1985.

25 Op. cit., p. 2219.

26 Op. cit., p. 2026.

27 Vedi ad esempio *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-42* cit., pp. 41; 51; 77; 222 e *Hitler's Table Talk 1941-44* cit., pp. 49; 67; 121; 135; 180; 337; 387; 437; 694.

## PALERMON KIRKKOJEN VAAKUNAT

Tämän artikkelin kirjoittaja sekä heraldiikan tutkija ja valokuvaaja Mario Girgenti tekivät aloitteen Palermon vaakunoiden kartoituksesta, joka alkoi helmikuussa 1995. Tutkimussuunnitelman hahmottamisessa ovat avustaneet Palermon yliopiston professorit Rosario La Duca ja Enrico Mazzaresse Fardella, ja se käsittää kaikissa kaupungin kirkkoissa sekä julkisissa ja yksityisissä rakennuksissa olevien vaakunoiden valokuvaamisen ja luetteloinnin.

Tämä lajissaan ensimmäinen tutkimus keskittyy aluksi kaupungin kirkkoihin. Työlle on ollut suureksi hyödyksi hiljattain ilmestynyt kattava bibliografia Palermon kirkkoja koskevista julkaisuista. Se on välttämätön apuväline kaikessa tätä aihetta koskevassa tutkimuksessa.<sup>1</sup>

Selvityksessä käytetään apuna luettelointia varten kehitettyä tietokonekisteriä. Siihen kirjataan tutkitun rakennuksen nimi ja sijainti (kaupunginosa, katu tai aukio), vaakunan paikka (alttari, kappeli, lattia tms.) ja heraldinen kuvaus sekä sen kuntoon liittyvät havainnot. Lopuksi tiedot siitä, mistä muualta samanlaisia vaakunoita löytyy ja vastaavat tiedot niistä.

Graafisen muokkauksen ja tutkimusrekisterin tulostamisen jälkeen on tehty suunnitelma tutkittavan alueen tarkemmasta jaosta Palermon kirkkojen systemaattista tutkimusta silmäläpikäen. Vanhakaupunki on jaettu

entisten Bourbonin hallintoalueiden mukaan neljään alueeseen:

- 1) Tribunali
- 2) Castellammare
- 3) Monte di Pietà
- 4) Palazzo Reale

Tämä aluejako ei ole juuri muutunut 1600-luvun alun jälkeen. Tältä ajalta on peräisin katujen risteys, jonka muodostavat Strada Nuova (nykyinen Via Maqueda) ja vanha Casaro (nykyinen Via Vittorio Emanuele). Tämä kahden valtakadun suora kulmaristeys on osoitus barokkikaupungin uskonnollisesta luonteesta. Katujen risteyksessä neljän pyöristetykulmaisen rakennuksen muodostama aukio on Piazza Vigliena, jota kutsutaan myös Teatro del Soleksi (*Auringon teatteri*), koska aurinko paistaa sinne aamusta iltaan, ja vielä paremmin se tunnetaan nimellä *Quattro Canti (Neljä kulmaa)*. Aukio muodosti barokkikaupungin keskuksen.

Ulospäin hallintoalueet seuraavat tarkoin 1500-luvun linnoituslaitteiden muodostamaa mutkittelevaa linjaa, joista nykyään on jäljellä joitakin muurien osia ja portteja. Ympärysmuuri käsitti 14 bastionia ja 19 mahdollista porttia, joiden välityksellä kaupunki oli yhteydessä ympäristöönsä. Muuri tuhottiin harkitsemattomasti 1800-luvun loppupuolella, kun pyrittiin — tosin tuloksetta — tuulettaamaan vanhoja rappeutuneita kortteleita. Kaikesta huolimatta muurin ul-

kopuolella kaupungin ympäri kiertäneet tiet ovat edelleen havaittavissa.

Muurin ulkopuolella oleva kaupunki kehittyi vasta 1800-luvun puolivälin jälkeen. Säteittäin maaseudulle lähtevien teiden varsilla sijainneet vanhat kylät liitettiin kaupunkiin, joka jakautuu kahteen osaan. Rajalinjana on pitkä Palermosta Monrealeen johtava tie (vanha "Mezzomonrealen valtatie"), joka jakaa Conca d'Oron kahteen osaan, joita nimitetään "oikeaksi" ja "vasemmaksi". Ulkorajat noudattavat nykyisiä kaupunginrajoja.

Palazzo Realen ja Tribunalin kaupunginosissa tehdyistä tutkimuksista saatiin muutamia tärkeitä perustietoja. Koska esimerkkejä on runsaasti, ne voidaan yleistää kaikkiin Palermon kirkkoihin. Havaintoja on kolmentyyppisiä: teknisiä, taidehistoriallisia ja heraldisia.

Mitä tulee teknisiin havaintoihin, täytyy ensinnäkin todeta, että muutamia helposti tavoitettavia taiteellisesti ja historiallisesti erityisen tärkeitä rakennuksia lukuunottamatta suurin osa kaupungin kirkkoista kuuluu uskonnollisille yhteisöille tai maallisille veljeskunnille, jotka käyttävät niitä yksinomaan juhlatarkoituksiin, usein ainostaan messuun. Tästä on seurannut huomattavia vaikeuksia sekä sille pääsyyn että vaakunoiden luettelointiin. Viidestäkymmenestä näissä kahdessa kaupunginosassa sijaitsevista kirkosta kolmessakymmenessä kahdessa on käyty. On myös huomattava, että lopuissa kirkkoista on eri syistä hyvin vähän vaakunoita.

Kyseessä olevia kohteita valokuvattaessa huomattiin varsinkin se, että useimmissa kirkkoissa lattiat on lähes täysin uusittu. Alun perin niissä oli runsaasti aatelisperheiden vaakunoin koristeltuja ja hautakirjoituksin varustettuja hautalaattoja. On arvioitavissa, että yli 70 % näiden kirkkojen heraldisista kuvioista on kadonnut.

Tästä tuhoutuneesta aineistosta ovat todisteena kaniikki Antonino Mongitore (1660–1743) muistiinpanot. Hän merkitsi muistiin 1700-luvun alussa lähes kaikki Palermon kirkkojen hautakirjoitukset ja piirsi usein niiden yhteyteen luonnoksia perheiden vaakunoista.<sup>2</sup> Työtä jatkoi 1800-luvun alkuvuosiin asti historian tutkija Francesco Maria Emanuele e Gaetani, Villabiancan markiisi (1720–1802). Hän laati kaupunkia käsittelevän laajan bibliografian, joka on osittain vain käsikirjoituksena käytettävissä Palermon kaupunginkirjastossa.<sup>3</sup>

Silmiinpistävää on heraldisten kuvioiden heikko kunto. Ne ovat enimmäkseen vaurioituneita ja osittain korjattu huonolaatuisella marmorijäljelmällä, kuten myös ne sarkofagit ja hautakivet, joissa ne toistuvat. Joissakin tapauksissa hautakivien ja marmoripatsaiden päälle on rakennettu seiniä ja balustradeja. Vaakunat ovat tuhoutuneet tai ovat luettavissa vain puolittain ja ovat hyvin huonokuntoisia erityisesti niissä kirkkoissa, joissa kävijöitä on runsaasti (varsinkin Magione).

Taidehistoriallisesti tulokset ovat olleet varsin kiinnostavia. Kirkkojen vaakunat on tehty hyvin vaihtelevista

<sup>1</sup> R. La Duca, *Repertorio bibliografico degli edifici religiosi di Palermo*, Palermo, Edi Oftes, 1991

<sup>2</sup> A. Mongitore: *Historia sacra di tutte le chiese, conventi, monasteri, spedali ed altri luoghi pii della città di Palermo*, mss. del sec. XVIII, BCP, Qq E 4-11

<sup>3</sup> Villabianca, *Iscrizioni lapidarie nelle chiese di Palermo*, in: *Opuscoli palermitani*, ms. sec. XVIII, BCP, Qq F 20-21 & Qq D 122

materiaaleista ja ne muodostavat mielenkiintoisen näytteen tästä taiteen-  
alasta. Tavallisimpia materiaaleja ovat  
upotekoristeltu (intarsia) tai maalattu  
puu, sekamarmori, maalattu kivi ja  
maalattu stukki. P. Fransiskuksen kir-  
kon kuorin 36 puuistuinta ovat paras  
näyte upotushiotusta (intaglia) maala-  
tusta puusta tehdyistä heraldisista  
vaakunoista. Ne teki tuntematon tai-  
teilija v. 1526 useiden sen ajan aateli-  
sperheiden toimeksiannosta, ja näiden  
vaakunat on kuvattu istuinten selkä-  
nojaan.

Parhaat näytteet monivärisistä  
marmoreista tehdyistä vaakunoista  
ovat Casa Professaan Jeesus-kirkossa.  
Se päällystettiin 1600- ja 1700-luku-  
jen vaihteessa kokonaan marmorilla ja  
se on Sisilian rikkaimpia kirkkoja.

Stukki on halpa, mutta myös hy-  
vin muokattavaksi soveltuva materi-  
aali. Se sopii hyvin käsityöläisten va-  
paaseen tulkintaan, jotka usein an-  
tautuvat rohkeisiin kokeiluihin erilai-  
sissa barokkiympäristöissä.

Toinen havainto koskee kyseisten  
vaakunoiden tyyppillistä sijaintia. Teh-  
dystä tutkimuksesta käy ilmi, että aateli-  
sivaakuna on kirkoissa sijoitettu  
useimmiten perhehaudan koristeeksi  
ja on usein sen huippuna. Siinä ta-  
pauksessa, että koko kappeli on aate-  
lisperheen hallussa, vaakunakuvaa  
toistetaan perheen kunnian ylistämi-  
seksi liiallisuuteen asti sen jokaisessa  
seinässä ja jopa alttarin huipussa ja  
kappelin holvikaarissa. Esimerkkinä  
voisi mainita Calvella ja Reggion  
kappelit Fransiskus Assisilaisen kir-  
kossa. Ensiksimmäisessä kappelissa  
perheen vaakunasta<sup>4</sup>, joka on tehty  
laavapalasia yhdistelemällä, tulee val-  
on ja varjon koriste-elementti, josta

muodostuu rakenteiden kivisiin ris-  
tinmuotoisiin tukikaariin ulottuva  
kaaren pyöreään yläpisteeseen hui-  
pentuva graafinen linja. Toisessa voi  
nähdä vaakunan<sup>5</sup> taiteellisen kehi-  
tyksen vuosisatojen kuluessa. Giulia-  
no Reggion (+ 1499) lattiassa sijait-  
sevasta hautakivestä löytyy tyyppi-  
llinen kilvenmuotoinen vaakuna, Piet-  
ro (+ 1524) ja Giovanni Luigi Reggi-  
on (+ 1585) sepulcrista pelkistet-  
tyjä renessanssimuotoja ja viimein  
1600-luvun alusta peräisin olevasta  
alttarivaakunasta kiemurtelevaa ba-  
rokkiviivaa.

Yhtä lailla on levinnyt tapa toistaa  
vaakunaa muistomerkeissä, joissa se  
korostaa henkilön alkuperää ja teko-  
ja. Sen yhteydessä on usein allegorisia  
kuvioita, jotka esittävät vertausku-  
vallisesti haltijansa hyveitä. Kiinnos-  
tavimmat esimerkit tavataan S. Do-  
menicon kirkossa. Sinne on haudattu  
monia kunnianarvoisia politiikan,  
kirjallisuuden ja taiteen alalla ansioi-  
tuneita sisilialaisyliymiä, ja se on  
täynnä muistomerkkejä.

Vaakunoiden käyttöä ei voi jättää  
huomioimatta myöskään niissä raken-  
nuksen arkkitehtonisissa osissa, jotka  
on toteutettu lahjoittajaperheiden  
avustukselle. Esimerkkejä näistä löy-  
tyy julkisivuista, oviaukoista, kappe-  
lien apsiksista, ristikäytävien pylväik-  
köjen kapiteeleista (runsaasti varsin-  
kin Carminen ja S. Agostinon ristikäy-  
tävistä) ja jopa ruusuikkunoista.

Heraldiikan näkökulmasta luette-  
lointi on antanut aihetta johtopää-  
töksiin, jotka ovat erityisen tärkeitä  
Sisilian heraldiikan kannalta. Luette-  
loitujen vaakunoiden vertaaminen  
heraldiikan perusteeksiin ja Sisilian  
sukuhistoriaan on tuonut esiin monia

Palmermon 1500–1800-luvun aateli-  
sperheiden vaakunoiden käytön ja  
vaakunaselityksen peruseroavaisuuksia.  
Sen lisäksi on otettava huomioon  
löydettyjen aikaisemmin julkaisemat-  
tomien vaakunoiden suuri lukumää-  
rää. Tämä on antanut aihetta pohtia  
tämän aikaisempien tutkijoiden lai-  
minlyömän tunnistamistyön erityis-  
luonnetta.

Oletetaan, että kortistoitua vaa-  
kunaa verrataan systemaattisesti ja  
aikajärjestyksessä tärkeimpiin Sisilian  
aatelistoa käsitteleviin teoksiin vaa-  
kunoiden mahdollisten muutosten  
tutkimiseksi.

Ensimmäinen merkittävä teos on  
Sisilian kuningaskunnan aatelissuku-  
ja käsittelevä *Teatro genologico delle  
famiglie nobili, titolate, feudatarie ed an-  
tiche del fedelissimo regno di Sicilia, vi-  
venti ed estinte*. Filadelfo Mugnos jul-  
kaisi tämän kolmeosaisen teoksen Pa-  
lermossa vuosina 1647–70. Mugnosta  
pidettiin monen vuosisadan ajan hui-  
jarina. Hänen teoksensa olivat kiel-  
lettyjä ja oikeusjutun kohteena, sillä  
niitä pidettiin apokryfisinä ja val-  
heellisina. Mugnoksella onkin run-  
saasti vääriä lähteitä ja taruja. Kui-  
tenkin arkistolähteiden valossa Mug-  
nos-kuvaa pitää arvioida uudelleen,  
sillä Palermon valtionarkiston aateli-  
sperheiden koskevat asiakirjat ovat osoitta-  
neet todeksi useita Mugnoksen sa-  
duilta näyttäviä yksityiskohtia.

Samalta aikakaudelta on peräisin  
toinenkin lähde, Agostino Invegesin  
*Annali della città di Palermo* (Palermon  
kaupungin annaalit), jonka kolmas  
osa, nimeltään *Palermo nobile*, julkais-  
tu v. 1651, käsittelee yksinomaan Si-  
silian varakuninkaiden, Palermon ko-  
mendanttien, senaattorien ja ylim-  
män virkamieskunnan aateliskalente-  
ria. Teoksessa on kuvituksena yli

kaksisataa vaakunaa. Lisäksi 24  
muun sisilialaisen aatelissuvun vaa-  
kunat on esitetty saman tekijän teok-  
sessa *La Cartagine siciliana* (Sisilialai-  
nen Karthago), joka ilmestyi v. 1650.

Villabiancan markiisin monumen-  
taalisen teoksen *Opuscoli palermitani*  
laatiminen tapahtui noin 100 vuotta  
myöhemmin. Sitä säilytetään käsikir-  
joituksena Palermon kaupunginkir-  
jaston hyllyillä. Teokseen on kerätty  
muutama sata sekä sisilialaisten että  
muualta kotoisin olevien aatelisten  
tai muuten huomattavien perheiden  
vaakunaa. Lisäksi kirjassa on hauta-  
kirjoituksia, mainintoja historiallisista  
tapauksista, kronikoita ja erilaisten  
tapahtumien kuvauksia. Villabianca  
piirsi vaakunat itse kynä- ja akvarelli-  
versioina, mutta niiden kunto on  
usein huono rautapitoisten musteiden  
ja tuhoutuvien liima-aineiden takia.  
Viime vuosisadan heraldikot ammen-  
sivat tästä teoksesta runsaasti tietoja,  
ennen kaikkea Ramionen paroni  
Vincenzo Palizzolo Gravina, joka jul-  
kaisi vuonna 1875 hienoin värikuvin  
varustetun teoksensa *Blasone in Sici-  
lia*.

Vielä perusteellisempi on markiisi  
Antonino Mango di Casalgerardon  
vuonna 1915 julkaistu teos *Il nobi-  
liario di Sicilia* (Sisilian aateliskalente-  
ri). Se perustuu virallisiin asiakirjoi-  
hin. Teoksessa on lukuisia värikuvia,  
ja se on tähän päivään asti ollut Si-  
silian heraldiikan ja sukututkimuksen  
täydellisin esittely.

Edelläesitellyn lähdekirjallisuuden  
perusteella, kirjallisia lähteitä ja valo-  
kuvattuja vaakunoita vertaamalla on  
voitu päätellä, että vuosisatojen ku-  
luessa kuvat ovat vähitellen kehitty-  
neet nykyiseen muotoonsa. Aluksi  
vaakuna oli yksinkertainen ja siinä oli  
vain tärkeimmät airutkuvat (palkki,

4 = Hopea-mustakatkoinen kilpi, jonka alakentässä hopeinen metsäkauris.

5 = Sininen, jossa hirsijalka kultaa. Lakiassa kolme ja tyviössä yksi kultainen tähti.

vastapalkki tai hirsi) tai heraldinen kuvio (tavallisimmat ovat pystyyn noussut leijona ja asetta kantava käsi). 1600- ja 1700-luvulla suvun arvostuksen kasvaessa kuvioon lisättiin muita elementtejä. Yksinkertaisella airutkuvioilla varustettuun pohjaan lisättiin muita kuvioita (tavallisimpia olivat tähdet ja pallot). Samaa alkukuvioita on myös toistettu useaan kertaan, kunnes on saavuttu nykyiseen kuviomäärään.

Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että saman vaakunan heraldinen muoto jätettiin usein aikakauden kivenhakkaajien ja muiden käsityöläisten tulkittavaksi, joskus myös heidän vapaan harkintansa varaan. Heidän osuutensa aateliskappeleihin ja -hautoihin aiheuttaa joskus airutkuvioiden muutoksia (hirrestä tulee palkki, palkki saattaa kääntyä vastapalkiksi tai päinvastoin). Joskus kuvioita muutetaan ilman selvää syytä.

Kun taiteilijaa pyydettiin toistamaan tietty vaakuna alttarin sivuihin tai balustradiin, hän lähestyy heraldisia kuvioita etsien niistä symmetriaa. Näin alkoi käsityöläisraditio, joka toi vaakunat Palermon aateliston huviloihin ja palatseihin. Sen ansiosta vaakunoihin tuli lisää esteettisyyttä, mutta usein heraldisten sääntöjen kunnioittamisen kustannuksella.

On kuitenkin välttämätöntä huomata, kuinka muutamien vaakunoiden käyttö on täysin muuttunut vuosisatojen kuluessa. Muutosten syyt ovat kuitenkin hämääriä.

Mielenkiintoisia ovat myös kirkolliset ja virkamiesvaakunat, jotka koristavat Carminen ja S. Agostinon ristikäytävien kapiteeleja. Uskonnollinen aines (risti, kärsimysten tie, piispansauva, karitsa tai lauma, silmä,

kolmio) on havaittavissa luostarien toimintaan osallistuvien apottien, priorien ja tavallisten luostarin rakentamiseen osallistuneiden munkkien vaakunakuvioissa. Notaarien vaakuna, jotka laativat luostarin asiakirjat, on useimmiten kuvaava vaakuna tai siihen sisältyy ammatin välineitä (kynä ja mustepullo, kirja tms.). Nämä vaakunat ovat lähes kokonaan julkaisemattomia ja siksi historiallisesti ja heraldisesti mielenkiintoisia.

1700-luvulla, kun uusi arvohenkilöiden luokka, ns. virka-aateli, *gente di penna*, saavutti aatelisarvon, se tuotti runsaan määrän heraldisia vaakunoita, joiden suunnitteleminen uskottiin käsityöläisten mielikuvituksen tuotteeksi. Usein on kyse kuvaavasta vaakunasta, jossa on otettu huomioon perheen sukunimi: esimerkkinä mainittakoon Pietro Riso,<sup>6</sup> tavallinen Castelbuonosta kotoisin oleva porvari, joka 1800-luvun lopulla osti Colobrian feodaalioikeuksia nauttivan suurtilan ja sai samalla paronin arvon. Hän teetti perhehaudalle kilven, jossa paljas käsi pitelee riisintähkäkimppua.

#### *Ehdotuksia jatkotutkimuksia varten*

Tähän mennessä tutkittuja vaakunoita on eniten Fransiskus Assisilaisen kirkossa, noin satakunta. Sen kuorin seinäpaneeliin on maalattu vaakunoita ja sen lattia on vielä suurimmaksi osaksi alkuperäinen. Mitä tulee vaakunoiden luettelointiin kaupungin muissa kirkkoissa, täytyy jo ennalta ottaa huomioon eräitä asioita.

Nunnaluostarien yhteydessä olevissa kirkkoissa ei ole lähes lainkaan aatelisvaakunoita, poikkeuksena S. Caterina ja Le Cappuccinelle. Jälkim-

6 = riisi, suom. huom.



mäisen kryptassa, jossa on pääasiassa palermolaisten aatelisnaisten muumioituneita ruumiita, on runsaasti vaakunakoristeltuja marmorihautoja.

Maallisten veljeskuntien kirkkoissa ei ole paljonkaan aatelisvaakunoita, mukaanlukien kaupungin kolmen aateliston veljeskunnan kappelit Carità, Pace ja Bianchi. Lisäksi on luostarien yhteydessä olevia kirkkoja, seurakuntakirkkoja ja tuomiokirkko, jossa ovat Palermon arkipiispojen haudat. Kaupungin ympäristön kirkkoissa, muutamaa poikkeavaa luostarien ja aateliston omistuksessa olevaa kirkkoa lukuunottamatta, ei ole yleensä vaakunoita.

Näiden selvitysten perusteella voidaan päätellä, että vielä luetteloiduttu jääneiden vaakunoiden määrän ei

pitäisi nousta kovin suureksi. Niitä lienee muutamia satoja.

Vaakunoiden tutkimista ja niiden tunnistamista helpottavat tästä eteenpäin eri tutkijoiden esittelemät vaakunat. On otettava myös huomioon, että muutama suljettu tai raunioitunut kirkko jää pois luetteloinnista. On kuitenkin varmaa, että vaakunoiden määrä saadaan laskettua lähes täydellisesti. Monien vielä tuntemattomien vaakunoiden tai niiden osien yksilöiminen on aiheuttanut ja aiheuttaa vastaisuudessaakin vaikeuksia, koska arkistoissa tai kirjallisuudessa niihin ei ole viittauksia.

— Suomentanut Johanna Tiitola  
heraldinen konsultti Ilkka Välimäki

## ARVOTTOMAT. SUL CINEMA FINLANDESE DEGLI ANNI '80

Per cogliere il disegno di una stoffa è importante osservarla un po' a distanza, altrimenti ci si perde nei particolari, non si coglie l'armonia dell'insieme. Nel cinema non è diverso. Cosa hanno in comune *Täältä tul-laan, elämä!* di Tapio Suominen e *Päivää, herra Kivi* di Timo Linnasalo, due film finlandesi degli anni '80? In apparenza niente, tutto è diverso. Il primo è quasi un documentario su un *teen-ager* che scappa di casa, che vaga una notte per le strade di Helsinki. Il secondo intreccia poeticamente la storia di un'attrice per *hobby* e di uno spazzacamino con la biografia di Aleksis Kivi, il padre della letteratura finlandese. Al realismo di Suominen, Linnasalo contrappone un'atmosfera di sogni. Ma se facciamo un passo indietro, scopriamo una somiglianza nelle storie dell'uno e dell'altro, un gioco di echi che non ci aspettavamo. Ma il disegno che ci appare in filigrana rapidamente si allarga, comprende *Jon* di Jaakko Pihälä e *Älä itke lines* di Janne Kuusi, si estende dai film di Aki e Mika Kaurismäki a *Kotia päin* di Ilkka Järvelä. Se guardiamo con attenzione, il cinema finlandese degli anni '80 svela una unità, una compattezza nei soggetti, nelle immagini, nei personaggi che ci colpisce. Qualcosa che ci autorizza a parlare di una *nouvelle vague*, di una onda d'urto che scuote il cinema in Finlandia all'inizio degli anni '80, che si propaga contagiosamente e che si esaurisce alla fine del

decennio, lasciando una traccia indelebile sugli schermi.

Manne fa il lavapiatti, indossa sempre un impermeabile *beige*, parla poco. Ville Alfa è un rivenditore senza fortuna di roba usata. Harri non fa niente, ma è stufo di starsene nello stesso posto. I tre sono amici e partono insieme, e a loro si unisce Veera, una bionda in fuga da un destino senza un nome. Dove vanno? Non è chiaro. L'importante è muoversi, e la fuga (una banda di gangster li insegue), che comincia d'inverno a Helsinki, si trasforma in un viaggio, che termina a Parigi un giorno di primavera. I quattro sono i protagonisti di *Arvottomat*, il film con il quale Mika e Aki Kaurismäki esordiscono nel 1982, il punto di origine della *nouvelle vague* finlandese, il centro della costellazione. Manne, Ville Alfa, Harri e Veera sono gli *Arvottomat*, gli eroi senza valore dei quali i registi degli anni '80 cantano le gesta. Il film d'esordio di Mika (che ne firma la regia) e di Aki (che ne scrive la sceneggiatura e vi interpreta Ville Alfa) ne è allo stesso tempo un emblema e un riassunto. Sotto la superficie della *fiction*, il film è una radiografia penetrante della Finlandia all'alba del decennio e dei giovani che la abitano, gli *arvottomat*, come dice il titolo, uno *slogan* e un manifesto sotto il cui segno porre irresistibilmente il cinema finlandese degli anni '80.

Facciamo un passo indietro. Per capire i film della *nouvelle vague* fin-

landese, è bene guardare un attimo al Paese di cui ci parlano. Dagli anni '60 la Finlandia non è più la stessa. Trasformazioni economiche e sociali ne hanno profondamente cambiato il volto. L'aspetto del Paese è sempre più sull'occidentale o, se siamo esatti, sull'americano. Le campagne, il centro tradizionalmente della cultura e della ricchezza del Paese, contano sempre di meno, le città sono ora al centro della Finlandia. La natura, lo sfondo *par excellence* del cinema finlandese per decenni, delle commedie e dei melodrammi degli anni '50 come dei film d'impegno degli anni '60, scompare o quasi dallo schermo. Non resta che Markku Lehmuskallio (tecnico forestale, ora regista) a cantarla come un paradiso che fu. I cambiamenti sono stati vorticosi. Non è facile assorbirli. Le ferite aperte nella società finlandese dall'irrompere della civiltà industriale e *post* esigono del tempo per rimarginarsi. Dietro il nuovo dei *fast-food* e delle insegne al neon sui palazzi di Helsinki, c'è il vuoto di una cultura storicamente debole (non si scordi che la Finlandia è uno Stato indipendente soltanto dal 1917), incapace di resistere all'omologazione *yankee*. Il peso del nulla, fra le macerie del vecchio, grava all'alba degli anni '80 sulle generazioni più giovani, che non hanno più punti di riferimento, che si sentono allo sbando. È importante tenere a mente questo, quando guardiamo il cinema finlandese degli anni '80. Perché ci parla di questo.

Se *Arvottomat* di Mika e Aki segna l'esplosione della *nouvelle vague* finlandese, una serie di film ne anticipavano all'inizio degli anni '80 i temi, i personaggi. Erano segnali che la scossa era in arrivo. Cronaca di una fuga,

senza fronzoli né finzioni, *Täältä tul-laan, elämä!* di Tapio Suominen segna nel 1980 l'irrompere nella vecchia, stantia tradizione del cinema finlandese dell'urgenza di parlare dell'oggi. Suominen sceglie a protagonista del film Jussi, un ragazzo sui quindici anni, e ne racconta la *routine* fra scuola e casa e la fuga all'improvviso per Helsinki. Della capitale mostra l'altra faccia, quella non ufficiale: le latrine sporche, la prostituzione, la troppa birra. E la parabola di Jussi si chiude sul cornicione di un centro commerciale. Per sfuggire ai *vigilantes*, Jussi si butta giù e muore. In *Syöksykierre* (1982) Suominen capovolge la fuga in un ritorno al villaggio di origine, ma il film si chiude sempre con la morte. Perché Mikko e Tuomas, all'estero in cerca di lavoro, non hanno più una *heimat*. Indietro non si torna. Non è più possibile. Sotto le acque di una diga, in nome dell'industrializzazione della Finlandia, scompare il loro villaggio. In una folle corsa l'auto dei due si schianta contro un trattore.

La voglia di fuga, lo sradicamento, la disperazione di Jussi, di Mikko e di Tuomas è la stessa degli *arvottomat* dei registi della *nouvelle vague* che segue di lì a poco. Ma diverso ne è lo stile. Suominen si prefigge di documentare una situazione, la sua attenzione è per il sociale. I suoi film proseguono nella linea del cinema esplicitamente d'impegno che negli anni '70 andava per la maggiore nel Nord. Al contrario Mika e Aki guardano al cinema di Hollywood degli anni '50, ai *b movies*, al western e al *noir*, conferendogli il sapore esistenziale che gli dava la *nouvelle vague* francese, ricordandosi di quanto fece Jean-Luc Godard con *A bout de souffle*. Per questo *Arvottomat* segna un punto di non ri-

torno nel cinema finlandese degli anni '80, la rottura per sempre con le immagini, con la cultura del passato. Un anno dopo *Jon* di Jaakko Pyhälä e *Apinan vuosi* di Janne Kuusi confermano l'esistenza della *vague*. A raccontarli a parole i loro film somigliano a quelli di Suominen. Vi si raccontano storie di disoccupazione ed emigrazione, di giovani allo sbando. Ma i film di Pyhälä e Kuusi è impossibile dirli a parole. Suominen documenta dall'esterno le difficoltà, le ansie dei giovani. Pyhälä e Kuusi le portano nei film, ne fanno la materia delle immagini. Il sociale non interessa. E' l'animo stesso dei personaggi che agita e scuote e sconvolge le immagini di *Jon* e di *Apinan vuosi*. Se Suominen ci mostra la realtà, Kuusi capovolge la prospettiva e proietta letteralmente sullo schermo il mondo, i desideri e le angosce di un adolescente che, sulla soglia del mondo degli adulti, con un futuro che gli si prospetta senza incertezze, con una carriera di medico di fronte a sé, sogna la fuga.

Gli *arvottomat* di cui ci raccontano i registi finlandesi degli anni '80 sono perennemente in fuga. Da chi, da cosa? Alla domanda manca la risposta. Da sé, dal destino? Fugge Jon, il protagonista del film di esordio di Pyhälä, che lascia Helsinki per la Norvegia, dove ottiene un lavoro in una pescheria nell'isola di Vardø, nel Nord più estremo. Jon è un disoccupato, un solitario, un violento. Ma Pyhälä non confeziona un film sul sociale (sulla disoccupazione, sull'emigrazione dei finlandesi, etc.). Per chiarirlo ci mostra ironicamente una *troupe* della tv sull'isola per girare un documentario sui pescatori, ma alla quale la realtà sfugge del tutto. Alla lievità della psicologia Pyhälä preferi-

sce la concretezza delle immagini. L'animo di Jon, la sua disperazione, il suo desiderio di libertà, è tutto nei gesti dell'attore che lo interpreta. E Pyhälä forza la tecnica del cinema e ricorre al *cinemascope*, agli effetti di *ralenti*, al suono in stereo per rendere palpabili sullo schermo i sentimenti di Jon. Affinché questi perforino lo schermo che li contiene. E una fuga (da sé, dal destino) è il viaggio del killer attraverso la Finlandia in cerca di una ragazza, di cui ci racconta Mika in *Rosso* (1985). Ma l'immagine della ragazza si fa sempre più sfocata, e resta la domanda cosa Rosso (che ha il volto di Kari Väänänen, l'interprete anche di Jon) cerchi sul serio. La risposta forse sta nella terzina di Dante, che Mika cita all'inizio del film. «Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita». Gli *arvottomat* errano, fuggono e cercano probabilmente la stessa cosa. Un equilibrio, un centro di gravità.

Non c'è niente di turistico nel Nord come ce lo mostra la *nouvelle vague* finlandese degli anni '80. L'isola di Vardø in *Jon* è dove finisce il mondo, l'estremità dell'Occidente. Una terra sbattuta dal vento, cosparsa coi rifiuti della civiltà, dove un gruppo di uomini sopravvive alla giornata, ubriacandosi di birra. Dov'è la natura senza macchia, il sublime della pittura del Romanticismo? La Finlandia che Rosso attraversa è grigia, sporca di fango. Siamo in primavera, il momento in cui la Finlandia è più brutta. Non c'è né il fascino bianco dell'inverno né la brillantezza dei verdi dell'estate. I palazzi in cemento sono come alveari, montagne di ghiaia costeggiano le strade. Dov'è il fascino del Nord? La Finlandia degli *arvotto-*

*mat* è un Paese in trasformazione, dove il grigio dell'industrializzazione scaccia ogni giorno più in là la natura. Una Finlandia poco finlandese, vista con occhi che non sono di turisti. All'inverosimiglianza della *fiction* à la Hollywood, si contrappone nel cinema di Mika la concretezza del paesaggio. Se impossibili sono le storie di gangster, di killer della mafia, etc. che racconta, vero è il paesaggio in cui si svolgono, su cui la macchina da presa indugia. Qui c'è la prova visibile, tangibile che la Finlandia non è più come era. Il paesaggio è il testimone muto, ma eloquente dei cambiamenti economici, sociali che il Paese attraversa. Nel paesaggio che Mika ci mostra c'è la realtà della Finlandia di oggi, il perché del disagio di cui soffrono i personaggi del cinema finlandese degli anni '80.

Da un romanzo di Dostoevskij, Aki trae nel 1983 il suo film d'esordio, *Rikos ja rangaistus* (Delitto e castigo). Nel quadro di una storia che sa di poliziesco (un omicidio, un assassino e un ispettore di polizia), Aki mette in scena il destino di un eroe senza valore. Antti Rahikainen (il Raskolnikov di Dostoevskij) era uno studente, ma lavora ora in una macelleria. Un giorno spara a un uomo d'affari, perché ubriaco ha investito la sua ragazza e l'ha uccisa. Non è una vendetta, è un gesto (l'ultimo, l'unico che gli rimanga) di ribellione. Una Helsinki moderna, tutta di cemento prende il posto della Pietroburgo dell'800. Sotto la luce giallo sporco dei lampioni Rahikainen cammina con lo sguardo nel vuoto. Senza una meta. Nel 1984 anche Timo Linnasalo si rivolge a Dostoevskij per trarre dai *Ricordi del sottosuolo* materiale per il suo film d'esordio, *Aikalainen*. Un caso? O

forse c'è qualcosa di più? Il titolo chiarisce lo spirito del film. Non è la messa in scena di un romanzo, benché ci siano delle scene in costume. In Dostoevskij Linnasalo come Aki trova un personaggio per parlare dell'esistenza dell'uomo di oggi. Chi è l'io dei *Ricordi del sottosuolo*? Non è un uomo socialmente riconoscibile. E' un'anima, suggerisce Alberto Moravia. Linnasalo ne fa il nostro contemporaneo. Urla senza pause l'affastellato, torrentizio, ininterrotto monologo di Dostoevskij, mentre attraversa a grandi passi una Helsinki grigia di periferia. E' sincero fino all'indecenza, alla spudoratezza, al masochismo. E' un *arvottomat*, che dalle tenebre del sottosuolo si ribella agli abitanti dei piani di sopra. Come Jussi, gli eroi di Mika e Aki, Jon. L'*aikalainen* ne condivide il destino. La solitudine, la disperazione, l'agitazione sono le stesse. I personaggi di Dostoevskij e gli *arvottomat* della *nouvelle vague* finlandese sono fratelli.

Se i termini nella moltiplicazione s'invertono, il risultato non cambia. Questo dice la matematica. In *Älä itke lines* (1981), una commedia senza un soggetto, dove i fili di mille storie possibili furiosamente s'intrecciano, si spezzano, si confondono e il finale è triplo, affinché si pianga e al contempo si rida, Kuusi capovolge la prospettiva, mette il mondo letteralmente a soqqadro e colloca i suoi eroi senza valore nelle soffitte di un edificio a pezzi. Ma questo non ne cambia l'animo. Sono degli *outsiders*, dei *losers*. I cortili, i tetti, la metropolitana ne sono il mondo. Sono fuori dalla società del benessere e delle regole, che guardano dall'alto con disprezzo. Come l'*aikalainen* di

Linnasalo, non la rimpiangono, la disdegnano. Sono furiosi, irrequieti, folli. Come Jon, Rosso. Agli occhi di quelli per bene sono pazzi. Come l'Amleto di Shakespeare, di cui Aki rivisita il dramma in *Hamlet liikemaailmassa* (1981). E pazzo giudicarono all'epoca Aleksis Kivi, il padre della letteratura in Finlandia, la cui vita Linnasalo intreccia in *Päivää, herra Kivi* (1984) con la storia di un'attrice per hobby e di uno spazzacamino (uno che vive sui tetti, come i protagonisti di *Älä itke lines*). I due finiscono in manicomio. Non c'è più spazio nella società per vivere la vita secondo i desideri, ci dicono gli *arvottomat* del cinema finlandese degli anni '80. Uno dei modi per sopravvivere è fare i pazzi.

Per lo più i personaggi nel cinema della *nouvelle vague* finlandese (dall'*aikalainen* a Rosso, da Jon ai *losers* sui tetti di Helsinki) sfogano l'inquietudine che hanno dentro a voce alta, in gesti violenti. Al contrario quelli di Aki si chiudono nel silenzio. Ma non c'è differenza. Non lo fraintendiamo. Non è l'effetto della rassegnazione. Né sanno cosa dire. Non sono in silenzio perché sono in crisi, ma perché sono ribelli. Da Manne, il lavapiatti in *Arvottomat* a Rahikainen, l'ex studente in *Rikos ja rangaistus*, da Nikander, il netturbino in *Varjoja paratiisissa* (1986), a Kasurinen, l'ex minatore in *Ariel* (1988), il silenzio nel cinema di Aki è la rivolta contro la società degli anni '80, dove vige lo spreco. *Varjoja paratiisissa* ne è splendidamente la metafora. Ilona registra alla cassa del supermercato gli acquisti della società dei consumi, di cui Nikander raccoglie e tritura i rifiuti. Ma non è soltanto una questione di cose. La società postmoderna non spreca soltan-

to beni. Spreca parole, sentimenti. Ogni giorno i giornali, la radio, la tv li usano, ne abusano. Ogni parola è già detta. Non resta che l'involucro, ma dentro c'è il vuoto. I sentimenti sono tutti consumati, ma non li abbiamo mai vissuti. In migliaia di puntate le *soap-operas* parlano di amore in tv. Qualcuno sa cosa sia? Aki sceglie il silenzio perché sono troppe le parole nell'aria. I suoi personaggi sono avari coi sentimenti perché se ne sprecano in giro. Il silenzio nel cinema di Aki è la protesta contro la società, da cui i suoi eroi senza valore (perdenti, che vincono) scelgono infine di andarsene.

Lasciarsi alle spalle la Finlandia, andarsene il più lontano possibile (e non importa dove) è il sogno che si cela nell'animo degli *arvottomat* del cinema finlandese degli anni '80. Di una fuga, di un viaggio ci raccontano molti dei film. Altri finiscono con l'immagine di una partenza. Volano a Parigi Manne, Veera e Ville Alfa in *Arvottomat*. S'imbarca su un peschereccio Jon, e il battello diventa un punto nell'azzurro dell'oceano, che invade tutta l'inquadratura. La fuga diventa un viaggio. Sono liberi perché senza una meta. Come i personaggi di *Älä itke lines*, che evadono su una *limousine* bianca dalla prigione, puntando diritti all'orizzonte. Come l'attrice e lo spazzacamino in *Päivää, herra Kivi*, che saltano su un treno in corsa, che non ha una destinazione. Né manca mai agli eroi senza valore di Aki un mezzo di trasporto (e non importa quale) perché riescano alla fine a lasciare il Paese e a sognare. In *Varjoja paratiisissa* Ilona e Nikander s'imbarcano su un battello per Tallinn, Estonia. A disposizione dei protagonisti in *Calamari Union* (1985)

non c'è che una barca a remi, ma questo non li scoraggia. Prendono il largo, incuranti delle onde che li minacciano. L'autista di Amleto in *Hamlet liikemaailmassa* si chiude alle spalle il portone del palazzo degli intrighi e parte con l'auto di rappresentanza. In *Ariel* Kasurinen con Irmeli e il suo bambino abbandonano la Finlandia per il Messico. Qui approda anche la *rock-band* più pazza che c'è, che in *Leningrad Cowboys Go America* (1989) lascia la Lapponia alla volta di New York. La fuga è il sogno che tutti gli *arvottomat* sognano.

Dieci anni scarsi separano *Arvottomat* dal film d'esordio di Ilkka Järvilä, *Kotia päin* (1989). Ma tutto è differente. Un cartello alla stazione ci informa che siamo a Oulu. Qui abitano Mika e la madre, che un giorno si risposa con un ex delinquente. Per continuare gli studi Mika va a Helsinki, e il suo viaggio ancora una volta ha il sapore di una fuga. Ma *Kotia päin* all'alba degli anni '90 racconta al contrario dell'inattualità della fuga. E il titolo lo dice forte. Un mondo di legami torbidi, ambigui stringono Mika a Oulu, alla madre. Per Mika

non è possibile sottrarsi al passato, che ha la meglio in *Kotia päin* sul desiderio di libertà. I protagonisti di *Arvottomat* volavano in aereo a Parigi, Mika una notte prende il treno per tornare a Oulu, dove la madre lo chiama d'urgenza. Per gli *arvottomat* di cui *Kotia päin* ci racconta, non c'è più un futuro oltre l'orizzonte. Il passato è un gorgo che li risucchia. Mika e la madre si uccidono nelle acque limacciose del porto. Un treno corre nella notte; ma Mika non c'è a bordo. Il sogno degli *arvottomat* di fronte a una società che non piace, il mito del cinema finlandese degli anni '80 ne escono a pezzi. Fuggire è impossibile, ci dice *Kotia päin*. E per la ragazza della fabbrica di fiammiferi Aki non vede più una speranza. Alla fine di *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990) non c'è un battello né un aereo né una macchina che portino la protagonista lontano. La polizia giunge a prelevarla, la rinchiude in prigione. L'inquadratura resta vuota, mentre le macchine continuano cupamente il lavoro. E' la fine del sogno, la morte del viaggio di cui il cinema finlandese degli anni '80 celebrava incessantemente il fascino.



## RIFERIMENTI ALL'ITALIA NEL DIZIONARIO ENCICLOPEDICO DI AGATHON MEURMAN

Alla fine del secolo scorso la Finlandia si stava rapidamente sviluppando nel campo della cultura. Attraversato il periodo della *fennomania*<sup>1</sup>, e il popolo era diventato sempre più cosciente di se stesso, fiero di essere finlandese e ansioso di affrontare il futuro da finlandesi, un popolo con una propria identità. La posizione dominante dello svedese come unica lingua di cultura si era indebolita ed essere finlandesi non voleva più dire essere ignoranti, ma semplicemente appartenere ad una nazionalità tra le molte altre dell'Europa.

Agathon Meurman, l'autore di *Sanakirja yleiseen sivistykseen kuuluvia tietoja varten*<sup>2</sup>, nell'introduzione a quest'opera scrive: «Più la letteratura finlandese si estende a tutti i campi della sapienza e cultura umane, più deve adattare nuovi concetti e creare per essi nuovi nomi, oppure prenderne in prestito da altre lingue, soprattutto dalle antiche lingue di cultura, il lati-

no e il greco, da quel repertorio conosciuto aperto a tutti i popoli. Ma non è opportuno che l'autore definisca ogni volta tutti i termini usati. [...] Deve anche presumere che il corso della storia, le diverse fasi di vita delle persone legate ad esso e alla vita odierna, siano per lo più conosciuti al pubblico. Più si alza il livello di cultura, più ampia è da presupporre questa cultura popolare generale<sup>3</sup>.»

Agathon Meurman (1826–1909) fu un uomo importante per la storia ottocentesca della Finlandia. Fu attivo in diversi settori della vita culturale e politica, inclusi i giornali e la Dieta, e inoltre fu un personaggio chiave per lo sviluppo del movimento fennomane. Tra il 1883 e il 1890 fu pubblicato a Helsinki il suo *Sanakirja yleiseen sivistykseen kuuluvia tietoja varten*, in copertina chiamato anche *Sivistys-sanakirja*, il primo dizionario enciclopedico in lingua finlandese. È un'opera in un volume, di 940 pagine a due

1 Questo termine viene così definito da Agathon Meurman: «*Fennomania* (lat. *fennus*, *suomalainen*, *mania*, *hulluus*), suomikiihko, nimitys kansalliselle puolueelle Suomessa, jonka tarkoituksena on suomen kielen nostamisella kirjallisuuden, sivistyksen ja hallinnon kieleksi elähyttää suomalaisen kansallisen itsetajunnan ja saattamalla suomenkielisen väestön yleisen inhimillisen sivistyksen osallisuuteen kartuttaa maan tuottavat voimat sekä henkisellä että aineellisella alalla. [...]».

2 In questo articolo, invece della *w* che nell'Ottocento si usava comunemente per indicare la *v* attuale, usiamo la *v*. La differenza si faceva in pochissimi casi, soprattutto nelle lettere maiuscole, nelle quali la *v* era considerata una lettera straniera (p. es. *Villa Borghese* e *Voltaire*, ma *Walamo* e *Walkoinen wuori*). Per l'opera qui in esame vedi Meurman, Agathon, *Sanakirja yleiseen sivistykseen kuuluvia tietoja varten* (*Sivistys-sanakirja*), G. W. Edlund, Helsinki 1890 (1883-90).

3 Mitä enemmän suomenkielinen kirjallisuus leviää kaikille inhimillisen tietämisen ja sivistyksen aloille, sitä enemmän täytyy sen omaksensa ottaa uusia käsitteitä ja luoda niille sopivia nimiä, tahi lainata niitä valmiina vieraista kielistä, semmenkin muinaisista sivistyskielistä, Latinasta ja Greekasta, tuosta kaikille kansoille avonaisesta ja kaikkien kansojen käyttämästä suuresta aarre-aitasta. Mutta kirjailijan ei sovi jokaista käsitettä joka kerta määritellä. [...] Niinikään täytyy hänen pitää taattuna, että historian meno, sen suurten sankarien ja nykyisyyden alalla toimivien henkilöiden elämänvaiheet ovat yleisölle pääpiirteissään tutut. Mitä korkeammalle yleinen sivistys kohoo, sitä avarammaksi sopii tätä yleistä kansalais-tietämistä otaksua. (p. I) (Le traduzioni sono nostre.)

colonne, ricche di informazioni di tutti i tipi, da *gli innumerevoli regimi dell'Africa* alla definizione delle parole *ilmapurjehdus*, il volo a vela, e *nyrkki-oikeus*, il diritto del più forte. Ci sono molte informazioni geografiche, storiche, lessicali e riferite a personaggi celebri di ogni tipo. Un concentrato di informazione abbastanza compatto che sopperiva alla mancanza di questo genere di opere in lingua finlandese. Non furono perciò una sorpresa le polemiche a proposito di questo pioniere dei dizionari enciclopedici finlandesi; infatti, Meurman stesso non fu affatto contento del risultato ottenuto in questo suo immenso lavoro. Nelle sue memorie si sofferma a lungo sul suo errore, quello cioè di avere iniziato a scrivere il dizionario senza rendersi conto che è un'impresa estremamente ampia «spiegare le scienze e gli scienziati di tutto il mondo», tale da non poter essere compiuta da una sola persona, «se non proprio un confusionario» (Meurman preparò l'opera in 7 anni, dal 1883 al 1890). Aveva molti dubbi sul proprio libro, e alla fine non vi trovò quasi niente di positivo; anche nella versione finale sono rimaste molte correzio-

ni da fare, di cui Meurman non si accorse in fase di revisione; l'errata corresse, lungo più di una pagina, fu poi fatto da un certo Schauman.<sup>4</sup>

Lo stile di quest'opera enciclopedica è abbastanza diverso dai dizionari enciclopedici del nostro tempo, che mirano ad essere quanto più oggettivi possibile. In molti casi Meurman presenta gli argomenti trattandoli in base ad una sua opinione personale, che spesso riflette più o meno volontariamente i suoi pregiudizi. Ci accorgiamo anche che gli interessano molte cose di cui non si parla neanche nei dizionari enciclopedici della nostra epoca, per esempio particolari della vita privata, figli illegittimi, divorzi e, insomma, pettegolezzi di tutti i generi. Il pescatore di Amalfi Masaniello «è diventato pazzo, dopodiché è stato ucciso da assassini prezzolati»<sup>5</sup>; Beatrice Cenci «insieme ai fratelli fece uccidere il padre il quale voleva abusare di lei, anche se questa è ritenuta una falsa accusa creata soprattutto per potersi impossessare delle ricchezze della famiglia»<sup>6</sup>; «Giovanni Monaldeschi è stato assassinato perché imprudentemente aveva divulgato notizie riservate sulla regina Cristina di Svezia»<sup>7</sup>...

4 Sain Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralta tehtäväkseni ranskalais-suomalaisen sanakirjan, joka valmistui 1877. [...] Varsinaista skandaalia siitä ei tullut, kuten seuraavasta teoksestani, Sivistys-sanakirjasta. [...] ja niin panin työn alulle. Pitkälle en kuitenkaan joutunut. Kun tulin vuoden 1882 valtiopäiville, tuli luokseni kirjankustantaja Edlund, sanoi kuulleensa hankkeestani ja tahtovansa teoksen kustantaa, mutta laveammassa muodossa, noin 60 arkin kokoisena, jotakin pienen Meierin tapaista. Minä tartuin koukkuun ja hutiloin anteeksiantamattomasti. Lieventävänä asianhaarana tahdon ainoastaan mainita, että tuskin kukaan muu kuin hutilus olisi semmoiseen työhön ryhtynytään. Yksin tehdä selkoa kaiken maailman tieteistä ja tiedemiehistä. - - - Paremmaksi ja huolellisemmaksi olisi kirja voinut tulla minunkin käsissäni. Erittäin kurja oli korrehtuurinlukeminen, johon olen mahdoton. Pitkälle oli kirja jo joutunut, kun vihdoinkin B. O. Schauman pelasti, mitä pelastettavissa oli. Hän otti lukeakseen korrehtuurin. Seuraukset näkyvät painovirheiden luettelossa. (Agathon Meurman in Virkkunen, Paavo, *Agathon Meurman - Henkilö ja elämäntyö* I-III, Helsinki 1935, 1938, 1957, (1957) pp. 259-260).

5 Masaniello [...] tuli mielipuooleksi, jolloin hänet murhasivat palkatut murhaajat. [...]

6 Cenci, B e a t r i c e, murhauksi, ynnä veljiensä kanssa, isänsä 1598, koska tämä oli tahtonut häntä haureuteen kayttää. Mestattiin ynnä veljiensä kanssa, ja paavi lahjoitti su'un omaisuuden Borghese-su'ulle. Todenmukaisena pidetään, että syytös B:ea vastaan oli perätön, keksitty vaan su'un rikkauksien anastamista varten.

7 Monaldeschi, G i o v a n n i [...] tuli 1652 Ruotsin kuningattaren Kristinan tallimestariksi [...] murhattiin kuningattaren käskystä Fontainebleau linnassa 1657, luultavasti sen tähden, että varomattomasti oli kuningattaren yksityisseikkoja ilmoitellut.

Spesso Meurman si occupa di etimologia, ma dobbiamo dire che non sempre mostra di possedere conoscenze approfondite in materia. Questo suo interesse verso l'origine linguistica delle parole è notevole, ma non sistematico; spesso vengono mischiati l'italiano e il latino, si dà la spiegazione etimologica di molti vocaboli strani e incerti senza che lo si faccia per altri, molto più comuni.

In questo articolo intendiamo evidenziare da una parte che cosa volevano dire l'Italia e la sua cultura per un uomo importante della Finlandia della fine dell'Ottocento, dall'altra come si presentava l'Italia al lettore ottocentesco; è comunque difficile dire se l'immagine offerta da Meurman abbia effettivamente esercitato una profonda influenza, se esistevano già prima certi pregiudizi o se furono introdotti con questa opera. In caso di errori tipografici o di altro tipo compiuti da Meurman (p. es. *Orlando furioso* o *Bruneleschi*), nel testo diamo le forme corrette, ma nelle note riportiamo le voci originali del dizionario.

8 *Maalaustaide* [...] Keski- ja Uuden-ajan taitteessa kohosi maalaustaide äkkiä korkeimmalle kannalensa. Suuresti vaikuttivat siihen Flandrilaiset veljekset *Hubert van Eyck* † 1426 ja *Johann van Eyck* † 1440, joka myös pidetään öljymaalauksen keksijänä. Mutta täydellisimpään kukoistukseen joutui maalaustaide Italiassa. Kaikkien aikojen ihmettelemisen esineinä pysyvät *Leonardo da Vinci* 1452-1519 (Lombardian koulu), *Michelangelo*, 1475-1564 (florentinilainen koulu), *Raffaello*, 1483-1520, *Correggio*, 1494-1534. *Tiziano*, 1477-1576, (venetialainen k.) [...] Uuden ajan maalareista ovat tuntuvimmasti piirtäneet nimensä taiteen historiallisen maalauksen alalla italialaiset *Guido Reni* † 1642, *Carlo Dolci* † 1686, [...]

9 *Michelangelo* (*M. Buonaroti* l. -andshelo), mainio italialainen taiteilija, s. 1475, on maalarina, kuvanveistäjänä ja arkkitehtinä yhtä etevä. Ylevyys, suuruus ja rajaton tarmo ovat hänen ominaisuuksiansa. Pääteokset: Medicein ja paavi Julius II:sen hautapatsaat, pyhä Neitsyt Bryggessä, Kristus ristinsä kantajana Romassa. Maalauksista ovat tunnetuimmat Sixtinisen kappelin seinä- ja kattomaalaukset. Pietarin kirkon kupoli Romassa on hänen rakentamansa, † 1564.

10 *Vinci* (l. vintschi), *Leonardo da Vinci*, mainio ital. taiteilija, s. 1452. Hän on tuon suuren italialaisen maalariakauden alkaja 16:nella vuosien, mutta hän oli sitä paitsi oivallinen kuvanveistäjä, arkkitehti, insinööri ja soittoniekka. Hänen tunnetuin taulunsa on "Pyhä ehtoollinen", sen ohessa Johannes kastaja erämaassa; pyhä perhe y. m.

11 *Caravaggio* (l. -vadsho), *Michelangelo Amerighi da Vinci*, ital. maalari, s. 1569, murhattu 1609; parhaat teokset: väärät kortinlyöjät (Dresdenissä), ennustava mustalais-akka Vatikanissa, y. m.

12 *Correggio* (l. -edsho), *Antonio Allegri da Correggio*, ital. maalari, s. 1494, yksi ital. koulun etevimpiä edustajia, erittäin kuvauksiensa sulosta ja viehätystyylisestä, sekä valon käyttämisestä mainio. Parhaat teokset: Madonna lapsen kanssa, Pyhä ehtoollinen, rististä ottaminen ja Kristuksen kuva Pilatus'en edessä (ecce homo).

13 *Veronese*, *Paolo Veronese* (oikea nimi *Paolo Caliari* (*Cagliari*)), ital. Venetsian kouluun kuuluva maalari, sl. 1535 † 1588. Etevä väriloistojen ja suurenmoisuuden puolesta.

## Arte

Già la voce generale *maalaustaide* (pittura) definisce l'arte italiana dell'inizio dell'età moderna «la più perfetta del mondo», e Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Correggio e Tiziano «la meraviglia di tutti i tempi»; dell'epoca nuova sono menzionati Guido Reni e Carlo Dolci<sup>8</sup>. Michelangelo, un artista di «superbia, grandezza e energia illimitate», è conosciuto soprattutto per gli affreschi della Cappella Sistina e per la cupola di San Pietro a Roma<sup>9</sup>. Un artista di uguale versatilità è Leonardo da Vinci, «un ottimo scultore, architetto, ingegnere e musicista, i cui quadri più famosi sono l'Ultima cena, S. Giovanni Battista e la Sacra Famiglia»<sup>10</sup>. Hanno una voce a sé i pittori Caravaggio<sup>11</sup> e Correggio, quest'ultimo famoso soprattutto per «la bellezza e l'attrattività della sua pittura e per l'uso della luce»<sup>12</sup>; Paolo Veronese, invece, per i colori splendidi<sup>13</sup>. Sono conosciuti anche gli affreschi di Pietro

da Cortona, imitati dai *cortonistat*<sup>14</sup>. Carlo Dolci spicca per le sue madonne<sup>15</sup>; Giotto di Bondone, «il pittore di tantissimi quadri meravigliosi, è anche un buon architetto e scultore»<sup>16</sup>. Giovanni Lanfranco ha dipinto magnifici affreschi nelle chiese italiane<sup>17</sup>; Pietro Perugino<sup>18</sup>, cioè Pietro Vannucci<sup>19</sup>, è il maestro di Raffaello<sup>20</sup>, il cui quadro più famoso è la Madonna di Dresda, e sono conosciuti anche i suoi affreschi chiamati *Stanzi* al Vaticano<sup>21</sup>. Guido Reni viene menzionato come un artista «all'inizio realista, ma in seguito più spirituale»<sup>22</sup>. Andrea del Sarto, cioè Vannucchi, è l'autore dei meravigliosi affreschi che si trovano a Firenze<sup>23</sup>.

In campo architettonico è senza dubbio il Rinascimento ad avere più peso. Troviamo Brunelleschi come iniziatore dello stile rinascimentale<sup>24</sup>; di Michelangelo c'è la cupola, già menzionata, di San Pietro a Roma, chiesa di cui, dopo la sua morte, continuò la costruzione Giacomo Varozzio Vignola<sup>25</sup>. Importanti scultori sono Canova, che dell'epoca moderna era «tra i più bravi nella sua arte, soprattutto per quanto riguarda le sculture femminili»<sup>26</sup>, e Lorenzo Ghiberti, l'autore dei portali di bronzo del battistero di Firenze<sup>27</sup>.

Sono ben conosciute le collezioni d'arte italiane più famose. Di Roma si indica Villa Borghese<sup>28</sup>, con le sue

14 *Cortona*, *Pietro da Cortona*, ital. maal., s. 1596 † 1669. Freskoillansa Barberinein palatsissa ja Pamfilin kalterissa Romassa sai hän pitkän sarjan jäljittelijöitä (Cortonistat).

15 *Dolci* (l. doltshi), *Carlo Dolci*, ital. maalari s. 1616 † 1686, maalasi enemmiten madonnoja, jotka ovat sulonsa vuoksi erittäin etevät.

16 *Giotto di Bon[d]one* (l. dshoto-) vanhemman ital. maalaustaiteen mestari, s. 1276 † 1337. Hänen suurenmoisia teoksiansa on lukuisasti Italiassa (esim. freskomaalaukset Paduan arenassa); myöskin arkkitehtinä ja kuvanveistäjänä mainio.

17 *Lanfranco*, *Giovanni Lanfranco*, ital. maalari s. 1581 † 1647, suuremmissä freskomaalauksissa italialaisissa kirkkoissa.

18 *Perugino*, *Pietro Perugino*, oikeastaan *Vannucci*, ital. maalari, s. 1446 † 1524. Rafaelin opettaja.

19 *Vannucci* (l. tschi), *Pietro Perugino*, ital. maal. s. 1446 † 1523. Raffaelin opettaja ja mainion maalarikoulun aloittaja.

20 *Raffaello* (*Raffaello Sanzio*), *Raffaello Sanzio*, ital. maalari, s. 1483, eli ensin Florenzissa vuodesta 1504, jossa hänen opettajansa oli Fra Bartholommeo. Paavi Julius II:sen pyynnöstä muutti hän 1508 Romaan, jossa † 1520. R. on epäamättä uuden ajan maalaustaiteen suurin mestari. Hän liikkuu enimmäkseen uskonnollisen maalauksen alalla, ja semmenkin ovat lukuisat hänen Madonnakuvansa, josta mainioin on Sixtinolainen Madonna Dresdenissä.

21 *Stanzi* (ital.), pysähdys, asumus; nimitys Rafaelin freskomaalauksille Vatikanissa. [...]

22 *Reni*, *Guido Reni*, ital. maalari, s. 1575, † 1642 yksi sen aikuisen mainion maalarikoulun etevimpiä edustajia. Alussa oli [hänen tapansa] rohkeasti realistinen, mutta myöhemmin ilmaantui henkisesti suunta.

23 *Vannucchi*, *Andrea del Sarto*, ital. maalari s. 1488 † 1530. Oivalliset taulut ja freskot Florenzissa.

24 *Bruneleschi* (l. -leski), *Filippo Brunelleschi*, ital. arkkitehti, s. 1377. Koki uudestaan noudattaa antiikin rakennussääntöjä, ja on n. s. Renaissance-rakennustaidon alkaja, † 1446.

25 *Vignola* (l. vinj-), *Giacomo Vignola*, ital. arkkitehti, s. 1507 † 1573. Michelangelon kuoleman jälkeen jatkoi hän Roman Pietarinkirkon rakentamista.

26 *Canova*, *Antonio Canova*, ital. kuvanveistäjä, s. 1737, uuden ajan mainioimpia taiteessaan; ital. kuvanveistäjä-taiteen uudistaja, erittäin on hänen naiskuvansa suloiset (Hebe, kolme sulotarta, Venus y. m.).

27 *Ghiberti*, *Lorenzo Ghiberti*, ital. kuvanveistäjä, s. 1378 † 1455. Hänen mainioin teoksensa on pronsiportit San Giovanni kirkon baptisteriossa Florenzissa.

28 *Borghese*, *Villa Borghese*, mainio huvila Roman luona Caffarelli Borghese'n rakentama 17 vuosien, suuria taidekokoelmia.

grandi collezioni, e il Palazzo Colonna<sup>29</sup>. Si menziona il ritratto della *Fornarina*, l'amata di Raffaello, che si trova a Palazzo Barberini di Roma<sup>30</sup>. Sotto la voce *Florens* abbiamo informazioni sul Duomo, su Palazzo Pitti e le splendide gallerie, e naturalmente sul Palazzo degli Uffizi, contenente «collezioni medicee estremamente importanti»<sup>31</sup>.

Meurman non era probabilmene un grande ammiratore dell'arte barocca e questo si vede dai commenti espressi nel testo. Nel *barockstiili*, cominciato nell'Italia del Cinque e Seicento, in maniera particolare da Bernini, «la bellezza straordinaria del rinascimento è scomparsa»<sup>32</sup>; un punto positivo è che Giovanni Lorenzo Bernini era più «moderato» dei successori<sup>33</sup>; non ci restano dubbi sull'atteggiamento di Meurman verso questo stile. Giulio Romano viene definito come il più bravo alunno di Raffaello, il cui stile pittorico dopo il trasferimento a Mantova «purtroppo cambiò in qualche modo in uno grossolano e crudele»<sup>34</sup>.

## Letteratura

Linee generali della letteratura italiana sono introdotte sotto la voce *Italian kielin kirjallisuus* — se ne trovano di simili anche per gli altri Paesi con una letteratura importante — dove si nota soprattutto la posizione dominante del Tre e del Cinquecento; invece «la debolezza nazionale dei secoli XIV e XV naturalmente ha depresso la produzione letteraria, che all'improvviso, con le circostanze più favorevoli del Cinquecento, risorse con Ariosto, Guarini e Torquato Tasso alla perfezione formale», finché «il gusto francese non ebbe un potere deprimente». Nel campo della letteratura sette-ottocentesca Meurman è ben informato: indica nomi come Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Giuseppe Giusti, Silvio Pellico e Giovanni Battista Niccolini.<sup>35</sup>

Tutte e tre le "corone" fiorentine della letteratura italiana, Dante, Petrarca e Boccaccio, sono presentate insieme alle loro principali opere. Del-

la *Divina comedia*, un'opera «straordinaria e di sensibilità profonda», si dà in sintesi il contenuto; la vita di Dante, da Firenze a Bologna e Padova e ancora a Ravenna, viene osservata senza che sia dimenticata la politica, «i Neri e i Bianchi» della fine del Duecento fiorentino. Un personaggio importante è anche Beatrice Portinari, per cui Dante «ha scritto delle canzoni d'amore focose e altre opere.»<sup>36</sup>

A proposito dei *Sonetit Lauralle*, opera del «gran poeta italiano» Francesco Petrarca, che scrisse canzoni, sonetti, ballate e madrigali, si constata che «sono ottimi, tradotti in quasi tutte le lingue europee e che sono ancora ristampati». Non è da dimenticare che Petrarca «fu anche uno scienziato, che scrisse di geografia, di

storia e di scienza dell'antichità».<sup>37</sup> A Laura, che «di solito si pensa che sia la figlia del nobile Audibert de Noves», è dedicata perfino una propria voce<sup>38</sup>.

Nel mondo pieno di pudore della fine dell'Ottocento, Agathon Meurman, uomo di forte vocazione cristiana<sup>39</sup>, non attribuisce al *Decamerone* particolare merito, in quanto l'opera «per il contenuto estremamente licenzioso non piace al lettore di oggi», sebbene «lo si pubblichi ancora in nuove edizioni». Meurman non nega comunque l'importanza di Giovanni Boccaccio, amico e alunno di Petrarca, «figlio di un negoziante fiorentino, che dopo essere stato mercante si dedicò completamente alla scienza e alla poesia».<sup>40</sup>

(1544-1595) erinomaisimpaan muodolliseen täydellisyteen. Tieteellisellä alalla oli Italian kirjallisuus niin ikään loistava, ja Niccolò Machiavelli historian, Galilei ja Torricelli luonnontieteiden, Campanella filosofian alalla edustivat kunnialla Italian mainetta. Kuten muuallakin sai 17 ja 18 vuosisadalla ranskalainen maku masentavan vallan, ja sen jälittelemisen lannisti kaiken ominaisen ja tuoreen tuotannon. Kuitenkin ovat C. Goldoni† 1793, Carlo Gozzi† 1806, Vitt. Alfieri† 1803 dramatikoina, Ugo Foscolo† 1827 novellikirjoittajana saaneet pysyvän paikan maailmankin kirjallisuuden historiassa. Uusimman ajan monilukuisista oivallisista kirjailijoista mainitaan: lyrikot Aless. Manzoni† 1873, G. Leopardi† 1837, Gius. Giusti† 1850, tragikot Silvio Pellico† 1854, Niccolini† 1861, historioitsijat Botta† 1837, Capponi† 1876, De Sanctis; luonnontutkijat Donati† 1873, Cecchi, Schiaparelli.

36 Dante Alighieri, (l. -hjeeri), mainio ital. runoilija, s. 1265 Florenz'issa, opiskeli Bolognassa ja Paduassa filosofiaa ja teologiaa, ja palveli isänmaatansa sekä soturina että valtiomiehenä, mutta karkoitettiin "Mustien" ja "Valkoisten" puolueriitojen aikana 1302, oleskeli useissa paikoissa ja kuoli 1215 [nell'errata corrige 1321] Ravennassa. Hän on italialaisen kirjalliskielen ja kirjallisuuden luoja merkillisellä ja syvämielillä *Divina comedia*'llansa, joka 3:essa osastossa ja 100 laulussa sisältää tekijän näköjä hänen vaeltaessansa helvetin, kiirastulen ja taivaiden läpi aina kolmi-yhteisen Jumalan luo. Nuoruudensa lemmitylle Beatrice Portinarielle on hän kirjoittanut tulsia lemmentauluja, paitsi muita teoksia.

37 Petrarca, Francesco, suuri ital. runoilija, s. 1304, kruunattiin 1341 Romassa runoilijaksi, † 1374. Hänen "riiminsä", jotka sisältävät eri runolajia, kanzonia, sonetteja, balladia ja madrigaleja, ja joista "sonetit Lauralle" ovat oivallisimmat, ovat melkein kaikkiin Europan kieliin käännettyt ja painetaan niitä yhä vieläkin. Sitä paitsi oli hän tiedemies, joka kirjoitti maantieteen, historian, muinaistieteen y. m. aloilla.

38 Laura, Petrarcan lemmitty, jota hän runoelmissansa ylistää; tavallisesti luullaan siksi erään aatelismiehen Audibert de Noves'in tyttärtä, † 1348.

39 Virkkunen cit., 1935, pp. 408-437.

40 Boccaccio (l. -kattsho), Giovanni, ital. runoilija, s. 1313 Parisissa, florentilaisen kaupiaan poika; aluksi kauppiamiehenä oltuansa, antautui hän tykkäänään tieteelle ja runoudelle. o[=O]li Petrarcan ystävä ja oppilas ja sai v. 1373 Flornsiin Danten tulkitsemista varten laitettun opettaja-viran. Hänen monilukuisista teoksistansa on mainioin vieläkin yhä uusissa painoksissa ilmaantuva "Decamerone", novellikokoelma, jolla on merkityksensä Italian prosan muodostumisessa, mutta joka ylen irstaan sisältönsä puolesta ei tyydytä nykyajan lukiaita.

29 Colonna, mainio ital. aatelissuku; Colonna palatsi Romassa sisältää suuria taidekokoelmia.

30 Fornarina, Rafaelin rakastetun nimi; hänen Rafaelin maalama kuvansa löytyy Barberini-palatsissa Romassa.

31 Florens (ital. Firenze) [...] Merkittävinä ovat tuomiokirkko Pittin palatsi mainioine taulugallerioineen, Palazzo degli Uffizi, joka sisältää Medicein äärettömän kallisarvoiset taidekokoelmat.

32 Barockstiili, Italiassa 16 ja 17 vuosis. käytäntöön tullut rakennusstiili, jossa Renaissance-muodon omituinen kauneus on kadonnut, mutta joka rohkeilla ja jyrkillä yrityksillään usein tekee hyvän vaikutuksen. Sen etevin edustaja oli Bernini.

33 Bernini, Giovanni Lorenzo, arkkitehti ja kuvanveistäjä, s. Neapelissa 1598, n. s. Barockstiilin edustaja, vaikka jälkeläisiensä kohtuullisempi; kolonnadi Roman Pietarinkirkossa, Scala regia Vatikanissa, j. m.

34 Giulio Romano (l. dshuu-), oikea nimi Pippi, ital. maalari ja arkkitehti, s. 1492, mainioin Rafaelin oppilaista. Romassa oli hän Rafaelin apulainen, mutta tämän kuoleman jälkeen muutti hän Mantuaan. Valitettavasti muuttui täällä myös hänen maalaustapansa jotensakin törkeäksi ja ra'aksi. Hänen teoksistansa on vielä tallella Freskit ja alttarikuvat Romassa, Madonna Dresdenissä, Tapanin kivittäminen Genuassa. † 1546.

35 Italian kieli ja kirjallisuus. [...] vakaantui Danten, (1265-1321) Petrarcan (1304-74) ja Boccaccion (1313-75) oivallisten kaunokirjallisten teosten kautta. Italian kansallinen heikkous 14 ja 15:nellä vuosisadalla masensi luonnollisesti kirjallistakin tuotantoa, mutta edullisemmat olot 16:nella vuosisadalla virkistivät uudestaan kansalliskirjallisuuden, ja kohotti sen äkkiä Ariostossa (1474-1533) Guarinissa († 1612) ja Torquato Tassossa

A proposito di Ariosto, l'autore dell'*Orlando furioso*<sup>41</sup>, un'opera presentata anche in una voce a sé, viene sinteticamente illustrata la vita e la cornice generale del suo capolavoro. A Machiavelli viene dedicato uno spazio un po' più ampio, dove oltre a nominare *Il principe* si illustra la politica machiavelliana «crudele e non morale»; si indicano inoltre le sue opere teatrali e gli altri scritti politici<sup>42</sup>.

La fama di Torquato Tasso, la cui carriera iniziò già all'età di 17 anni con il *Rinaldo*, è dovuta soprattutto alla *Gerusalemme liberata*. In considerazione del fatto che Meurman dedica particolare attenzione alle vite private dei suoi «scienziati», è naturale che faccia riferimento alla carriera del Tasso presso la corte del principe Alfonso di Ferrara e poi la prigionia di sette anni nell'ospedale di Sant'Anna, nonché al suo servizio presso il principe Gonzaga di Mantova, «dopo

la morte del quale lo scrittore visse senza un posto sicuro in cui stare».<sup>43</sup>

Della letteratura contemporanea è conosciuta la *Storia della letteratura italiana* di Francesco de Sanctis<sup>44</sup>, morto nel corso della pubblicazione del dizionario, come vediamo dalla lista delle «persone defunte durante la stampa» (pp. 941–942). Di Giacomo Leopardi sono conosciuti i *Canti*<sup>45</sup>, di Alessandro Manzoni *Il conte di Carmagnola* e *I promessi sposi*<sup>46</sup>, di Silvio Pellico *Le mie prigionie*<sup>47</sup>. Ugo Foscolo, che «duramente e virilmente sia con la penna che con la spada combatté per l'Unità dell'Italia, è perciò uno di quelli che di più ha sviluppato e contribuito all'avverarsi di quest'idea»<sup>48</sup>.

Autori di poesie dell'inizio dell'Ottocento è Giuseppe Giusti, chiamato «il Béranger dell'Italia»<sup>49</sup>. Giovanni Battista Guarini è conosciuto per *Il pastor fido*<sup>50</sup>; il poeta Giovanni Battista Niccolini è un esempio dei nuovi

41 Ariosto, Lodovico, ital. runoilija synt. 1474 Reggioisa † 1533. Hänen etevin teoksensa on "Orlando Furioso", jossa hän laulaa erään Karlo Suuren sankarin Orlandon (Rolandin) urostöitä ja vaiheita.

42 Macchiavelli, Niccolò di Bernardo dei, ital. valtiomies ja kirjailija, s. 1469 † 1527 [...] Vaikka hän on sekä historiallisia teoksia että näytelmäkappaleita kirjoittanut, on toki hänen maineensa säilynyt "Il principe" teoksen kautta, jossa hän osoittaa, että ainoastaan yksivaltainen hallitusmuoto voi pelastaa Italiaa, ja että sen pysyttämiseksi ei tarvitse välikappaleiden laadusta huolia. Sentähden puhutaan vielä "Macchiavellilaisesta politikista", jolla ymmärretään kavala ja väkivaltainen politiikka, joka ylenkatsoo siveelliset periaatteet.

43 Tasso, Torquato, ital. runoilija s. 1544. Hänen ensimmäinen runoelmansa 17 vuoden iässä kirjoitettu, "Rinaldo", nosti jo huomion. Vuodesta 1565 eli hän suuressa suosiossa Ferraran herttuan Alfonson hovissa, mutta kiihkeän luonteensa tähden joutui hän rettelöihin ja pidettiin vangittuna St. Annan hospitalissa 1579-1586. Meni sitten Mantuan herttuan Gonzagan palvelukseen, ja eli tämän kuoleman jälkeen ilman varmaa olopaikkaa, † 1595 San Onofrion luostarissa Romassa. Hänen maailman mainio teoksensa on "Gerusalemme liberata" (vapautettu Jerusalem).

44 De Sanctis, Francesco, ital. oppinut s. 1818 [...] kirjallisuushistorian tutkijana on hänen etevin teoksensa "Storia della letteratura italiana".

45 Leopardi, Giacomo, kreivi, ital. runoilija s. 1798, † 1857. Innostuu[=n]ut isänmaallisista lauluistaan "Canti".

46 Manzoni, Alessandro, ital. runoilija, s. 1784 † 1873, on kirjoittanut sekä murhenäytelmiä (Il conte di Carmagnola) että romania (I promessi sposi).

47 Pellico, Silvio, ital. runoilija ja kirjailija, s. 1789. Carbonarien salaliittoon sekaantuneena tuomittiin hän hengeltä 1822, armoitettiin 15 vuotisella vankeudella Spielbergissä, pääsi vapaaksi 1830, † 1854. Tunnettuin on kertomus hänen vankeutensa ajasta: "Le mie prigioni", y. m.

48 Foscolo, Ugo Niccolò, ital. runoilija ja patriotti, s. 1779, taisteli kestävästi ja miehuullisesti sekä kynällä että miekalla Italian yhtyyden puolesta, ja on sentähden pidettävä yhtenä niitä, jotka tuntuvimmin ovat tätä aatetta mielisissä kypsentyneet ja tosiasiaksi valmistaneet. † 1827.

49 Giusti (l. dshisti), Giuseppe, ital. poliittisten laulujen kirjoittaja; mainitaan Italian Béranger'iksi s. 1809 † 1850.

50 Guarini (l. bva-), Giovanni Battista, ital. runoilija, s. 1537, † 1612, on kirjoittanut tuon ennen mainion paimennäytelmän "Il pastor fido".

tragediografi italiani, un poeta che scrive basandosi sulle vicende della storia nazionale<sup>51</sup>. Paolo Giacometti è un autore di teatro, la cui tragedia più bella è il *Sofocle*, ma «ne ha anche scritte delle altre sufficientemente buone»<sup>52</sup>. Carlo Goldoni è considerato «il più bravo autore di teatro, soprattutto per la descrizione dei caratteri nazionali»<sup>53</sup>.

Anche qui troviamo opinioni abbastanza personali di Meurman: Pietro Metastasio, per esempio, «che portò l'opera seria alla perfezione, [...] scrive in un linguaggio molto armonioso, ma il contenuto manca di poeticità»<sup>54</sup>.

### Musica

La musica è presente non soltanto nei termini musicali, che sono un centinaio, già comunemente conosciuti nei circoli musicali dell'epoca<sup>55</sup>, ma anche nei vari compositori e cantanti che vengono presentati.

Tra i compositori sono presi in considerazione soprattutto quelli ot-

tocenteschi. Le più belle opere di Vincenzo Bellini sono la *Norma*, *La Sonnambula* e i *Puritani*<sup>56</sup>; Gioacchino Rossini, un italiano che fu «per un po' di tempo l'unica autorità nei teatri d'opera europei» e che lavorò molto anche a Parigi, ha composto opere «di ottime melodie» come *Il barbiere di Siviglia*, *Guiglielmo Tell*, *Otello* e *La gazza ladra*<sup>57</sup>. Le opere di Giuseppe Verdi come *Il trovatore*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Don Carlos* e *Aida*, «sebbene non siano straordinarie, sono ugualmente rimaste sulle scene grazie alla piacevolezza della musica»<sup>58</sup>. Notiamo che all'epoca Verdi non era ancora apprezzato come lo è oggi e ci vorrà tempo prima che la sua musica arrivi a godere del favore che conseguirà in seguito; Verdi infatti è morto nel 1901, solo una decina di anni dopo la pubblicazione del dizionario enciclopedico di Meurman.

Altri musicisti menzionati sono Luigi Cherubini, che compose le opere *Il portatore d'acqua*, *Medea* e il *Requiem*<sup>59</sup>, e Gaetano Donizetti, professore al conservatorio di musica di Pa-

51 Niccolini, Giovanni Ballista, ital. runoilija s. 1785 † 1861. Uudemman ital. tragedian edustaja. ottaa aineensa kotimaisen historian alalta.

52 Giacometti (l. dshia-), Paolo, ital. näytelmäkirjoittaja, s. 1816. Hänen etevin tragediansa on *Sofocle* (1860), mutta muitakin on hän kirjottanut kelvollisia.

53 Goldoni, Carlo, ital. huvinäytelmän kirjoittaja s. Venetsiassa 1707, † Parisissa 1793. Häntä pidetään Italian etevimpänä huvinäytelmien kirjoittajana, erittäin mainio kansallisluonteiden kuvajana.

54 Metastasio (oikea nimi Trapassi) Pietro Antonio Domenico Bonaventura, ital. runoilija s. 1698 † 1782 Wienissä. Hän on italialaisen vakavan operan (opera seria), täydellisyteen saattaja. Hänen kielensä on erittäin sointuva, mutta sisällössä puuttuu runollisuutta.

55 vedi Johanna Tiitola: *Gli italianismi attinenti al linguaggio della musica - osservazioni sull'uso nel finlandese*, tesi di laurea, Turku 1995 (inedito).

56 Bellini, Vincenzo, ital. operakomponisti, s. 1802 Siciliassa, † 1835 Parisissa; etevimmät teokset "Norma", "Unessa kävijä", "Puritani".

57 Rossini, Gioacchino, ital. operakompositööri, s. 1792, oli vuorotellen Italiassa ja Parisissa, jossa † 1868. Hän oli yhteen aikaan yksinvaltiaana Europan operateattereissa, ja mainioiden meliodiojensa tähden ovat vieläkin operat semmoiset kuin "Sevillan parran-ajaja", "Wilhelm Tell", "Othello", "Varasteleva harakka" mieluisat.

58 Verdi, Giuseppe, ital. kompositööri s. 1814. Vaikka hänen operansa eivät ole varsin omituisia, ovat ne kuitenkin sulosointunsa tähden pysyneet näyttämöllä. Tärkeimmät ovat: Trubaduri, Rigoletto, La Traviata, Don Carlos, Aida.

59 Cherubini (l. ke-), Luigi Maria, ital. kompositööri, s. 1760, † 1842 Konservatorin johtajana Parisissa; parhaat operat: Vedenkantaja, Medea; Requiem.

rigi (Cherubini ne era il direttore), di cui vengono citate le opere *La figlia del Reggimento*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor* e *Lucrezia Borgia*<sup>60</sup>. Tra questi rappresentanti dell'Olimpo musicale italiano troviamo anche personaggi di cui oggi più nessuno si ricorderebbe, come Niccolò Zingarelli, di Napoli, «compositore di opere, direttore d'orchestra e di conservatorio»<sup>61</sup>. Masaniello ha l'onore di avere una voce a suo nome per altri motivi, ma si ricorda anche che è il personaggio di un'opera del francese Aubert<sup>62</sup>.

Altri compositori che compaiono nell'enciclopedia sono Alessandro Stradella<sup>63</sup> e Giacomo Mayerbeer, nativo di Berlino, che però compose le sue opere in Italia<sup>64</sup>. Per quanto riguarda la musica più antica Meurman riporta il nome di Giovanni Pierluigi da Palestrina, «il creatore della superba musica ecclesiastica»<sup>65</sup>; Giovanni Battista Pergolesi è conosciuto per il suo *Stabat Mater*<sup>66</sup>.

Gli Amati, «un'ottima famiglia cremonese di costruttori di violini», hanno dato il nome ai violini cremonesi, «un incomparabile tesoro per il violinista»<sup>67</sup>, come pure Andrea e Giuseppe Guarneri<sup>68</sup>, anch'essi cremonesi. Stranamente Antonio Stradivari, oggi forse il più conosciuto di questi liutai, viene presentato in poche parole, indicando soltanto che era alunno di Amati<sup>69</sup>. Grazie a questi personaggi importanti, giustamente la città di Cremona si fa tra l'altro conoscere ai lettori come «la città nel Medioevo»<sup>70</sup> famosa per i violini<sup>71</sup>. Degli altri costruttori di strumenti musicali è nominato l'inventore del *fortepiano*, il padovano Cristofali<sup>72</sup>. Ai violini si dedica più spazio che ad altri strumenti; il musicista più famoso è il virtuoso Niccolò Paganini, «iniziatore di una nuova epoca nello sviluppo tecnico della musica per violino», che «nell'abilità del suonare non ha rivali»<sup>73</sup>.

I cantanti conosciuti da Meurman sono nella maggioranza dei casi donne; il settecentesco Carlo Broschi<sup>74</sup>, chiamato Farinelli, fa eccezione: il grande cantante castrato, sebbene fosse «dotato di una voce quasi soprannaturale, non è tuttavia considerato un grande artista», quanto piuttosto un abile politico (!)<sup>75</sup>. Delle voci femminili abbiamo Giulia Grisi<sup>76</sup>, Giuditta Pasta e le due sorelle Carlotta e Adelina Patti<sup>77</sup>.

Il garibaldino Vittorio Imbriani, sebbene fosse anche compositore, rappresenta un settore più ristretto, e all'epoca non tanto apprezzato, della musica: raccolse canzoni popolari e favole<sup>78</sup>. Un altro personaggio importantissimo per lo sviluppo della musica, sebbene non sia un compositore, fu Ottaviano Petrucci, che inventò il sistema di stampa delle note con caratteri mobili<sup>79</sup>.

## Italianismi

Anche se in questa sede non ci occupiamo dei forestierismi, è comunque opportuno osservarli in linee generali, poiché sono un'importante testimonianza della cultura che rappresentano. La maggior parte degli italianismi appartiene al linguaggio musicale, il secondo gruppo in ordine di importanza riguarda l'economia e il commercio. Seguono poi, in ordine di numero di lemmi apparsi, termini artistici, termini connessi alle armi e alla guerra, termini legati al teatro, alla criminalità e alla società, nomi di giochi, termini religiosi e nomi di diversi tessuti. Senza analizzarli in dettaglio, ne diamo un elenco per evidenziare la grande importanza che hanno l'italiano e la cultura italiana anche a livello lessicale; i termini rappresentano infatti una testimonianza che mostra la grande diffusione dell'italiano nella lingua finlandese attraverso i forestierismi, un fenomeno dietro il quale c'è una lunga tradizione culturale.

teknillisessä kehittämisessä on hän uuden ajanjakson alkuunpanija ja itse soiton hurmaavuudessa on hänellä tuskin vertaista.

74 Broschi (l. broski), Carlo, nimitetty Farinelli'ksi, mainio laulaja s. 1705 Neapelissa, saapui Espanjaan Filip V:n aikana, sai hänen yli suuren vallan, korotettiin Espanjan Brand'iksi ja † 1782 Bolognassa.

75 Farinelli, Carlo, ital. laulaja s. 1705 Neapelissa. Varustettuna melkeen ylenluonnollisella äänen laveudella ei häntä taiteilijana kuitenkaan pidetä suurena. Muisto hänestä on säilynyt ainoastaan sen lumousvoiman kautta, jolla hän hurmasi Espanjan kuninkaat Filip V:n ja Ferdinand IV:n, jotka asettivat hänet hallituksen johtajaksi ja nimittivät Espanjan Grandiksi. Karle III aikana täytyi hänen lähteä maasta ja hän kuoli Bolognassa 1782.

76 Grisi, Giulia, laulajatar, s. 1811 † 1869; 4 ja 5 vuosikymmenillä Europan mainioimpia dramallisia laulajattaria.

77 Patti, Carlotta ja Adeline, mainiot laulajattaret, sisarukset, edellinen s. 1840, jälkimäinen 1843; Carlotta on etevä konserttinaulaja, Adelina lumoo operalaulajana, naitu 1868 Markis de Caux'lle, josta kuitenkin on eron ottanut. Meni 1886 naimiseen erään Nicolinin kanssa.

78 Imbriani, Vittorio, ital. kansanlaulujen kerääjä, s. 1840, palveli vapaaehtoisena 1866 Garid[=b]aldin joukossa. Vaikka hänen omat runolliset tuotteensa eivät ole arvoa vailta, on hän kuitenkin saanut suurimman merkityksen keräämällä Italian kansanlauluja ja satuja, joita onkin suuren joukon saanut kokoon.

79 Petrucci (l. -trutschi), Ottavione de, s. 1466 † 1539, keksi nuottipainon irtonaisilla nuottimerkeillä.

60 Donizetti, Gaetano, ital. operakompositööri, s. 1798, opettaja Parisin konservatoriossa, k. 1848; hänen parhaat operansa ovat "Rykmentin tytär", "Lemmenjuoma", "Lucia di Lammermoor", "Lucrezia Borgia".

61 Zingarelli, Niccolò, ital. operakompositööri, kapellimestari Roman Pietarinkirkossa, sitten konservatoriumin johtaja Neapelissa, † 1837. Pääteos opera "Romeo ja Julia".

62 Masaniello, oikea nimi Tomasso Aniello, kalastaja Amalfista, s. 1623, rupesi 1647 kansankapinan johtajaksi Neapelissa Espanjan varakuningasta vastaan, kohosi sitten muutamiksi päiviksi Neapelin hallitsijaksi, mutta tuli mielipuoleksi, jolloin hänet murhasivat palkatut murhaajat. Päähenkilönä Aubertin operassa Porticin Mykkä.

63 Stradella, Alessandro, ital. kompositööri ja laulaja, s. 1645, murhattiin 1678. Kirjoitti oratorioita, operoita y. m.

64 Meyerbeer, Giacomo, mainio kompositööri, s. 1791 Berlinissä, lähti 1815 Italiaan, jossa kirjoitti useita operoita uus-italialaiseen stiiliin, muutti 1824 Pariisiin, † 1864. [...]

65 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, ital. hengellisten musikikappalten kompositööri, s. 1524 (1514?), † 1594, on ylevän kirkkosoitannon luoja.

66 Pergolese, Giovanni Battista, ital. kompositööri, s., 1710 † 1736. kirj. mainion sävelteoksen "Stabat Mater".

67 Amati, mainio viuluntekijä-perhe Cremonassa, perustaja Andrea 1560, saavutti parhaan maineensa Antonion ja Geronimon aikana 1590-1620. Van-"Cremonalainen" on vieläkin viulunsoittajalle verratun aarre.

68 Guarneri (l. gvar-), mainioiden cremonalaisten viulujen tekijät. Etevimät Andrea 1662-1680, ja hänen veljensäpoika Giuseppe 1715-40.

69 Stradivarius, Antonio, mainio viuluntekijä Cremonasta 1690-1736, N. Amatin oppilas.

70 si tratta del Cinque, Sei e Settecento.

71 Cremona, ital. kaup. Po'n varr. [...] keski-ajalla tunnettu "Cremonalaisista viuluista".

72 Fortepiano, [...] Itse vasaralaitoksen keksijä on Bart. Cristofali Paduasta 1711. [...]

73 Paganini, Niccolò, mainio viulunsoittaja, s. 1784 Genuassa † 1840 Nizzassa. Viulunsoiton

I forestierismi derivanti dall'italiano, o a cui Meurman dà un'etimologia derivante dall'italiano (a volte sbagliandosi), divisi per campi semantici sono i seguenti:

**musica** (107 termini in totale): *a bene placito, a capriccio, adagio, affabile, affettuoso, afflitta, agitato, allegro, alti, amabile, amoroso, andante, aria, a tempo, balladi, barcarole, basso, brillante, cantabile, cantilena, da capo, capriccioso, cavatina, con affetto, con amore, con fuoco, con variazione, crescendo, da capo, decrescendo, diminuendo, dolce, duetti, con espressione, fagotti, falsetti, fastoso, fermati, fine, forte, fortepiano, fuga, fughetta, fuoco, furioso, gamba, giocoso, giusto, grandioso, grazioso, imbroglio, impetuoso, impressario, intermezzo, koloraturi, konservatorio, kvartetti, lento, libretto, madrigali, maestoso, maestro, mandolini, mesto, mezza voce, mezzo soprano, moderato, motetti, notturno, oboe, opera, passionato, pastorale, piano, pianoforte, piccolo, pifferari, pizzicato, poco, poco a poco, pomposo, precipitando, presto, primadonna, prima vista, rallentando, recitando, ritardando, scherzando, scherzo, sforzando, skala, solo, sonati, sonetti, soprani, tarantella, tardando, tempestoso, tempo, tenori, terseti, tremolando, trio, tutti, unisono, virtuosi*

**economia** (33 termini): *a conto, a costi, agio, bajocco, blanko, cambio, conto, delcredere, disagio, sconto, doppia, dukati, florini, giro, in dosso, konto, lira, lombardi, markketentari, netto, pankki (banco), pari, per cassa, per saldo, porto, rabatti, risiko, saldo, sekini (anche zecchini), tara, valuta, vista, a vista*

**arte** (13 termini): *al fresco, aquarell, aqvainta, dilettanti, fajansi, fresko-maalau, impasto, majolika, mezzo tinto, mezzotinta-maneri, pittoreski, skitsi, terracotta*

**società** (12 termini): *citadelli, doge, donna, galantuomo, ghetto, ghibellinit, guelfit, karabinierit, piazza, podesta, signora, signore*

**armi, guerra ecc.** (10 termini): *arsenali, bersaglieri, gonfalone, gonfaloniere, karabini, musketi, musketeeri, raketiti, stilette, tersseroli*

**teatro** (7 termini): *arlekini, balletti, buffa, diva, fiasco, primadonna, pulcinella*

**criminalità** (7 termini): *banditi, bravo, camorra, condottieri, korsari, mafia, vendetta*

**giochi** (5 termini): *biribi, cambio, casino, grandissimo, lotteria*

**religione** (5 termini): *bambino, faunus, fra, madonna, san*

**tessuti** (3 termini): *berkani, bombasini, brokati*

**altri** (59 termini): *aqvatrofana, bagatelli, bagno, banketti, belvedere, bisarri, bravo, bulletini, burleski, caprisi, casino, charlatani, cicerone, domino, fanti, festoni, filigran, fregatti, furore, gagliarda, galleria, gondola, grandissimo, incognito, karat, karnevali, kasino, kolli, corso, lagunit, lazzaronit, levanti, liiga, litorali, locanda, maremnit, molo, motto, osteria, pajazzo (pagliaccio), papukaja (papagallo), paskilli, pedanti, pedanteria, petto, rakuuna, regatta, sardelli, scirocco (anche sirokko), spioni, stanzi, travestia, vetturino, zingari (sotto Mustalaiset).*

La distribuzione di questi forestierismi non ci sorprende, in quanto le relazioni tra i diversi gruppi sono rimaste sostanzialmente le stesse durante il nostro secolo. Infatti, in un dizionario enciclopedico finlandese pubblicato un secolo dopo, tra gli anni 1981-1990, *Facta 2001*, i forestierismi appartenenti al campo musicale sono il 43%, all'arte compete il 12%, al commercio l'8%, alla società il 7%, alla gastronomia il 6 %, alla

guerra il 4%, alle scienze il 4%, alla religione il 2%, alla geografia il 2% e alle piante e agli animali l'1%; ai termini vari rimane l'11%<sup>80</sup>. La differenza più notevole è forse la mancanza del lessico gastronomico, l'inserimento del quale è ovviamente avvenuto più tardi.

Troviamo anche alcuni proverbi e sintagmi italiani: *il re galantuomo*, soprannome di Vittorio Emanuele<sup>81</sup>; *in petto*<sup>82</sup>; *salto mortale*<sup>83</sup>; *tutti frutti*<sup>84</sup>; *dolce far niente*<sup>85</sup>; *chi va piano, va sano*<sup>86</sup>; *fata morgana*<sup>87</sup> e *se non è vero, è ben trovato*<sup>88</sup>.

#### *Altre conoscenze riguardanti l'Italia e l'italiano*

Meurman è ben informato della storia italiana, soprattutto per quanto riguarda la politica degli ultimi anni e il processo che ha portato all'Unità. Spiega come hanno contribuito all'Unità certi personaggi storici come Cristina Belgioioso, Ugo Foscolo, Alessandro Gavazzi e Vincenzo Gioberti; a Giuseppe Garibaldi si dedicano quasi due colonne, al re Vittorio Emanuele II mezza colonna.

Nel dizionario sono citati anche alcuni astronomi, matematici e altri scienziati. Inoltre, sono menzionati tantissimi nomi di città e di regioni italiane; le città e soprattutto le cittadine più spesso presentate, a parte

quelle principali come Roma, Firenze, Milano, Venezia e Napoli, sono quasi senza eccezione città dove hanno avuto luogo battaglie famose. Infine, si forniscono informazioni geografiche relative a montagne, fiumi, laghi e così via.

Relativamente corrette sono le indicazioni che si danno sulla pronuncia italiana. Ci va pronunciato *tshi, gi dshi*, tranne in alcune eccezioni. Meurman sa che *Brescia* si pronuncia *bresha*, ma si dimentica che la spazione della *i* c'è anche nella parola *Giacometti (dshia-)*. Dà le pronuncie corrette anche delle parole *Ischia (Iskia)* e *scherzo (sker-)*. *Gn* va pronunciato *nj*, come nelle parole *Bagno (ital. l. bannjo)* *Carignano (l. -rinjaa-)* e *Vignola (l. vinj-)*; *gli* si pronuncia *lj*, come vediamo negli esempi *Castiglione (l. -iljoone)* e *Gagliarda (ital. l. galjarda)*. A parte *Modena* e *unisono*, anche l'accentazione è corretta.

#### *Immagine generale dell'Italia*

La cultura italiana presentata da Agathon Meurman nel *Sanakirja yleisen sivistykseen kuuluvia tietoja varten* è estremamente ampia, e i suoi vari aspetti sono rappresentati largamente in tutti i settori che abbiamo trattato, cioè arte, letteratura e musica. L'Italia di Meurman è un paese con una cultura straordinaria, ma non

80 Elisa Vesanen: *Un'indagine sugli italianismi integrali e quelli adattati contenuti nell'enciclopedia Facta 2001*, tesi di laurea, Turku 1994 (inedito).

81 *Galantuomo* (ital.), kunnonmies, kelpomies; i l r e g., nimitys Italian kuninkaalle Victor Emanuelille.

82 *In petto* (ital. "sydämessä") salavihkaa, mielessä,

83 *Salto-mortale*, (ital. "kuolettava hyppäys"), nuoralla tanssijain ja muiden semmoisten vaikeat ja vaaralliset hyppyt.

84 *Tutti frutti* (ital.) "kaikenlaisia hedelmiä", sekaruokaa; sekasanomia.

85 *Dolce* (ital. l. doltshe, mus.), suloisesti. *D o l c e f a r n i e n t e*, suloinen tyhjäntoimitus.

86 *Che va piano, va sano* (ital.), mikä edistyy hitaasti se edistyy hyvin.

87 *Fata Morgana* (ital.), kangastus, ilmakuvasuus, optillinen hairanäky, kun ilmassa esiintyy kaupunkia, saaria, j. n. e., jotka yhä muotoa vaihtelevat. Syynä on ilman tila, joka heijastaa sen tavallisessa tilassa näkymättömiä esineitä. Nimi merkitsee oikeastaan "noita-akka Morgana".

88 *Se non è vero, è ben trovato* (ital.), jollei se ole totta, niin on se kuitenkin hyvin keksitty.

viene trascurata la descrizione delle sue bellezze naturali e degli abitanti.

Il clima italiano è «meraviglioso, soprattutto al Nord; al Sud disturba il calore, e soprattutto quei venti nocivi, lo scirocco e la malaria, dei quali l'ultimo porta anche la malattia. Del resto, di frequente le eruzioni vulcaniche e i terremoti causano danni»<sup>89</sup>. Nonostante questi difetti climatici l'Italia è un paese con tanti bellissimi paesaggi e luoghi da vedere: il Lago Maggiore è «fantastico»<sup>90</sup>; Napoli «una delle più belle città di tutta l'Europa»<sup>91</sup>; Sorrento di «un'ottima bellezza naturale»<sup>92</sup>; le valli toscane sono «le più belle e feconde del mondo»<sup>93</sup>; sono lodate con parole estuasiche le famose città d'arte, Firenze, Roma, Napoli e Venezia.

In Italia ci sono molte cose che appaiono abbastanza strane al lettore finlandese, come le catacombe di Roma<sup>94</sup> e l'intera città di Venezia, dove «per la mancanza di strade il traffico si è organizzato con graziose barchette», le gondole<sup>95</sup>. Di Venezia si presentano anche altre curiosità,

come la *bocca di leone*, «la buca delle lettere fatta a forma di bocca di leone, dove si mettevano informazioni segrete sui nemici dello stato»<sup>96</sup>, e il *bucentoro*, «il nome della barca, con cui il doge di Venezia ogni anno a Pentecoste prendeva il mare per gettarvi, da sovrano del mare, un anello d'oro come per un fidanzamento»<sup>97</sup>. Nonostante le tante cose interessanti e attraenti, l'Italia non è un paradiso terrestre, e per esempio nella Maremma toscana, «prima fittamente abitata ma adesso quasi deserta», la malaria è diffusa<sup>98</sup>. Vicino a Napoli, sul lago di Agnano, c'è un luogo stranissimo, *koiraluola* (la *grotta del cane*), «in cui si sviluppa un gas di anidride carbonica in misura così grande che il fuoco si spegne e muoiono gli animali»<sup>99</sup>; al nord dell'isola di Capri c'è *siniluola*, la grotta azzurra, «una grotta di stalattiti nella quale si può entrare attraverso una bassa apertura dal mare, ma soltanto se è calmo», in cui «l'aria ha riflessi di color azzurro tenero»<sup>100</sup>.

Considerando il grande numero dei lemmi che si riferiscono ai banditi

e alla criminalità, l'Italia si può immaginare piena di diversi tipi di persone poco raccomandabili; il *bravo* è un assassino<sup>101</sup>; i *condottieri* nel Tre e Quattrocento «andavano in giro per l'Italia, offrendo i loro servizi a chi li pagava di più»<sup>102</sup>. Ci sono anche i *banditi* e c'è la *vendetta*, soprattutto in Corsica, i cui abitanti sono «di carattere e di lingua italiani, molto irascibili e crudeli, e perciò il rapimento e la *vendetta* sono ancora comuni»<sup>103</sup>; incredibile ma vero, è detto chiaramente che è proprio *l'italianità* a causare il male. Non tanto diversi dai còrsi sono gli abitanti della Calabria, regione «feconda ma mal coltivata», dove «la montagna spesso è il nido dei criminali»<sup>104</sup>. Troviamo anche la *camorra*, «ua società segreta di Napoli, che si occupa del contrabbando, come pure del rapimento. Si dice che tra i membri ci siano i nobili del paese e alti funzionari.» Comunque, Meurman confida nella scomparsa, non ancora avvenuta, di quest'associazione della malavita napoletana: «Sebbene almeno negli ultimi tempi sia stata messa in difficoltà, non si è riusciti a farla scomparire del tutto»<sup>105</sup>. La mafia, ovviamente meno conosciuta della camorra nella Finlandia di quell'epoca, è «una società sicilia-

na del tipo della camorra e che si occupa di contrabbando»<sup>106</sup>. Considerando tutto questo come immagine dominante degli italiani, non ci sorprende che *korsari* sia proprio un forestierismo derivante dall'italiano<sup>107</sup>; perfino nel caso dei frati italiani, ad esempio *Fra Diavolo*, esiste il pericolo che prima o poi possano diventare dei criminali<sup>108</sup>.

Insomma, l'immagine degli italiani è un po' quella dei *lazzaroni*, «i mascalzoni napoletani che chiedono l'elemosina senza fare niente»<sup>109</sup>. L'Italia è un bel paese dove si rispettano i principi del *dolce far niente*, e nel quale, sebbene «l'85 % del territorio sia adatto ad essere coltivato, l'agricoltura è in qualche modo trascurata», e neanche «la coltivazione della montagna produce granché», come nemmeno l'industria. «Soltanto la produzione di seta è a livello un po' più elevato»<sup>110</sup>.

Una curiosità che fa sorridere ai nostri giorni, in cui si sta tanto discutendo sull'unità monetaria europea, è che nell'Ottocento le valute erano più semplici e il cambio era meno soggetto a modifiche; non essendoci quotazioni che variavano più volte al giorno, si poteva anche stampare in un dizionario enciclopedico che la

89 Italia [...] Ilma-ala on mitä ihanin, semmenkin pohjoisessa; etelässä rasittaa kuumuus, mutta varsinkin nuo vahingolliset sirokko- ja malariatuulet, joista jälkimäinen on tautiakin tuottava. Sitä paitsi tuon tuostakin tulivuorten purkaukset ja maanjäristykset tuottavat turmiota.

90 Lago Maggiore (l. madschore), ihana järvi Alppien juurella Italian ja Schweitzin rajalla; siellä kuuluisat Borromeon saaret.

91 Neapel, (ital. N a p o l i) [...] Europan kauniimpia kaupunkia luonnon puolesta, myöskin komeilla rakennuksilla varustettu.

92 Sorrento, mainio luonnon ihana kaupunki Italiassa, Tasson syntymäkaupunki.

93 Toskana [...] Laaksot, semmenkin Arnon, ovat maailman kauniimpia ja hedelmällisimpiä paikkoja.

94 Roma [...] Merkilliset ovat kaupungin läheisyydessä olevat katakombit.

95 Venetsia [...] on rakennettu 118[?] saarelle kanavien kiertämät, joissa välitetään liikettä sievillä veneillä (gondoleilla), katuja kun ei ole koko kaupungissa. 380 siltaa yhdistää saaret keskenänsä.

96 Bocca di leone (ital. jalopeuran kita), jalopeuran kidan muotoiset kirjelaatikot Venetsiassa, johon pantiin salaisia ilmiantoja tasavallan vihollisista.

97 Bucentoro (l. butsh, -ital.), b u z i n o d' o r o, kultainen kaleri, sen laivan nimi, jolla Venetsian Dogi vuosittain heluntaipäivänä lähti Adrian merelle, ja pudotti sinne, meren hallitsijana, kultasormuksen ikäänkuin kihlataksensa sitä itselleen.

98 Toskana [...] on niin sanottuja Maremmia, suoperäisiä maita, joissa raivoo Malaria-tauti. Muinai- suudessa olivat ne tiheästi asutuita, mutta nyt ovat melkeinpä autiot.

99 Koiraluola (ital. grotta del cane), eräs Agnano järven luona Neopelin kaupungin läheisyydessä oleva luola, jossa kehiintyy ja kokoontuu hiilihappoista kaasua niin runsaasti, että palava suitsu siellä sammuu ja eläimet kuolevat.

100 Siniluola, stalaktituola Caprisaaren pohjoisrannalla, johon matalan aukon kautta päästään mereltä päin, mutta ainoastaan sen tyynenä ollessa. Ilma kajastaa sinne hellänsinisenä.

101 Bravo (ital. urhoollinen), mieltymys ja kehoitushuuto "hyvä"; myös palkattu salamurhaaja.

102 Condottieri (ital.), palkkasoturien päälliköt, jotka väkineen kuleskelivat Italiassa 14 ja 15 vuosis., tarjoten palvelustansa enimmänsä maksavalle.

103 Corsica, [...] Asukkaat ovat luonteen ja kielen puolesta Italialaisia, kovin kiihkeitä ja raakoja, jonka vuoksi ryöväys ja verikosto (vendetta) vielä on yleinen.[...]

104 Calabria, lounainen osa Italiaa, vuori- ja kumpumaa, viljava mutta huonosti viljelty; vuoriseudut usein rosvojen pesänä.

105 Camorra, salainen liittokunta Neapelissa, harjoittaa salakauppaa, mutta myös rosvoamista. Siinä sanotaan olevan jäseninä joskus maan aateliset ja korkeat virkamiehetkin. Vaikka sitä ainakin viimeisinä aikoina on kovasti ahdistettu, ei sitä ole saatu tykkäänään lakkaamaan.

106 Mafia, camorran kaltainen liittokunta Siciliassa salakaupan harjoittamista varten.

107 Korsari (ital.), Barbareskivaltioiden varustama laiva merirosvoamisen harjoittamista varten.

108 Fra Diavolo, entinen munkki sitten rosvoapäällikkö Terra di Lavorossa.

109 Lazzarit, Neapelin joutilaana kerjäävä roistoväki.

110 Italia [...] 85 % maa-alasta pidetään viljelykseen kelpaavana, mutta maanviljelys on, paitsi Lombardiassa, jotensakin laiminlyöty. Vuoriviljelys ei tuota sekään suuria tuloksia, ja teollisuus on alhaisella kannalla, erittäinkin kivihillen puutteessa. Ainoastaan silkiteollisuus on vähän etevämpi.

*lira*, una moneta d'argento, corrispondeva a un marco finlandese<sup>111</sup>.

Meurman prospetta un quadro abbastanza completo dell'Italia. Nelle ultime righe abbiamo evidenziato punti di vista piuttosto negativi, ma non dobbiamo dimenticare che in misura ancora maggiore sono esaltati con molte belle parole i vari aspetti della ricca cultura italiana. Sebbene l'autore stesso abbia fortemente criticato il proprio lavoro, almeno per la parte che riguarda l'Italia avrebbe potuto esserne fiero dato che in cui, come abbiamo già avuto occasione di ricordare, «da solo», e soprattutto per la prima volta, «spiega le scienze e gli scienziati di tutto il mondo». Forse era un perfezionista che vedeva solo gli sbagli, troppo modesto per potersi accorgere del valore di ciò che era riuscito a fare. Non si può negare che ci siano moltissimi piccoli errori, di cui una gran parte sicuramente tipografici, e alcune mancanze di voci secondo noi importanti, come per esempio i compositori Vivaldi, Corelli e Monteverdi, ma questo si capisce bene: dobbiamo sempre ricordare che

fu una sola persona a preparare tutto il dizionario, e i mezzi di informazione della Finlandia della fine dell'Ottocento non erano certamente esaurienti. Allo stesso tempo bisogna ammettere che Meurman è stato molto coraggioso non soltanto per quanto riguarda le dimensioni di quest'opera, ma anche per la soggettività, per come entra nel gioco di persona, e non sempre si può giudicare negativa la mancanza di un'oggettività rigorosa. Non ha soltanto copiato le informazioni riportate da altre opere o tradotte da altre lingue, ma le ha esaminate criticamente, anche se non sistematicamente, ed è riuscito ad integrarle, mostrando così di essere una persona intelligente e di cultura nel raccogliere le informazioni, che ha dovuto fare delle scelte e non scrivere tutto ciò di cui disponeva in base alla sua profonda conoscenza personale del mondo. Il dizionario fu senza dubbio un grandissimo patrimonio sia per i contemporanei che per i posteri, e lo è ancora non soltanto per le informazioni che contiene, ma anche per il modo in cui sono presentate.

Otto Lappalainen

## I SOGNI DI UN RAGAZZO E LA REALTA' DEL MONDO.

Le poesie friulane di Pier Paolo Pasolini

La prima e l'ultima espressione artistica di Pier Paolo Pasolini sono entrambe connesse a regioni nel nord dell'Italia: il Friuli, a nord di Venezia e Trieste, e Salò, sulla costa sudoccidentale del lago di Garda. I nomi di queste regioni possono essere interpretati e comparati simbolicamente e metaforicamente. Il Friuli è l'inizio: è la regione aperta a tutte le direzioni, dove differenti culture e lingue, interi mondi si incontrano. Salò è la fine, il simbolo dell'ultimo rifugio per il fascismo di Mussolini. Salò è un'area chiusa tra una montagna e una penisola; sia dalla terra che dal lago può essere raggiunta da una sola direzione. Nelle sue prime poesie friulane Pasolini sperimentò le possibilità aperte di un mondo che era ancora giovane. Nel suo ultimo film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (proiettato per la prima volta alcune settimane dopo la sua morte nel 1975) egli dipinge una civiltà che è già arrivata alla fine.

Pier Paolo Pasolini nacque a Bologna, ma sua madre era di Casarsa, in Friuli. A causa della carriera militare del padre, la famiglia doveva spostarsi continuamente. Durante la guerra, essendo il padre in Africa, la madre e i due figli si trasferirono a Casarsa. Nel 1942, all'età di vent'anni, Pier Paolo pubblicò la raccolta *Poesie a Casarsa*. Pubblicare poesie durante la guerra era già di per sé un risultato

notevole, ancora più sorprendente se consideriamo che esse erano scritte in friulano, una lingua romanza connessa ai dialetti retoromani parlati nelle valli della Svizzera orientale.

In seguito Pasolini fornì una spiegazione psicoanalitica: le poesie erano scritte nella "lingua materna", la lingua di sua madre, e con esse voleva far piacere a suo padre. Ma la raccolta poetica non rimase soltanto un "affare di famiglia": Gianfranco Contini scrisse una recensione positiva sul libro, ma non poté pubblicare il suo articolo in Italia. La recensione uscì sul *Corriere del Ticino*, a Lugano, in Svizzera. Ciò dimostra che scrivere poesie in dialetto era considerato a quel tempo una dichiarazione politica, una mancanza di rispetto verso il governo che si vantava di una storia e una cultura romane unite. In realtà non c'era (e non c'è tuttora) una letteratura o un'altra cultura unitaria in Italia, in quanto ogni realizzazione ha le sue implicazioni e i suoi impatti regionali.

Il giovane Pasolini continuò la sua "politica linguistica" nel 1945, quando, con alcuni amici ed il cugino Nico Naldini, fondò un'«Accademia» friulana, il cui fine era la lotta per lo sviluppo e l'esistenza di lingue romanze come il catalano, il provenzale e il rumeno.

Nel 1947 Pier Paolo Pasolini aderì al Partito Comunista ed ottenne un

111 Lira, ital. hopearaha = 1 markka.



lavoro come insegnante a Casarsa. Continuò a scrivere poesie in friulano, pubblicate in giornali e riviste e, nel 1954, in un nuovo libro. Al tempo stesso scriveva poesie in italiano, in seguito pubblicate in *L'usignolo della chiesa cattolica* (1958). Nel 1949 Pasolini fu costretto ad abbandonare sia il lavoro che il partito, a causa della sua omosessualità. Dopo alcuni mesi la famiglia si trasferì a Roma.

Nei suoi anni friulani Pier Paolo sperimentò ed esplorò fino in fondo le regioni del nord, i loro paesaggi ed atmosfere. Scoprì le montagne, i prati verdi, la neve bianca e il cielo blu. Ricercò il naturale, l'originale, il vernacolare. Nella sua *suite* lirica *La religione del mio tempo*, scritta tra il 1957 e il 1959, quando già egli si descriveva ironicamente come un vecchio senza illusioni, raccontò dei «giorni di luce grande e muta»:

Da bambino sognavo a questi fiati,

già freschi e intiepiditi dal sole,  
frammenti di foreste, celtiche  
quercie, tra sterpaglia e rovi di  
more

sfrondata, nel rossore, quasi svèlta  
dall'autunno assolato — e seni  
di fiumi nordici ciecamente deserti

dove pungeva l'odore dei licheni,  
fresco e nudo, come di Pasqua le  
viole ...<sup>1</sup>

Per Pasolini il Friuli era una parte del vecchio mondo che non era stata ancora rovinata dalla cosiddetta civiltà. Nel 1969 scrisse delle regioni al di là di Trieste (ora in Slovenia) in un articolo di giornale. In questo testo egli ricorda gli odori dell'infanzia: il

fuoco che brucia d'inverno, l'aria gelida, la vista di piccole fattorie deserte e dei vecchi contadini con i loro figli. Queste «antiche forme di vita», come egli stesso le chiama, contengono «antichi modi di vivere»: è così che l'uomo viveva secoli fa, eppure era contento della sua vita. In queste regioni, in questa terra si può ancora ritrovare il loro stile di vita (*Tempo* 1.2.1969; in tedesco: Pasolini 1988, 72-73).

In Friuli il giovane Pier Paolo era andato in bicicletta da una valle all'altra, raccogliendo i dialetti delle varie valli come fiori dai prati. Non c'è dubbio che fosse un romantico idealista, nato centocinquanta anni troppo tardi. Scrisse di atmosfere e paesaggi idilliaci come Joseph von Eichendorff e accumulò motivi medievali e gotici come Ludwig Tieck, Clemens Brentano e altri romantici tedeschi. Credè romanze liriche, ballate, canzoni (intitolate *Lieder*), inni e «litanie».

Le poesie friulane di Pier Paolo Pasolini sono costruite sulla base di parole prese in prestito dal "popolo", ma al tempo stesso si formano anche a partire da differenti tradizioni liriche. Con questa combinazione egli tentò di dare espressione al sentimento che era per lui tanto naturale quanto la regione e il paesaggio che egli amava. Ricercò un linguaggio per esprimere il «muto» amore che August von Platen, più di cento anni fa, aveva chiamato «l'amore senza nome che desidera essere chiamato con il suo stesso nome». L'omoerotismo di Platen venne deriso da altri poeti, ad esempio Heinrich Heine scrisse malevoli poesie parodistiche su di lui. Pasolini fu costantemente accusato di "oscenità" nel suo stile di vita e persino nella sua arte.

In una poesia autobiografica pub-

blicata postuma, Pasolini affermò che egli riteneva le sue poesie friulane le più belle che avesse mai scritto, insieme a quelle composte nello stesso periodo in italiano nella «profonda elegia del Friuli». Quella poesia della sua gioventù era «come una musica misteriosa che lo richiama». Ogni cosa era vista «con gli occhi più innocenti del mondo».

Non è sorprendente che la poesia friulana di Pasolini parli molto della morte. La morte e la vita formano una coppia di antitesi come la montagna e la valle, il cielo e la terra, l'estate e l'inverno. Altre combinazioni sono ad esempio l'amore e la morte, la bellezza e la morte. Le poesie del giovane Pasolini contengono l'idea molto romantica dell'amore assoluto e della bellezza assoluta. Platen una volta scrisse: «Chi ha visto una volta la bellezza, appartiene già alla morte».

In Friuli l'usignolo di Pier Paolo Pasolini cantò della bellezza, anche se a volte vista in cose insolite, e parlò degli elementi di base nel mondo e nella vita umana. Ma nel nostro mondo occidentale, tutti devono uccidere il proprio usignolo un giorno. Nel 1974, un anno prima della sua morte, Pasolini sottopose a revisione le sue poesie friulane: scrisse versioni interamente nuove dei testi composti circa trenta anni prima, e sostituì il romanticismo e l'idealismo della sua giovinezza con commenti ironici.

Le alterazioni possono essere interpretate come segni di frustrazione. Il poeta ridefinì il suo mondo dopo trent'anni, fissandovi nuovi limiti. A mio avviso, le nuove versioni non sono nuove poesie. Esse possono essere lette solo come commenti o note a quelle vecchie. Esaminate fianco a fianco, le vecchie e le nuove versioni

ci danno l'immagine del processo di trasformazione (ad esempio *Dili, Li letanis dal biel fi*). Ciò che era stato assoluto divenne relativo, spiegabile e scusabile. Nemmeno la morte e l'amore sono più concetti assoluti nelle poesie dell'ultimo Pasolini. Tutte le antitesi una volta esclusive sono ora diventate inclusive ed onnipresenti, fenomeni paralleli. Il giovane Pasolini aveva scritto molti dei suoi versi al tempo futuro, ma ora, dopo trent'anni, è il tempo presente a dominare.

A mio avviso, le caratteristiche delle seconde versioni delle poesie friulane di Pasolini possono essere connesse con il postmodernismo, la concezione culturale del mondo di cui si discuteva vivacemente negli anni Ottanta. Si può facilmente pensare che Pasolini, a causa di parecchie ragioni, percepisse quanto vuoto e patetico il modernismo fosse diventato dopo la seconda guerra mondiale. L'Italia fu il primo paese europeo ad essere rapidamente americanizzato; il consumismo e il potere dei media erano in aumento già negli anni Sessanta. L'idealismo politico del decennio favoriva l'idealismo individuale. Dopo tutto, Pasolini aveva condiviso, insieme a tanti altri, la visione idealistica della cultura come un insieme di possibilità per discutere, criticare e, forse, cambiare il mondo.

Dalla fine degli anni Cinquanta, Pasolini aveva scritto poesia che voleva essere non lirica. Le poesie diventano più lunghe: consistono di diari, memorie, abbozzi per lavori futuri, manifesti, confessioni, storie su amici e conoscenti menzionati con il loro nome, dibattiti culturali ed estetici. In alcune poesie Pasolini, come Baudelaire un centinaio di anni prima, dipinge brutte vedute della città, brutte persone e brutte cose. A questo pro-

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1995, p. 74.

posito, si può menzionare il postmodernista John Ashbery, il quale, alcuni decenni più tardi, tentò di creare lo stesso tipo di lunghi testi lirici combinando poesia, prosa epica, saggistica e brani autobiografici.

A Roma, Pasolini era divenuto realista fino ad un certo punto, ma sussisteva ancora un piccolo residuo di romanticismo whitmaniano in lui, quando scriveva, in variazioni infinite, canti su se stesso, e, attraverso se stesso, sull'uomo e sul mondo.

La divaricazione tra idealismo e realismo può essere esemplificata dalla comparazione della *Dedica* alle poesie friulane. Il Pasolini del 1941 aveva scritto:

Fontana d'acqua del mio paese.  
Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. Fontana di rustico amore.

Nella nuova versione del 1974 il vecchio poeta sembra rinnegare tutto ciò che il suo più giovane "io" ave-

va scritto: il paese non gli appartiene, l'acqua è diventata vecchia e stantia e l'amore non è per nessuno. I sarcasmi, la malinconia e la triste ironia delle nuove versioni possono essere considerati pessimistici, ma, a mio avviso, ricostruirsi costantemente, come fa Pasolini nelle sue poesie, è la promessa di un nuovo inizio. La fine è un nuovo inizio.

### Bibliografia

- Pasolini, Pier Paolo, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Torino 1975.
- Pasolini, Pier Paolo, *La religione del mio tempo*. Nuova edizione, Cernusco/Milano 1995.
- Pasolini, Pier Paolo, *Chaos. Gegen den Terror*, München 1988.
- Pasolini, Pier Paolo, *Jordiska rader. Dikter 1952-75, I urval och tolkning av Carl Henning Svenstedt, Simrishamn* 1988.
- Schwartz, David Barth, *Pasolini Requiem*, New York 1992.

— Traduzione di Raffaella Sforza

Luigi G. de Anna

## DANTE ALIGHIERI E LA PENA DEL FREDDO

*Ma e' cattivi non hanno a vedere e' beati nella gloria, secondo quello detto: «sie tolto via l'uomo ispietato, che non vegga la gloria di Dio». Tali cose diranno e' peccatori nello Inferno, imperò che la speranza dell'uomo ispietato è come la lana che è tolta via dal vento, e come la schiuma sottile che è sparta dalla tempesta, e come el fumo sparto dal vento, e come la recordazione del forestiere d'uno di (dal Volgarrizzamento toscano del De contemptu mundi di Lotario dei Conti, cap. V).*

L'Oltretomba di Dante Alighieri è indubbiamente un luogo ispirato alla cultura coeva della punizione, che faceva del fuoco, e quindi del caldo, o meglio del suo eccesso, uno strumento di tortura. Naturalmente l'*Inferno* è anche un luogo simbolico della meta-geografia medievale, da porsi quindi in relazione a miti, leggende, conoscenze di varia estrazione. L'*Inferno* resta comunque una creazione mediterraneocentrica, e questo non soltanto per l'eredità spirituale e culturale che raccoglie, ma anche in conseguenza della "qualità" della pena introdotta, che è appunto legata a un eccesso di calore. Come è noto però, la parte più profonda dell'*Inferno*, quella dove sono rinchiusi i peccatori più infami e lo stesso Signore degli

Inferi, si differenzia dal modello fin lì seguito. La prima cantica ha come ultimo scenario drammatico quello del ghiaccio silenzioso e angosciante del Cocito, dal quale Dante e Virgilio usciranno «a riveder le stelle».

Per spiegare questa deviazione di Dante verso un immaginario non tipicamente mediterraneo, dobbiamo innanzitutto far riferimento a una concezione dell'ambiente, ancor prima che del peccato, già viva al suo tempo, che lega l'idea del Male a quella del gelo e dell'oscurità che ne è corollario<sup>1</sup>. Il rapporto tra uomo e clima era stato delineato già a partire dalla scuola ippocratica, che aveva messo in luce la semantica dell'eccesso di freddo. Là dove esso regna, domina la barbarie, la crudeltà e l'aggressività<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Su la "mistica della tenebra" vedi M.-M. Davy, *Il simbolismo medievale*, tr. it., Roma 1988, pp. 60-61.

<sup>2</sup> Per non ripetere quanto da noi già scritto in altre occasioni rimandiamo a: *Il Mito del Nord. Tradizioni classiche e medievali*, Napoli 1994, pp. 13-50 e *Il clima scandinavo come componente del mito del Nord*, in: *Italianistica Scandinava*. Atti del II congresso degli Italianisti scandinavi, Turku 3-6 giugno 1976, Turku 1976, pp. 223-235.

<sup>2</sup> Pier Paolo Pasolini, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975, p. 7.

Questo era stato detto in termini antropologici e geografici, ma le implicazioni di una siffatta teoria non possono non estendersi anche al campo dello spirito. Dante, collocando i massimi peccatori contro Dio nella palude gelata del Cocito, riprende dunque questa diffusa cultura di un freddo caratterizzante la malignità, arrivando a concepirlo come ambiente tangibile del Male metafisico.

Poiché la palude gelata del Cocito ci rimanda in termini paesaggistici e culturali al Settentrione, ci torna in mente quanto Gianfranco Contini ha detto a proposito della storicità della natura dantesca<sup>3</sup>. Dobbiamo però chiederci che cosa Dante conoscesse delle regioni settentrionali del nostro emisfero. In passato si è accennato alla possibilità che il fiorentino abbia visitato Oxford, fatto biografico per nulla documentato, che sarà opportuno relegare nella leggenda agiografica<sup>4</sup>. Egli del resto non conosce quasi

nulla dei paesi scandinavi, una realtà geografica ai suoi tempi poco familiare in una Firenze comunque ricca di contatti mercantili con l'Europa del Nord<sup>5</sup>. La sua Europa settentrionale, quella "reale" insomma, non va oltre la Germania, l'Inghilterra e la Normandia, mentre ad est comprende la Tana, pur menzionando egli la Scandinavia come sede originaria dei Longobardi<sup>6</sup>. Questo è del resto l'orizzonte geografico delineato proprio a proposito del Cocito, la cui immagine non era sorta soltanto dalla fantasia, ma paesaggisticamente evocava territori reali di un'Europa comunque non molto lontana:

Non fece al corso suo sì grosso velo  
di verno la Danoia in Osterlicchi,  
né Tanai là sotto 'l freddo cielo,

com'era quivi; che se Tambernich  
vi fosse sù caduto, o Pietrapana,  
non avria pur da l'orlo fatto cricchi.

Così Dante presenta la palude gelata nel canto XXXII dell'*Inferno*<sup>7</sup>. L'im-

agine di una lastra di ghiaccio che copre un corso d'acqua è virgiliana<sup>8</sup>, ma Dante volle richiamarsi comunque a un paesaggio reale, quello del Danubio e del Don invernali, anche se la crosta gelata del Cocito era ben più spessa di quella dei fiumi d'Austria e di Russia.

Il suo Settentrione "mitico" sembra invece identificarsi soprattutto in quella Scizia di tradizione classica che per molti aveva rappresentato, oltre a un confine geografico, soprattutto un limite psicologico, dato che al di là di essa si estendeva lo sconosciuto regno di Borea<sup>9</sup>. Unendo la fantasia a elementi di una geografia e di una climatologia reali, Dante riusciva però a creare uno dei paesaggi più emblematici del poema.

La data di inizio della stesura della *Divina Commedia* è controversa, ed è stata collocata da alcuni attorno al 1304 e da altri agli inizi del 1307. Nel 1314 si era però diffusa la notizia di un poema nel quale si trattava del regno infernale. Sappiamo inoltre che l'*Inferno* e il *Purgatorio* erano già divulgati tra il 1317 e il 1319 e che il *Paradiso* fu scritto negli ultimi anni di vita del poeta e finito pochi giorni prima della sua morte. Il viaggio ultramondano dura dall'8 al 15 aprile dell'anno 1300. Come aveva notato

Auerbach, nella struttura della *Divina Commedia* si incontrano tre differenti sistemi, che trovano la loro corrispondenza nell'ordine divino: uno fisico, uno etico e uno storico-politico. «Ognuno di questi sistemi, considerato di per sé, comprende a sua volta una concordanza di tradizioni diverse»<sup>10</sup>. L'ordine fisico rispecchia le conoscenze tolemaiche, note a Dante comunque tramite altri autori (Aristotele, Alfragano, Alberto Magno, San Tommaso, Brunetto Latini) e non direttamente<sup>11</sup>. La Terra occupa il centro dell'universo e intorno ad essa ruotano nove sfere celesti, mentre nella decima, che le comprende tutte, è l'Empireo, dove regna la quiete assoluta. E' dunque evidente il parallelismo tra l'Empireo, la sede di Dio, splendente di luce, e il Cocito, anch'esso parte terminale, estremo assoluto rispetto al cielo di Dio, dove Lucifero ha sede nel gelo e nell'oscurità, e cioè negli opposti del calore e della luce che sono propri al decimo cielo<sup>12</sup>.

L'*Inferno* si restringe a forma di imbuto via via che si scende verso il centro della terra, fino a raggiungere, in coincidenza con lo spazio occupato da Lucifero, il punto di transizione tra i due emisferi, altro parallelismo rispetto all'Empireo che racchiude le

1966-1967). Il cricchi dantesco ritornerà nella rapida descrizione che Vittorio Alfieri fa del suo viaggio dalla Svezia in Finlandia, compiuto nell'aprile del 1770 attraverso «quella densissima crostona» di ghiacci che si stanno rompendo col sopraggiungere della primavera e fanno «cricch, come dice il Poeta nostro» (V. Alfieri, *Vita*, a cura di G. Dossena, Torino 1967, p. 99).

<sup>8</sup> «Concrescent subitae currenti in flumine crustae» (*Georgicon*, III, v. 360, in: P. Vergili Maronis *Opera*, ed. R.A.B. Mynors, Oxonii 1977, p. 75).

<sup>9</sup> Sui riferimenti di Dante alla Scizia vedi de Anna, *Conoscenza e immagine della Finlandia* cit., p. 295 e A. Cecilia, voce *Sciti*, in: *Enciclopedia dantesca*, Roma 1970-1976, V, p. 81.

<sup>10</sup> E. Auerbach, *Studi su Dante*, tr. it., Milano 1963, p. 91.

<sup>11</sup> In riferimento alla cultura astrologica di Dante basterà qui rimandare a M.A. Orr, *Dante and the Early Astronomers*, London 1913, pp. 232 e segg. (2ª ediz., London 1956).

<sup>12</sup> «Ogni cerchio dell'inferno nel quale scendiamo è più basso e più oscuro: in questa direzione vi è il nulla, letteralmente: silenzio, assenza, privazione, vuoto. Dio è effusione, essere, luce; Satana, avvolto e ripiegato su di sé, è nulla, odio, tenebra e disperazione. Il suo isolamento è in totale contrasto con la comunità d'amore nella quale Dio congiunge la nostra mente con la prima stella» (J.B. Russel, *Il principe delle tenebre. Il male radicale e il potere del bene nella storia*, tr. it., Roma-Bari 1990, p. 139).

<sup>3</sup> G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in: *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976, p. 95.

<sup>4</sup> T. Pisanti, *Dante nell'Europa del Trecento e del Quattrocento*, in: *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*. Atti del Convegno, Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970, Firenze 1975, pp. 466. Il primo a far riferimento a questa ipotetica visita di Dante a Oxford fu Giovanni da Serravalle nella prefazione alla sua traduzione latina della *Divina Commedia*. Secondo P. Egidio Guidubaldi S.L., la cultura oxoniana di cui avrebbe risentito Dante era «pacificamente ascoltabile in Firenze» grazie ai suoi contatti con S. Croce (*Dante e la metafisica della luce*, in: *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, 20-27 aprile 1965, Firenze 1965, II, p. 255).

<sup>5</sup> Dante cita nel *Paradiso* un re norvegese, elencato tra i sovrani cristiani indegni (XIX, vv. 139-141), personaggio di non sicura identificazione, che dovrebbe comunque essere riconosciuto in Haakon V Magnusson (1299-1319). Le conoscenze di Dante in riferimento ai paesi scandinavi sono state da noi esaminate in *Conoscenza e immagine della Finlandia e del Settentrione nella cultura classico-medievale*, Turku 1988, pp. 298-299, da integrarsi con R. Wis, *Dante e i paesi settentrionali*, in: *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV* cit., pp. 471-478. Il ritardo di Dante rispetto alle conoscenze geografiche del suo tempo è sottolineato da F. Cardini, *Mito del Nord e conoscenza del Settentrione europeo in alcune fonti fiorentine del Trecento*, in: *Italianistica Scandinava* cit., p. 192. Quanto Dante poté apprendere a proposito del Settentrione tramite Brunetto Latini, Ricordano Malispini e forse anche Giovanni Villani si limita a una generica informazione, vedi de Anna, luogo cit; sulle influenze in generale di questi autori su Dante vedi C.T. Davis, *Dante and the Idea of Rome*, Oxford 1957, pp. 87-100 e 244-262.

<sup>6</sup> «Pone, sanguis Longobardorum, coaductam barbariem; [...] Eya, facite, Scandinavie soboles, ut, cuius merito trepidatis adventum, quod ex vobis est, presentiam sitiatis» (*Epistole*, V, in: Dante, *Tutte le opere*. Introduzione di I. Borzi. Commenti a cura di G. Fallani-N. Maggi-S. Zennaro, Roma 1993, p. 1162). La lettera era stata inviata da Dante ai Signori d'Italia e più specificatamente a Roberto d'Angiò e Federico II d'Aragona, attorno al 1310. L'esortazione è indirizzata agli italiani affinché abbandonino i costumi barbarici dei loro antenati; la fonte è evidentemente Paolo Diacono.

<sup>7</sup> Vv. 25-30; le citazioni sono tratte da Dante Alighieri, *La Commedia* secondo l'antica vulgata, a cura di G. Petrocchi. Società Dantesca Italiana. Edizione nazionale, Firenze 1994, II (la prima edizione è del

nove sfere e rappresenta quindi il massimo dell'espansione dell'universo. Il moto delle sfere si lega a una musica sublime, mentre il punto più basso dell'Inferno è senza voce e suono, e Dante registra qui solo le onomatopее legate al rumore del ghiaccio. Mentre nella parte più alta del Paradiso regna la volontà del *primum mobile*, in quella più bassa dell'Inferno si manifesta l'assenza di essa, sostituita da una presenza sterile e statica, come è appunto quella di Lucifero coperto di ghiaccio<sup>13</sup>.

Il Cocito rinserra i traditori. Siamo nel nono cerchio, a sua volta diviso in quattro zone: la Caina, l'Antenora, la Tolomea e la Giudecca<sup>14</sup>, dove sono puniti rispettivamente i traditori dei parenti, della patria e della parte politica, degli amici e dei commensali, dei benefattori e delle due autorità, religiosa e politica. Il nono cerchio è a sua volta diviso dall'ottavo tramite il pozzo dei giganti. Al di sotto di Lucifero si nasconde il budello che porta nell'emisfero opposto.

Nel canto XIV (vv. 76-142) viene spiegata l'origine dei fiumi infernali. L'Acheronte, lo Stige, il Flegetonte e il Cocito hanno la loro fonte nella statua del gran Veglio di Creta, che ha la testa d'oro, le braccia e il petto d'argento, il ventre di rame e le gambe di ferro, tranne il piede destro che è di terracotta e sul quale la statua si

regge più che sul sinistro<sup>15</sup>. Ogni parte della statua è rotta da una fenditura, ad eccezione del capo, dalla quale gocciolano lacrime che, forato il suolo della grotta, scendono di balza in balza nell'Inferno dove appunto formano i quattro fiumi. E' da notarsi innanzitutto la nozione di "centralità" attribuita dalla cosmografia medievale all'isola di Creta rispetto all'ecumene, culla, secondo la mitologia antica, di Giove e del genere umano. Dante, nel tratteggiare la figura del gran Veglio, si rifaceva ad un passo di Daniele (II, 31-48), che il profeta aveva inteso come allegoria del regno di Nabucodonosor. Altri elementi provenivano da Plinio e da S. Agostino, i quali facevano riferimento al ritrovamento in Creta del corpo di un gigante. Sul significato che Dante volle attribuire a questa statua si è molto discusso e non sarà qui il caso di ritornare su un argomento così complesso. In questa sede ci interessa sottolineare come l'origine del Cocito sia da mettersi in relazione proprio ad una tradizione magico-esoterica che in quanto tale andava al di là della descrizione naturalistica, e ciò sarà opportuno tenere presente a proposito dell'intera caratterizzazione della palude gelata, la quale non è soltanto il riflesso di uno stato d'animo, come è stato considerato essere il paesaggio dantesco<sup>16</sup>, ma porta i segni di un

marcato simbolismo. Il Momigliano notò la corrispondenza tra *colore* del paesaggio e *colore* della vicenda narrata. Il Cocito, proprio perché ultimo ambiente infernale, estremo ricetto del peccato, assume il colore bianco del ghiaccio, che non rappresenta soltanto la neutralità cromatica in sé, ma anche la *manca* assoluta di sentimenti. I dannati qui rinchiusi sono soggetti alla privazione del *movimento* e della *parola*<sup>17</sup>. Come è stato notato<sup>18</sup>, il paesaggio infernale, scendendo verso il peccato più grave, tende a caratterizzare sempre di più l'*isolamento* del peccatore, esaltato, aggiungiamo, proprio dall'immobilità delle anime nell'ambiente gelato del Cocito. La palude ghiacciata insomma assurge a simbolo della vanificazione di qualsiasi *movimento*, sia esteriore che interiore<sup>19</sup>. Questi elementi relativi alla poesia e alla struttura della *Divina Commedia* ci riportano naturalmente al noto saggio di Benedetto Croce *La poesia di Dante* del 1921, ma è indubbio che il problema del Cocito

vada visto anche al di fuori di questo rapporto tra poesia e struttura e in ogni caso il luogo in questione non è indubbiamente soltanto un prodotto della fantasia poetica di Dante, ma una entità fisica che ha profonde radici nella cultura medievale. Bisognerà piuttosto rifarsi qui all'analisi di Attilio Momigliano (1945-1947), il quale intese distinguere i problemi non strettamente attinenti alla poesia da quelli che con essa interferiscono, quali appunto i riferimenti di caratteri topografico e paesaggistico<sup>20</sup>.

Naturalmente il Cocito è anche un luogo della tradizione cristiana, a Dante ben noto come tale. Il termine *Cocito*, di origine greca, compare in Virgilio<sup>21</sup> e nella *Bibbia* (Iob 21, 32-33), ma in ambedue non è configurato come lago gelato o palude ghiacciata, né è posto in relazione alla colpa del tradimento<sup>22</sup>. Come fiume infernale appare già nella *Visio Sancti Pauli*, scritta originariamente in greco attorno alla metà del III secolo, ma subito diffusasi in altre lingue, soprattutto in

Dante, Firenze 1967, p. 179. Per quanto riguarda aspetti magico-esoterici nella *Divina Commedia*, vedi R. Guénon, *L'esoterismo di Dante*, tr. it., Roma 1990 (1ª ediz. 1925). Sul dantismo esoterico vedi, anche per altri riferimenti bibliografici, P. Renucci, *Dantismo esoterico nel secolo presente*, in: *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, 20-27 aprile 1965, Firenze 1965, I, pp. 305-332.

<sup>17</sup> Vedi A. Bozzoli, *Due note dantesche: la Giudecca; Lucifero*, «Aevum», 5-6, 1964, pp. 594-600.

<sup>18</sup> J. Pequigney-H. Dreyfus, *Landscape and Guide: Dante's Modifying of Meaning in the Inferno*, «Italian Quarterly», Los Angeles, V-VI, 1962, pp. 20-21; 51-83.

<sup>19</sup> Il Cocito è quindi una palude che per questa assenza di *movimento* si differenzia da quella dello Stige del canto VIII, in cui sono immersi gli iracondi, nella quale sono comunque puniti anche gli accidiosi che con il loro respirare fanno pullulare l'acqua della superficie (vedi B. Marsiglia, *Rileggendo i canti VII e VIII dell'«Inferno»: osservazioni e ipotesi su «quei de la palude pingue»*, «Lettere italiane», 3, 1988, pp. 378-386).

<sup>20</sup> Per un esame della critica dantesca relativa ai problemi qui abbozzati vedi A. Vallone, *La critica dantesca contemporanea*, Pisa 1957 (soprattutto i capp. I e V); per riferimenti bibliografici più generali basterà rimandare a E. Esposito, *Bibliografia analitica degli scritti su Dante 1950-1970*, Città di Castello 1990.

<sup>21</sup> «Turbidus hic caeno uastaque uoragine gurgis/ aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam» (*Aeneidos*, in: P. Vergili Maronis *Opera* cit., VI, 296-297, p. 236).

<sup>22</sup> L'etimologia della parola dovrebbe permettere di ricondurre il termine ad uno simile del latino medievale utilizzato con il significato di "canale di scolo" (G. Alessio, *Lexicon etymologicum. Supplemento ai dizionari etimologici latini e romanzi*, Napoli 1976, p. 112). Per quanto riguarda la menzione di laghi infernali, nell'Antichità si fa riferimento ad essi come luogo in cui sono immerse le anime dei defunti; nelle credenze popolari il luogo assumeva le caratteristiche del supplizio, essendo il lago di sterco o di fango. In Plutarco il Tartaro contiene tre distese liquide: una di oro bollente, una di gelido piombo e una di duro ferro (Pascal, *L'Oltretomba dei pagani* cit., II, p. 74).

<sup>13</sup> Per quanto riguarda la concezione del Paradiso nel medioevo vedi C. McDannel-B. Lang, *Storia del Paradiso*, tr. it., Milano 1991, pp. 94-141.

<sup>14</sup> La Caina prende il nome dal primo fraticida, Caino; l'Antenora da Antenore, il troiano che aprì il cavallo di Ulisse; la Tolomea da Tolomeo, ma è oggetto di discussione di quale personaggio si tratti, se del re di Egitto che uccise Pompeo o del personaggio biblico che assassinò i parenti suoi ospiti. La Giudecca infine deriva il nome da quello di Giuda.

<sup>15</sup> P. Toynbee, *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*. Revised by C.S. Singleton, Oxford 1968, p. 191; E. Bigi, voce *Cocito*, in: *Enciclopedia dantesca*, II, Roma 1970, p. 46, anche per le indicazioni bibliografiche relative ai (non molti) studi dedicati alla problematica del Cocito ghiacciato.

<sup>16</sup> Si veda quanto scrive A. Momigliano a proposito del paesaggio nella *Divina Commedia* (*Dante, Manzoni e Verga*, Messina-Firenze 1944, pp. 10-21; 28-33. Il saggio *Il paesaggio della Divina Commedia* è del 1924). Una bibliografia relativa al senso della natura in Dante si trova in U. Cosmo, *Guida a*

latino. L'apostolo intende descrivere ai "fratelli carissimi" le "delizie del paradiso" e le "pene dell'inferno", che gli erano state mostrate dall'arcangelo Gabriele mentre egli si trovava in carcere. L'arcangelo lo conduce sopra un gran fiume d'acqua, l'Oceano, «Et vidit ibi locum terribilem, et non erat lumen in illo, sed tenebre et mesticie et suspiria. Et nomen loci eius Cochiton; et alia tria flumina que confluunt secum Stix, Flegeton et Acheron. Et erant stillicidia super peccatores velut mons igneus»<sup>23</sup>. Qui dunque la rappresentazione del Cocito è in totale armonia con la tradizione classica del luogo caldo. Più sotto però compare la pena dell'alternanza tra caldo e freddo, che è da considerarsi la forma archetipa di pena infernale<sup>24</sup>. Paolo giunge a un grande fiume che risale verso settentrione, il quale contiene dannati che si mangiano la lingua, contornati da vermi che li divorano. «Paulus plorans dixit: «Hii sunt qui orphanis et viduis nocuerunt, et usuras et lucrum quesiverunt sine misericordia». Et ignis urebat unam partem, altera frigescebat»<sup>25</sup>. Nel *Libro di Enoc*, testo

giudaico a carattere apocalittico ampiamente rimaneggiato in epoca cristiana, compare una visione. I venti «mi portarono su nel cielo ed io vi entrai fino a raggiungere un muro costruito con ghiaccio, e lingue di fuoco lo circondavano. E ciò cominciò ad incutermi spavento. Entrai nelle lingue di fuoco e mi avvicinai ad una grande casa che era costruita con ghiaccio. E le pareti di quella casa avevano l'aspetto di lastre di pietra, ma erano di ghiaccio, ed il pavimento era bianco come la neve. Il soffitto era come il corso delle stelle e dei fulmini, e in mezzo a loro vi erano cherubini di fuoco e il loro cielo era acqua. E vi era fuoco che bruciava intorno alle pareti e le porte ardevano per il fuoco. Ed io entrai in quella casa, calda come il fuoco e fredda come il ghiaccio, e all'interno non vi era nulla che potesse nutrire la vita»<sup>26</sup>.

Quando Dante e Virgilio giungono nel nono cerchio incontrano le anime che sono state dannate per aver tradito. In questa che è la parte più stretta e bassa dell'imbuto infernale, il Cocito, il quarto e ultimo dei

fiumi infernali, forma una palude gelata. Il cerchio ha una configurazione generale simile a quella di Malebolge e anche il piano ghiacciato di Cocito è in declivio e pende verso la parte centrale, dove è conficcato Lucifero. Anche il Cocito è diviso in zone concentriche, che qui sono quattro, ma non sono distinte da confini netti. Le pene inflitte ai dannati non si differenziano in modo particolare le une dalle altre dato che essi sono tutti serrati nella morsa del ghiaccio, seppur in posizione differenti. Pur essendo il Cocito un luogo della tradizione classica, esso assume in Dante la connotazione di distesa ghiacciata<sup>27</sup>. Questa viene a sua volta rafforzata dalla vivacità poetica che un simile panorama stimola. Già nelle *Rime*, Dante aveva tratteggiato un paesaggio gelato, sebbene più gentile e mite:

Fuggito è ogni augel che 'l caldo segue  
del paese d'Europa, che non perde  
le sette stelle gelide unquema;

come certamente più "umana" è la donna amata, anche se il gelo della mancanza d'amore la rende simile a una pietra<sup>28</sup>. Ben più drammatica è invece la funzione svolta dal freddo nella *Commedia*, elemento climatologico che serve a caratterizzare il contrappasso della pena inflitta: «l'orribile freddo della pena corrisponde alla freddezza di cuore necessaria per consumare il tradimento. Questo

non è una colpa passionale che si commetta d'impeto: richiede una gelida, spietata, lungimirante premeditazione»<sup>29</sup>. Come aveva notato Erich Auerbach, la scelta delle pene fatta da Dante è di una ricchezza che va ben al di là di quanto avevano immaginato i suoi predecessori che avevano trattato del viaggio ultramondano. Le pene dell'*Inferno* sfruttano sia elementi tratti dalla mitologia che dalle credenze popolari. A giudizio del grande critico, le pene escogitate da Dante non sono insomma frutto di arbitrarie fantasie, ma «opera di un severo esame dell'intelletto».

Il Cocito, in quanto punto il più lontano da Dio, in quanto sede del capo degli angeli ribelli (saremmo tentati di dire dell'"opposto" di Dio, ma Dante non avrebbe mai accettato questa visione dualistica) non può che essere anche il luogo più oscuro e freddo dell'universo<sup>30</sup>. A ragione quindi Virgilio, giunti nella Giudecca, mostrando Lucifero a Dante gli dice d'esser forte:

Quando noi fummo fatti tanto avante,  
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi  
la creatura ch'ebbe il bel sembiante,

d'innanzi mi si tolse e fé restarmi,  
«Ecco Dite», dicendo, «ed ecco il loco  
ove convien che di fortezza t'armi» (XXXIV,  
vv.16-21).

Il richiamo alla passata bellezza di Lucifero, il "portatore di luce", si pone qui in drammatico contrasto con l'oscurità e il gelo del luogo.

27 «Singolare immaginazione si trova in Silio Italico, e tale quale bene si conveniva ad un poeta dell'età imperiale, e che conosceva gli abbinii e le infamie della tirannia. Presso allo stagno di Cocito, ove sono fieri augelli ed avvoltoi e gufi e strigi con le penne intrise di sangue, ed Arpie, siede sur un suggesto il consorte della Giunone Infernale, cioè il re stesso degl'Inferi, Plutone, e giudica le colpe dei tiranni» (C. Pascal, *L'Oltretomba dei pagani*, I, Genova 1981, p. 137. Il lavoro era stato originariamente pubblicato nel 1911 come *Le credenze d'Oltretomba*). Dante raccoglierà qui l'eredità letteraria legata a Plutone, che diventa Lucifero, signore degli Inferi.

28 Dante Alighieri, *Rime per la Donna Pietra*, 43 [C], vv. 27-29; 34-39, in: *Tutte le opere*, a cura di L. Blasucci, Firenze 1983, p. 94.

29 U. Bosco, *Dante Alighieri. L'Inferno*, Torino 1960, p. 231.

30 J. Risset, *Dante scrittore*, tr. it., Milano 1984, p. 91.

23 *Visio beati Pauli Apostoli apocrypha*, in: *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti modelli testi*. A cura di M.P. Ciccarese, Biblioteca patristica, Firenze 1987, I, p. 46.

24 Questa originaria alternanza tra caldo e freddo ha visto in seguito il prevalere della pena calda. Così scrive Piero Camporesi: «Anche l'antico, equilibrato *ordo poenarum*, la vecchia diarchia penale spartita in perfetta mezzadria fra il *frigus intolerabile* e il *calor inextinguibilis*, è alla fine saltato con il predominio assoluto della fiamma. Dell'ibernazione eterna nella «ghiaccia» non rimane più alcun residuo negli inferni modernizzati» (*La casa dell'eternità*, Milano 1987, p. 18). Secondo la tradizione, il freddo fa parte delle sette piaghe infernali, che sono, come enumerate dalla *Visione di S. Paolo*, la neve, il ghiaccio, il fuoco, il sangue, i serpenti, la folgore e il fetore.

25 Op. cit., 5, p. 50.

26 *Libro di Enoc*, 14, 8-13, in: *Visioni dell'Aldilà cit.*, p. 35. «La contemporanea presenza di freddo e caldo a tormento dei dannati è idea diffusa negli apocrifi; per maggiori dettagli, cfr. il *Libro dei Segreti di Enoc*, di poco posteriore, dove l'inferno ghiacciato ed infuocato insieme si trova affiancato al giardino delle delizie» (op. cit., p. 38, in nota). La pena dell'alternanza tra il caldo e il freddo è descritta anche da Beda il Venerabile (prima metà dell'VIII secolo). Anche nel suo racconto abbiamo un caso di morte apparente; ritornato in vita, un probo cittadino di Cunningham racconta di essere stato guidato da un angelo verso una valle «quae ad levam nobis sita unum latus flammis ferventibus nimium terribile, alterum furenti grandine ac frigore nivium omnia perflante atque verrente non minus intolerabile praeferebat». La valle è piena di anime, sbattute da ogni parte da un vento impetuoso. «Cum enim vim fervoris immensi tolerare non possent, prosliebant miserae in medium rigoris infestis; et cum neque ibi quippiam requie invenire valerent, resiliebant rursus urendae in medium flammaram inextinguibilium» (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12, in: *Visioni dell'Aldilà cit.*, p. 310).

Lucifero non è però che il culmine in crescendo di quest'ultima parte della *Commedia*. Nel canto XXXII Dante, lasciato il pozzo dei giganti, scende nella Caina. Essendo cosciente della difficoltà del compito poetico che lo attende, manifesta il timore di non riuscire ad assolverlo. Il poeta sta ancora guardando in alto, verso Anteo che li ha calati laggiù, quando sente una voce provenire dal basso, che lo ammonisce a camminare facendo attenzione a non calpestare le teste dei miseri dannati, che sono conficcati nel ghiaccio in misura della loro colpa.

Per ch'io mi volsi, e vidimi davante  
e sotto i piedi un lago che per gelo  
avea di vetro e non d'acqua sembiante  
(XXXII, 22-24).

Qui sono dunque puniti i traditori dei congiunti, immersi nel ghiaccio fino alla testa e col volto all'ingiù. Costoro battono i denti per il gelo, come la cicogna batte il suo becco. Dante non ode voci, ma solo questo ticchettio ripetuto. Il canto si era del resto aperto proprio con un *suono* (il *cricchi* del ghiaccio). Il Cocito insomma, al suo primo apparire, conferma l'immagine di assenza di qualsiasi forma di comunicazione umana e quindi la caratterizzazione del gelo qui ben si adatta a simboleggiare «la fredda durezza di cuore de' traditori»<sup>31</sup>. Eppure, i primi personaggi che Dante incontra sono proprio due anime così strettamente legate l'una con l'altra che i loro capelli si confondono insieme. Dante domanda loro chi sono, ma costoro, a causa appunto del ghiaccio che rinserra perfino le lacri-

me dei loro occhi, non possono rispondere, essendo avvinti come due pezzi di legno stretti da una spranga<sup>32</sup>, e cozzano l'uno contro l'altro come due montoni. L'incapacità di esprimersi e di comunicare è connotata da quest'ira sorda, sottolineata dal rumore del cozzo («ond'ei come due becchi/cozzaro insieme, tanta ira li vinse», vv. 50-51). Alla domanda risponderà un altro dannato, «un ch'avea perduti ambo li orecchi/ per la freddura» (vv. 52-53). Il gelo dunque comporta la perdita di una parte dei sensi, la vista e l'udito. Chi parla è Camicione dei Pazzi, il quale attende il congiunto Carlino dei Pazzi, traditore ancor peggiore di lui. Passato nella seconda zona del Cocito, l'Antenora, Dante trova i traditori della patria, confitti nel ghiaccio fino al capo, ma col volto in posizione normale. Questo permette loro di parlare, infatti Bocca degli Abati inveisce contro di lui per averlo inavvertitamente calpestato. Dante ne apprenderà il nome, dopo averlo afferrato per la *cuticagna* e scosso fino a strappargli i capelli, da Buoso da Duera. Al traditore dei guelfi si unisce quindi quello dei ghibellini, in modo da conservare quel parallelismo iniziato con la presentazione dei due dannati avvinti assieme nella Caina. L'episodio del traditore dei fiorentini a Montaperti ci fa riflettere su un'altra *inversione* che si verifica nel Cocito: mentre le anime dei dannati sono state fino ad ora ben liete di far portare da Dante nel mondo dei vivi il loro ricordo (e ciò corrispondeva a una radicata tradizione dell'Oltretomba de-

gli Antichi), questi del Cocito non vogliono che la loro memoria venga perpetuata<sup>33</sup>. Chi ha commesso la colpa gravissima del tradimento vuole infatti che di lui non si parli più. Il silenzio della palude gelata si estende così anche a ciò che suono non è più, ma soltanto memoria. E qui è da sottolinearsi ancora che per *suono* è da intendersi la parola che è espressione di sentimenti umani, e non un *latrare* come è quello di Bocca degli Abati cui lo stizzoso Dante sta strappando i capelli («latrando lui con gli occhi in giù raccolti»). Il legame esistente tra il *gelo* e l'assenza di *suono* è confermato dall'accostamento fatto in XXXIV, vv. 22-24:

Com'io divenni allor gelato e fioco,  
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,  
però ch'ogne parlar sarebbe poco.

Il vento gelido emanato da Lucifero annulla cioè il *flatus* umano e razionale. Il peccato, simboleggiato nel gelo che avvolge il peccatore, ha come conseguenza l'incapacità di comunicare da parte di costui.

Il canto XXXII si chiude con uno degli incontri più famosi e poeticamente riusciti del poema, quello del conte Ugolino.

Noi eravam partiti già da ello,  
ch'io vidi due ghiacciati in una buca,  
sì che l'un capo a l'altro era cappello  
(vv. 124-126).

Non possiamo qui entrare nel merito di questo celeberrimo episodio, ma dovremo limitarci a notare quel participio *ghiacciato* divenuto sostantivo e che indica sia l'abitante della *ghiaccia*, sia chi è coperto di ghiaccio. Non essendo nostra intenzione dare dei tre canti finali della *Commedia* una lettura in chiave poetica, non ci

soffermeremo oltre. Resta la tentazione di parlare di questo meraviglioso canto che sta per iniziare, in cui il gelo, il freddo, l'odio in esso rinserrato, il Male assoluto in cui si conclude fisicamente con l'incontro col corpo di Lucifero, per un po' si dissolvono nella vicenda evocata con tanta struggente emozione di un amore paterno che vive ancora in chi è, pur sempre, uno dei dannati più infami. Dante cioè non lascia "gelare" la propria commozione, non lascia trascinare nuovamente i propri sentimenti dall'ira e dal desiderio di vendetta come nell'episodio di Bocca, ma torna a quel grande sentimento cristiano che è se non il perdono, qui, come nel caso di Paolo e Francesca impossibile, per lo meno partecipazione umana. Dante sfugge cioè alla tentazione del crescendo nella descrizione del Cocito, essa comunque resta il filo conduttore, e ci porta per un po' verso altre realtà, evocando altri, seppur tragici, ricordi.

Ugolino parla, e *come* parla! Ben diverso il *suono* che esce dalla sua bocca, da quel *latrare* del traditore di Montaperti. In precedenza, Dante aveva fatto raggelare perfino le lacrime dei dannati, ora ci descrive la bocca sporca di sangue di Ugolino, che gocciola, si badi bene, gocciola, sangue che non si gela. Dante restituisce la parola per un attimo a un dannato del Cocito. Lo fa tornare essere umano da dannato che è. Le lacrime di ghiaccio erano simbolo di assenza di vita, mentre quelle gocce purpuree diventano segno del suo contrario. Ugolino annuncia a Dante che lo vedrà *parlare* e *lacrimare*, i due atti cioè agli altri impediti dal gelo del

33 «Ed elli a me: «Del contrario ho io brama./ Lévatì quinci e non mi dar più lagna,/ ché mal sai lusingar per questa lama!»» (vv. 94-96).

31 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano 1955, p. 266, in nota.

32 «Vedete: la similitudine rende non solo la rigidità inesorabile della chiusura, ma anche la trasformazione istantanea della carne umana, delle palpebre, in materia arida, secca, simile a legno» (Bosco, *Dante Alighieri. L'Inferno* cit., p. 235).

Cocito. E' difficile aggiungere qualcosa di originale al tanto, tantissimo che è stato scritto sul canto XXXIII. Chi ha una certa conoscenza della letteratura odeporica di ambiente polare non potrà però non paragonare la morte lenta per inedia di Ugolino e dei suoi figli con quella di tanti esploratori artici. La fame, uno spazio chiuso, la tragica impotenza, i rapporti di amicizia e qualche volta di parentela con chi condivide la lenta morte per inedia. Dante non accenna a un possibile cannibalismo, ma quel rodere di Ugolino nel cranio del vescovo Ruggieri potrebbe non essere solo un elemento simbolico. Dante però non vi accennò, ma in ogni caso la palude gelata, altre paludi gelate, videro anche questo.

Lasciato Ugolino, Dante continua a scendere. I cerchi si susseguono senza apparente confine, e ora il poeta e Virgilio si trovano nel terzo, la Tolomea, fra i traditori degli ospiti, i quali stanno immersi nel ghiaccio in posizione supina. Anch'essi non possono piangere: le lacrime fanno un groppo di ghiaccio e non riescono a sgorgare, il che aumenta il dolore. E qui cogliamo nella pienezza il valore dell'episodio di Ugolino, al quale Dante, privilegio unico, concede appunto quanto ci sia di più facile e spontaneo, piangere. E a Dante frate Alberigo chiede proprio di permettergli di fare questo, tergendogli dagli occhi le lacrime gelate. Dante ascolta il racconto di Alberigo, ma non si lascerà commuovere a compiere il gesto, «e cortesia fu lui esser villano» (XXXIII, v. 149). Dante, nella sua inflessibilità morale, sembra aver di-

menticato la comprensione concessa ad Ugolino. Il vento gelido che abbiamo già sentito spirare in questo canto XXXIII, proveniente dallo scuotere delle ali luciferine, sembra aver portato via con sé anche la misericordia dell'Alighieri.

I due poeti entrano infine nella Giudecca, dove i traditori dei benefattori stanno conficcati in varie posizioni, ma ora interamente sepolti dal ghiaccio; l'elemento gelido ha a poco a poco ricoperto i dannati, partendo dalla Caina e terminando con la Giudecca. Non soltanto cresce la gravità della colpa, e quindi la durezza della pena, ma aumenta anche il freddo dell'aria, già insopportabile<sup>34</sup>, essendo oramai vicini alle ali che Lucifero senza posa agita. Al gelo si aggiunge l'oscurità, nella quale Dante a mala pena scorge quello che all'inizio gli sembra essere un gigantesco mulino a vento. Il canto XXXIV si apre infatti con l'evocazione della nebbia:

Come quando una grossa nebbia spira,  
o quando l'emisperio nostro annotta,  
par di lungi un molin che 'vento gira  
veder mi parve un tal dificio allotta  
(vv. 4-7).

Sotto la superficie trasparente del ghiaccio troverà i dannati, simili a quelle impurità che a volte si vedono in un vetro mal riuscito:

Già era, e con paura il metto in metro,  
là dove l'ombre tutte eran coperte,  
e trasparen come festuca in vetro.

Altre sono a giacere; altre stanno erte,  
quella col capo e quella con le piante;  
altra, com'arco, il volto a' piè rinverte  
(XXXIV, vv. 10-15).

La diversa posizione assunta dai corpi è *caotica*, e anche questo preannuncia l'arrivo presso Lucifero, il se-

gno opposto del *cosmo* divino. La scena seguente si apre infatti con la visione del Signore delle tenebre, di cui colpisce la straordinaria altezza. Lucifero è insomma un gigante tra i giganti, e vedremo in seguito come anche questa connotazione si leghi all'ambiente gelato in cui questi ultimi canti sono ambientati. Lucifero compare soltanto dalla vita in sù, mentre il resto del corpo è infisso in uno stretto buco.

Lo 'mperador del doloroso regno  
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;  
e più con un gigante io mi convegno,

che i giganti non fan con le sue braccia:  
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto  
ch'a così fatta parte si confaccia  
(vv. 28-33).

In questa parte finale della *Commedia* tutto sembra dilatarsi: il gelo insopportabile e l'estremizzazione climatica; la colpa del tradimento è il peccato più infame; Lucifero sovrasterebbe perfino il più alto dei giganti e infine, la sua bruttezza non può essere immaginata se non pensando alla sua primigenia bellezza.

S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,  
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,  
ben dee da lui procedere ogni lutto  
(vv. 34-36).

Lucifero ha tre facce: una rossa, una gialliccia e una nera come quella degli Etiopi, eppure parte di un unico,

orribile volto, immagine capovolta e mostruosa della trinità divina<sup>35</sup>. Ha sei ali fatte di membrana come sono quelle dei *vipistrelli*

e quelle svolazzava,  
sì che tre venti si movean da ello:  
quindi Cocito tutto s'aggelava  
(vv. 5-52)<sup>36</sup>.

Il Cocito è quindi l'emanazione di quel *motore* infernale che è Lucifero, e da esso direttamente creato e da esso continuamente alimentato. Il vento gelido emanato dalli ali di Lucifero si contrappone dunque al fuoco d'amore che spira dallo Spirito Santo<sup>37</sup>.

La critica dantesca ha comunemente rilevato la mancanza di poesia (ma si tratta di una poesia concepita come intesero De Sanctis e Croce) nella descrizione del Demonio, che non desta nel lettore né orrore, né pietà, ma solo curiosità<sup>38</sup>. Per comprendere appieno il significato di Lucifero bisogna leggere però la parte finale della cantica tenendo presente proprio la cultura medievale di Dante, quel gusto per il teratologico che rimandava a sua volta ad altri codici, ad altre semantiche, che probabilmente sfuggono nella loro pienezza ai moderni. O forse il critico, ancora commosso per la struggente bellezza del canto di Ugolino, non sa distinguere questa parte di poesia medievale da quella non diciamo moderna,

<sup>35</sup> Su Lucifero visto come raffigurazione dell'Anti-Trinità vedi ad esempio Risset, *Dante scrittore* cit., p. 109. Altri hanno sottolineato qui il significato di "corruzione dell'intelletto" che Dante attribuirebbe al simbolismo espresso dai tre volti di Lucifero (L. Pietrobono, *Dal centro al cerchio. La struttura morale della Divina Commedia*, Torino 1956<sup>2</sup>, pp. 33-34). Sull'intento a metà realistico e a metà allegorico della raffigurazione di Lucifero è stato scritto molto, come sul simbolismo dei colori delle tre facce. Secondo Giorgio Petrocchi la rossa rappresenta l'ira, quella «tra bianca e gialla» l'invidia e la nera l'odio (G. Petrocchi, *Itinerari danteschi*, citato in: G. Paparelli-T. Pisanti, *Antologia della critica dantesca*, Milano 1970, p. 247).

<sup>36</sup> Vedi anche «poi per lo vento mi ristringi retro/al duca mio, ché non li era altra grotta» (XXXIV, 8-9). Il ghiaccio del Cocito è formato dalle lacrime che sgorgano dai sei occhi di Lucifero, che si mischiano, scorrendo lungo il corpo, con la bava sanguinolenta che esce dalle tre bocche che maciullano i tre dannati.

<sup>37</sup> Russel, *Il principe delle tenebre* cit., p. 142.

<sup>38</sup> Vedi Bosco, op. cit., p. 265, che riprende A. Momigliano.

<sup>34</sup> Dante aveva dipinto le anime come *livide* (XXXII, v. 34) e aveva descritto i «mille visi cagnazzi/fatti per freddo» (ibidem, vv. 70-71; *cagnazzo* dovrebbe qui indicare il colore di chi è colpito da congelamento, ma secondo altri si riferirebbe all'espressione stravolta del viso).

ma comunque universale e atemporale che è contenuta nell'episodio del conte pisano.

A nostro parere invece Dante fu qui felicissimo inventore: la comparsa, o meglio la scomparsa dei tre peggiori peccatori della storia umana (Giuda, Bruto e Cassio) nelle bocche del mostro rappresenta la sconfitta appunto dell'umanità nei confronti della *bestia*, che è poi, anche se dilatata smisuratamente, quella parte oscura che l'uomo, da Caino in poi, porta in se stesso. Lo stesso *Inferno* termina in questo annullarsi di Dante e Virgilio nel corpo di Lucifero, che risalgono (discendono) uscendone però non assorbiti o maciullati, ma vittoriosi alla luce dell'emisfero australe. Lucifero, *omphalos mundi*, è il cardine su cui poggia il nostro mondo e chi vi vive («si traggono d'ogni parte i pesi», v. 111). E' vero che la *natural burella* è una invenzione di Dante, ma essa ben si armonizza alla scienza del suo tempo, confermando quindi la natura "fisica", "naturale" di Lucifero, come realmente esistenti e naturali sono i mostri secondo la teratologia antico-medievale<sup>39</sup>. Lucifero è co-

munque non a caso confinato in un ambiente gelido. Dante probabilmente tenne presenti suggestioni veterotestamentarie, che lo spingevano a mettere in relazione l'immagine del freddo e del ghiaccio con Lucifero. Infatti S. Agostino nelle *Confessioni* (X, XXXVI, 59), commentando un passo di Isaia, afferma che Lucifero «statuit 'sedem suam ponere in Aquilone', ut te perversa et distorta via imitantes, tenebrosi frigidive servirant»<sup>40</sup>. Questo per noi è un passo importante in quanto Lucifero viene ricollegato non soltanto al freddo ma anche a un (generico) Settentrione che in termini culturali rappresentava la direzione da cui, sempre secondo l'Antico Testamento, proveniva il Male medesimo («ab Aquilone pandetur omne malum») <sup>41</sup>. Nella *Vita Sancti Guthlaci* di Felice di Crowland, il santo, vissuto agli inizi dell'VIII secolo, viene portato in volo dai diavoli che vogliono tentarlo. «Cum ergo ad ardua aeris culmina adventasset, horrendum dictu! ecce septentrionalis caeli plaga fuscis atrarum nubium caliginibus nigrescere videbatur. Innumera enim inmundorum spiri-

tuum alas in obviam illis dehinc venire cerneret»<sup>42</sup>. Il Nord è quindi indubbiamente la direzione verso la quale va cercato l'Inferno.

Graf ha indicato, tra i molti luoghi nei quali la fantasia umana ha collocato il regno dei dannati<sup>43</sup>, anche i Poli, sotto i quali si troverebbe l'Inferno<sup>44</sup>. Fridtjof Nansen menziona il mappamondo disegnato a Costanza dal monaco benedettino Andreas Walsperger di Salisburgo nel 1448: «In the extreme north of the ocean, near the Pole, is written: "Hell is in the heart or belly of the earth according to the opinion of the learned"»<sup>45</sup>. Pur essendo collocato al centro della terra, l'Inferno viene quindi in qualche modo riallacciato al Polo<sup>46</sup>. Questa credenza si afferma sia in conseguenza del fascino esercitato dai luoghi estremi e irraggiungibili, a loro volta "ingresso" di mondi ancor più "misteriosi", sia per la connessione identificata tra luogo estremo-gelo-Oltretomba. Pierre d'Ailly ha ben sintetizzato questa valenza delle regioni polari della Terra: «dans ce deux régions extrêmes habitent les mauvais esprits, les démons et le bêtes malfaisantes et nuisibles à l'homme»<sup>47</sup>. Questa nozione era diffusa pure nella cultura italiana, anche se probabilmente solo in epoca posteriore a Dante, quando cioè divennero acces-

sibili testi di origine scandinava, vedi quanto scrive Giuseppe Rosaccio (1530-1620): «[...] molti Scrittori, che hanno trattato di sfere, i più han cominciato dall'Inferno; tuttavia alcuni il situorno sotto la torrida Zona, altri nelle Zone fredde, la sotto i poli del Mondo, alcuni oltre la Norvegia ove (si come riferisce Olao Magno) appaiono spesso in copia i demonij»<sup>48</sup>.

Questo riferimento implicito al Settentrione, in Dante viene rafforzato dalle immagini poetiche evocate da un lessico molto ricco, attinente alle varie forme assunte dal ghiaccio della palude infernale. L'idea del freddo non è naturalmente limitabile ai paesi del Nord, un Nord ovviamente da mettersi in relazione alle conoscenze geografiche di Dante cui accennavamo in apertura, dato che manifestazioni esteriori degli eccessi del freddo potevano essere colte anche in Italia o comunque in area mediterranea, eppure Dante, fin da quando presenta la crosta di ghiaccio del Cocito, fa riferimento a tre fiumi della "sua" Europa settentrionale. Gli eccessi climatici erano noti tramite il *Milione* di Marco Polo che aveva narrato della Russia siberiana e altri viaggiatori o letterati che avevano varcato le Alpi e si erano spinti in Germania, Fiandre o Inghilterra. A causa

<sup>39</sup> La posizione del mostro rispetto alla scienza è un argomento su cui si sono soffermati alcuni studiosi; segnaliamo qui un contributo originale, che estende l'esame della problematica fino alla cultura moderna, vedi P. Berrettoni, *Mostri, disordine e leggi fonetiche*, in: *Italianistica scandinava* 2, Atti del Terzo Congresso degli Italianisti scandinavi, a cura di P. de Anna-G. La Grassa-L. Lindgren, Turku 4-6 giugno 1992, Turku 1994, pp. 37-63.

<sup>40</sup> Citato da Bigi, voce *Cocito* cit., p. 46; vedi anche per le citazioni bibliche. Nella recente traduzione italiana il passo è stato così reso: «Lui che volle porre il suo seggio negli antri dell'aquila, perché lo servissimo nell'oscurità e nel gelo, lungo la via torta e perversa dell'imitazione che tenta di te». In nota si aggiunge: «Ghiaccio e oscurità sono caratteristiche del Settentrione, dove è miticamente collocato, agli antipodi di Gerusalemme, il monte di Lucifero» (Agostino, *Confessioni*. Introduzione di S. Pittaluga. Saggio sull'opera, traduzione e commento di R. De Monticelli, Milano 1992, pp. 208 e 376). Alla sede aquilonare di Lucifero fa riferimento Luigi Pulci:

E se Lucifer l'avessi saputo,  
e' non avea tanta presunzione  
e non sarebbe nel centro caduto  
per voler la sua sede in Aquilone;  
ma non avea ogni cosa veduto,  
onde e' seguì la nostra dannazione;

e perché il primo lui fu in questa pecca,  
caduto è il primo lui nella Giudecca (*Il Morgante*, a cura di R. Ramat, Milano 1961, XXV, 145, p. 988).

<sup>41</sup> Geremia, I, 14; vedi de Anna, *Il Mito del Nord* cit., p. 51.

<sup>42</sup> *Vita sancti Guthlaci* auctore Felice, 31, in: *Visioni dell'Aldilà* cit., p. 382.

<sup>43</sup> «L'Inferno lo si trova, dunque, collocato un po' da per tutto, nell'aria, agli antipodi, nelle viscere della terra, ad Oriente e ad Occidente, secondo le varie tradizioni dei popoli e la connessione della loro civiltà e della loro cultura con la posizione geografica ed i sinistri fenomeni della natura, che subivano» (A. Arrighini, *L'Inferno e le sue pene*, Genova 1988, (reprint ediz. 1945), p. 96).

<sup>44</sup> A. Graf, *Il Diavolo*. A cura di C. Perrone, Roma 1980 (1ª ediz. 1889), pp. 195-196.

<sup>45</sup> F. Nansen, *In Northern Mists. Arctic Exploration in Early Times*, tr. ing., Westport 1970 (reprint ediz. London 1911), II, p. 284.

<sup>46</sup> In ogni caso l'opinione prevalente tra i padri della Chiesa e i teologi era che l'Inferno, come indicava il nome stesso, era collocato sotto terra. Ciò era stato affermato con autorevolezza da Gregorio Magno, che a sua volta aveva certamente tenuto presenti tradizioni veterotestamentarie.

<sup>47</sup> Pierre d'Ailly, *Ymago Mundi*, tr. fr. e comm. di E. Buron, Paris 1930, I, cap. 12, p. 241.

<sup>48</sup> G. Rosaccio, *Teatro del Cielo e della Terra*, Venetia 1598, p. 9; la fonte è la *Historia de gentibus septentrionalibus* dello svedese Olao Magno (Roma 1555).



della nota mancanza di frequentazione dell'uomo del medioevo con la montagna, mancano invece quelli che a nostro parere sarebbe il più ovvio parametro di rapporto, e cioè l'ambiente alpino o dell'alto Appennino. Resta il fatto che, dicevamo, il vocabolario dantesco riferito al gelo è ricco e se non proprio "nuovo", comunque di recente introduzione.

Da un punto di vista lessicale, Dante si serve soprattutto del vocabolo *ghiaccia* (ghiaccio) e dei suoi derivati, più pertinenti alla natura del Cocito del più generico *gelo*<sup>49</sup>. Il lessema è registrato già av. 1292 in Bono Giamboni e av. 1294 in Brunetto Latini (*ghiacciare* nel senso di *divenire ghiaccio* si trova in Ristoro d'Arezzo, 1282); si tratta quindi di un termine coevo. Con *ghiaccia* Dante vuole comunque indicare più precisamente un *luogo ghiacciato* («e s'io non ti disbrigo,/al fondo de la ghiaccia ir mi convegna»; XXXIII, vv. 116-117), che nel caso specifico è una vasta distesa di acqua ghiacciata. Come reminiscenza dante-

sca riaffiora nel 1882 in Carducci<sup>50</sup>. Il *ghiacciato*, participio sostantivato usato da Dante (XXXII, v. 125), è pure coevo (Bono Giamboni, 1292). *Ghiaccio* è anche forma aggettivale (sec. XIII, Folgore da San Gimignano). Come sinonimo in XXXI, v. 123 è usato *freddura*<sup>51</sup>; in XXXIII, v. 109 troviamo *fredda crosta* (in XXXIV, v. 74 *gelate croste* è invece riferito alle incrostazioni che ricoprono il corpo di Lucifero) e al verso 91 del canto XXXIII, *gelata* (per *zona ghiacciata*). In XXXII, v. 60, Dante ricorre a *gelatina* («e non troverai ombra degna più d'esser fitta in gelatina»<sup>52</sup>, detto con ironia, anche se potrebbe essere messo in corrispondenza con *caldina*, che definisce un luogo caldo<sup>53</sup>. *Gelatina* già da Folgore da San Gimignano era stato usato nel senso di "brodo solidificato mediante raffreddamento"<sup>54</sup>. *Ghiacciaia* è invece vocabolo più recente che indica il luogo dove si conserva il ghiaccio (1681, Daniello Bartoli)<sup>55</sup>. *Ghiacciaio*, e cioè la massa dei ghiacci montani e polari,

è a sua volta vocabolo ottocentesco<sup>56</sup>. L'etimologia è dal latino parlato \**glacia(m)* (lat. class. *glacie(m)*)<sup>57</sup>.

Il simbolismo del ghiaccio non è molto sviluppato nelle varie culture, ma si può affermare che «Il ghiaccio è anche qualcosa di ingannevole, e quando si dice di qualcuno che «osa avventurarsi sul ghiaccio sottile», si intende che questa persona è gravemente imprudente, mentre «mettere in ghiaccio qualcosa» significa differire. Avere un «cuore di ghiaccio» vuol dire essere un uomo privo di pietà e crudele; «rimanere di ghiaccio» significa essere delusi e sbigottiti, mentre «essere un pezzo di ghiaccio» indica l'essere intirizziti dal freddo oppure avere scarsi desideri sessuali»<sup>58</sup>. Molti di questi significati metaforici dovettero indubbiamente rappresentare per Dante un ulteriore motivo per scegliere per il Cocito un'ambientazione di landa gelata.

Il ghiaccio a sua volta è assimilato al vetro in virtù della sua trasparenza («un lago che per gelo/avea di vetro e non d'acqua sembante», XXXII, vv. 23-24)<sup>59</sup>, e Dante farà perciò riferimento a *le 'nvetriate lagrime* (XXXIII, v. 128) ma soprattutto al *crystallo*. Le

lacrime dei dannati, non potendo sgorgare

fanno groppo,  
e sì come visiere di crystallo,  
riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo (XXXIII,  
vv. 97-98).

L'anima del peccatore invocherà quindi di togliergli dal viso «i duri veli» (ibidem, v. 112). Nelle *Rime* Dante fa derivare il crystallo dal ghiaccio:

Segnor, tu sai che per algente freddo  
l'acqua diventa cristallina petra  
là sotto tramontana ov'è il gran freddo,  
e l'aere sempre in elemento freddo  
vi si converte, sì che l'acqua è donna  
in quella parte per cagion del freddo<sup>60</sup>.

Naturalmente Dante sa che il crystallo di rocca è diverso dal vetro («E come in vetro, in ambra od in crystallo», *Paradiso*, XXIX, v. 25), ma quest'ultimo, secondo l'opinione antica, era, come del resto asserito da Plinio il Vecchio (*Naturalis historia*, XXXVII, 23), formato dal progressivo indurirsi della neve o del ghiaccio a causa del freddo montano<sup>61</sup>. Cecco d'Ascoli aveva scritto:

Nasce nell'Alpe del settentrione  
Crystallo fatto dell'antica neve  
Secondo la comune opinione;  
Opposto al Sole, di fuor manda il fuoco;  
La sete, posto in bocca, cessar deve;  
Trito col miele fa latte non poco,

49 Il termine *gelo* nelle opere di Dante «conosce sostanzialmente due significati complementari: quello di «freddo», nel senso fisico, e la sua estensione denotante l'agghiacciarsi di chi è colto da spavento o giace nell'immobilità ultima della morte» (B. Basile, voce *Gelo*, in: *Enciclopedia dantesca*, Roma 1970-1976, III, p. 102). Sui diversi significati di *gelo* vedi G. Siebzeher-Vivanti, *Dizionario della Divina Commedia*, Firenze 1954, p. 228.

50 [...] tra i morti boschi, lividi, con gli occhi vitrei te veggan su l'immane ghiaccia, sole, calare. (G. Carducci, *Su Monte Mario*, in: *Poesie scelte*, a cura di L. Baldacci, Oscar Mondadori, 1974, p. 215).

51 Si veda il verso «mettine giù, e non ten vegna schifo, /dove Cocito la freddura serra»; qui *freddura* sta per *bassa temperatura*, essendo *Cocito* complemento oggetto. Corrisponde quindi a XXXIII, v. 100: «E avvegna che, sì come d'un callo, / per la freddura ciascun sentimento/ cessato avesse del mio viso stallo».

52 Petrocchi, ediz. cit., I, p. 551, in nota riporta le varianti *geladina* e *gelarina*.

53 Vandelli, *Commento a Dante* cit., p. 269, in nota.

54 DELI, II, p. 481, che però non cita il passo di Dante.

55 Non impensabile è l'ironia insita nella funzione della Tolomea come luogo di conservazione (*ghiacciaia*) delle anime prima che il dannato sia morto in Terra:

Cotal vantaggio ha questa Tolomea,  
che spesse volte l'anima ci cade  
innanzi ch'Atropòs mosca le dea (XXXIII, vv. 124-126).

Il concetto è ribadito più sotto, dove si fa allusione a uno spazio fisico circoscritto:

Ella ruina in sì fatta cisterna;  
e forse pare ancor lo corpo suso  
de l'ombra che di qua dietro mi verna (ibidem, vv. 133-135).

56 Sull'uso dei due termini vedi L. de Anna, *Gli articismi nelle opere di ambiente polare scritte da Emilio Salgari*, «Studi di lessicografia italiana», Accademia della Crusca, vol. XII, Firenze 1994, p. 227, in nota, 57 Vedi DELI, II, pp. 489-490; altre testimonianze letterarie si trovano in TB, II,2, 1869, p. 1065.

58 H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, tr. it., Milano 1991, p. 222.

59 Vedi anche: «e l'acqua morta si converte in vetro/per la freddura che di fuor la serra» (*Rime* cit., 43 [C], p. 94).

60 *Rime per la donna Pietra*, 45 [CII], in: Dante Alighieri, *Tutte le opere*, ediz. Blasucci cit., p. 95; vedi anche 26 [LXXIII]: «Chi udisse tossir la mal fatata/ moglie di Bicci vocato Forese,/ potrebbe dir ch'ell'ha forse vernata/ove si fa 'l crystallo in quel paese» (vv. 1-4; *Tenzone con Forese Donati: Dante a Forese*, op. cit., p. 86).

61 Solino, pur incline a inserire elementi fantastici nella sua raccolta riguardante le cose del mondo, nega invece che il crystallo possa nascere in questo modo, dato che altrimenti non lo si potrebbe incontrare in paesi caldi: «Istic et crystallus, quem licet pars maior Europae et particula Asiae subministret, pretiosissimum tamen Scythia edit. multus ad pocula destinatur, quamlibet nihil aliud quam frigidum pati possit. sexangulus invenitur. qui eligunt purissimum captant, ne quid rufum, ne nubilum vel spumis obsitum arceat perspicuitatem: tunc ne duritia iusto propensior obnoxium fragilitati magis faciat. putant glaciem coire et in crystallum corporari: sed frustra: nam si ita foret, nec Alabanda Asiae nec Cypros insula hanc materiam procrearent, quibus admodum calor iugis est» (C. Iulii Solini *Collectanea Rerum Memorabilium*, ed. Th. Mommsen, Berolini 1958, reprint ediz. 1895, 15, 29-31, p. 88).

E forte vale al colico dolore  
Chè fa cessare quel maligno umore<sup>62</sup>.

Egli cita dunque la *comune opinione*, ma è indubbio che essa si avvallesse dell'autorevolezza di molti studiosi e ancora nel Seicento ci fu chi ripeté la teoria del quarzo fatto di acqua indurita<sup>63</sup>. La credenza che esistesse una connessione tra cristallo e gelo era agevolata dall'etimologia stessa della parola, che risale a un termine greco (*krystallos*, ghiaccio, acqua gelata, derivata da *kryos*, gelo) usata dai greci sia per indicare il ghiaccio che il cristallo di rocca<sup>64</sup>. Con *cristallo* Dante nella *Divina Commedia* indica essenzialmente il cristallo di rocca (o quarzo)<sup>65</sup>, ma come si è detto, questo termine è semanticamente vicino a *ghiaccio*.

Naturalmente qui l'argomento del ruolo svolto dalla concezione di *gelo* nell'opera dantesca non si esaurisce soltanto sul piano dell'espressività linguistica, anche se le numerose varianti del termine e della metafora impiegate da Dante indicano una sua capacità di analisi che non è soltanto lessicale<sup>66</sup>. Pur non trattando direttamente la problematica legata al gelo, Dante aveva dedicato particolare attenzio-

ne al tema della fisicità dell'universo e della sua componente acquee nella *Quaestio de aqua et terra*, tesi letta a Verona alla fine del 1319 o agli inizi del 1320 di fronte a un dotto pubblico, con la quale Dante intendeva dimostrare che le sfere dell'acqua e della terra non sono concentriche, come comunemente creduto. Quanto ci interessa qui rilevare è che il trattatello è posteriore alla composizione degli ultimi canti dell'*Inferno*, il quale del resto, insieme al *Purgatorio*, già circolava liberamente, e che quindi teneva necessariamente presenti le conclusioni scientifiche cui nel poema Dante giungeva esprimendosi in chiave artistica<sup>67</sup>. Si può dire che il rapporto tra massa terrestre e acquee che era al centro dell'osservazione dantesca<sup>68</sup> viene risolto nei canti che ci interessano nel senso che un punto di incontro tra le due masse si verifica proprio al centro della Terra, dove il confine tra acqua e terra svanisce in quell'amalgama che è il ghiaccio, un elemento comunque non espressamente contemplato nella *Quaestio*, nel quale si intendeva rispondere alla domanda se la massa dell'acqua è più alta di quella della terra<sup>69</sup>. Un aspetto questo

<sup>62</sup> Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, ediz. A. Crespi, Ascoli Piceno 1927, vv. 3265-3272, p. 319. Ristoro d'Arezzo aveva spiegato dettagliatamente ne *La composizione del mondo* (I, 20) come esso nasce, vedi de Anna, *Conoscenza* cit., p. 308.

<sup>63</sup> Crespi, ediz. citata dell'*Acerba*, p. 319.

<sup>64</sup> Per le prime citazioni di cristallo nell'italiano vedi GAVI, 3, IV, Helsinki 1988, pp. 313-315, dove si ricorda che la fisica aristotelica faceva nascere il cristallo dal ghiaccio portato da un vento freddissimo a temperatura bassissima; «"Cristallo" dice ad esempio il Sacchetti "si cria ne' grandi freddi, che e acqua, e poi diaccia, e fassi cristallo"».

<sup>65</sup> Su Dante e le menzioni del cristallo vedi H.D. Austin, *Dante and the Mineral Kingdom*, «Romance Philology», vol. IV, 2-3, 1950-1951, pp. 105-106.

<sup>66</sup> Si veda ancora l'esempio relativo al v. 135 di XXXIII, «l'ombra che di qua dietro mi verna», dove *vernare* acquisisce il significato di "patire un freddo invernale" (concordiamo qui con l'interpretazione data dal verbo da parte di Giovanni Pischedda, *Dante e la tematica medioevale*, L'Aquila 1970<sup>2</sup>, p. 28).

<sup>67</sup> Sulle conoscenze scientifiche di Dante come enucleabili dalla *Divina Commedia* vedi F. Severi, *Dante e la scienza dei suoi e dei nostri tempi*, in: AA.VV., *Il Trecento. Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina* (Unione fiorentina), Firenze 1953, pp. 73-92.

<sup>68</sup> L'argomento assume una particolare rilevanza in merito alla concezione del *Purgatorio*, dato che in origine l'emisfero emerso era quello australe, mentre quello boreale era coperto dalle acque.

<sup>69</sup> E' interessante notare come Dante strutturi il centro della Terra come luogo di passaggio tra il *caos* infernale e il *cosmos* della creazione; la presenza di Lucifero diviene quindi un elemento equilibratore

comunemente trascurato da parte di chi si è occupato del *De Aqua* (o *De situ*) dato che l'attenzione si è concentrata sul problema dell'esistenza di terre emerse in altra parte del globo diversa dal nostro emisfero, argomentazione che diventerà in anni post-colombiani addirittura di importanza extra-filosofica<sup>70</sup>. Dante non fu molto gratificato dall'accoglienza riservata al suo lavoro, e rimase certamente deluso nel constatare che l'aver non *rimesso* ma soltanto *messo* in discussione la dottrina aristotelica e i principi della fisica allora in auge portava a diatribe difficilmente risolvibili. In un certo senso quindi dobbiamo apprezzare il coraggio di Dante, il quale proponeva per il centro della Terra un elemento (il ghiaccio) sostanzialmente estraneo alla tradizione cristiana, per lo meno mediterraneocentrica, e faceva del ghiaccio una componente non contemplata nella tradizionale *Quaestio* riguardante i quattro elementi (fuoco, aria, acqua, terra) che costituiscono l'universo<sup>71</sup>. Ancora una volta dunque la *finzione poetica*, che tanto rilievo ebbe nei primi commenti della *Commedia*, deve trovare una sua giustificazione nei confronti della spiegazione *secondo verità*. Ci troviamo, tra l'altro, in una parte del poema particolarmente delicata agli occhi dei difensori dell'ortodossia, e questa volta non soltanto scientifica o artistotelica, ma anche dottri-

nale, a causa del noto riferimento ad Alberigo e alla condanna dell'anima prima della morte del corpo, elemento introdotto da Dante che poteva suscitare, e suscitò, aspre polemiche<sup>72</sup>.

Gli ultimi tre canti dell'*Inferno* non si allontanano da quello che è l'impianto scientifico su cui si basa l'intera *Commedia*. Il riferimento alla peculiarità climatologica rientra in una situazione possibile dell'*orbis*. Questa *realtà* dell'ambiente fisico del Cocito viene sottolineata dall'inserimento di un riferimento ad altri elementi del mondo naturale reale, soprattutto, nel caso specifico, della mineralogia. In questa luce è da interpretarsi la menzione del *cristallo*, la quale ci riporta, proprio per la sua asserita omogeneità rispetto al ghiaccio, ai paesi settentrionali, e cioè a un ambiente freddo reale, anche se limitatamente conosciuto da Dante. Cecco d'Ascoli aveva del resto collocato nel Settentrione i monti su cui esso cresce e John Mandeville, il più noto "viaggiatore sedentario" del medioevo, aveva detto la medesima cosa<sup>73</sup>. Per gli autori antichi, si veda Solino, il cristallo si trova principalmente in Scizia, ma nel medioevo si tende a spostarne più a nord la sede, e nel poema *Meregarto* (metà dell'XI secolo) lo si attribuisce all'Islanda<sup>74</sup>. Lo stesso fa Fazio degli Uberti nel suo viaggio immaginario:

Sotto la tramontana, ov'ero allora,

vedi Islandia, de la qual mi giova

tra di essi e rientra di conseguenza nel grande disegno divino della creazione dell'universo. Non dobbiamo perciò interpretare la presenza demoniaca al centro della Terra come un elemento di disturbo, ma appunto come dimostrazione della perfetta integrazione tra Bene e Male voluta da Dio. Sul simbolismo del centro vedi R. Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, tr. it., Milano 1990<sup>2</sup>, pp. 63-71.

<sup>70</sup> La *Quaestio* divenne accessibile nell'edizione a stampa veneziana del 1508.

<sup>71</sup> A questi aspetti della teoria dantesca fa riferimento Giorgio Padoan nella sua *Introduzione al De situ et forma aque et terre*, Firenze 1968, pp. XXI-XXIII.

<sup>72</sup> La commistione tra elementi dottrinali e scientifici fu del resto uno dei punti toccati da Cecco d'Ascoli nella sua polemica con Dante, vedi G. Fallani, *Dante autobiografico*, Napoli 1975, pp. 332-333.

<sup>73</sup> Vedi de Anna, *Conoscenza* cit., p. 307.

<sup>74</sup> De Anna, op. cit., p. 308.

che memoria ne sia per ora,

sí per lo bel cristallo, ch'uom vi trova,  
sí che i bianchi orsi sotto il ghiaccio sale  
pescano in mare il pesce che vi cova<sup>75</sup>.

Fazio però in precedenza aveva attribuito alla Scandinavia (chiamata *Gangavia* sulla scorta di Solino) la patria del cristallo<sup>76</sup>. Giovanni Boccaccio lo chiama *rodopeo*, attribuendolo cioè alla più vicina e familiare Tracia:

Allor che 'l regno d'Etìopia sente  
il rodopeo cristallo esser deluso,  
e de' sui ogni serpe leva el muso,  
surge a' mortali un nobile ascendente,  
del quale fé la Sidonia dolente  
pruove, al parlar, che sai, alto e diffuso<sup>77</sup>.

Un'altra caratteristica ambientale del Cocito è familiare alla tradizione scientifica coeva, ed è quella dell'oscurità che vi regna. Indubbiamente, nell'immaginazione popolare l'idea di freddo ben si accordava a quella di oscurità, la quale è a sua volta anche una delle allegorie fondamentali in campo religioso. Unendo i due elementi, gelo e buio, Dante ricollegava quindi due importanti componenti di un modo di pensare comune non solo alla tradizione cristiana, ma già al suo substrato pagano<sup>78</sup>. Secondo l'intendimento di Dante e secondo la stessa cultura popolare, le pene infernali, le torture sarebbe più appropriato definirle, venivano interpretate simbolicamente<sup>79</sup>. La pena del freddo non era

quindi da intendersi come una esercitazione di una fantasia indubbiamente fertile, ma come un messaggio da interpretarsi figurativamente nel senso, come si è già detto, della mancanza assoluta di umanità, cancellata dalla gravità del peccato. I due estremi del caldo e del freddo erano stati indicati da Beda il Venerabile come una delle pene per i dannati, sospinti da un eccesso all'altro<sup>80</sup>, e non a caso sono parte fondamentale del terribile messaggio che i dannati, al momento di iniziare la loro discesa nell'Inferno, odono dalla voce di Caronte:

Non isperate mai veder lo cielo:  
i' vegno per menarvi a l'altra riva  
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo  
(III, vv. 85-87)<sup>81</sup>.

Queste visioni medievali hanno naturalmente un rapporto con l'inconscio collettivo di una società poco preparata ad affrontare i due eccessi, ed esposta ai pericoli che ne conseguono, come la siccità o la gelata, che comportavano spesso tragiche carestie<sup>82</sup>. Dante dunque, trasponendoli nel suo mondo immaginario, non faceva altro che sovrapporre a un messaggio poetico e morale la reminiscenza di una sofferenza realmente patita, seppur non in maniera così drastica, dall'uomo del suo tempo. Sarebbe interessante qui approfondire il tema di im-

maginari post-medievali legati a un nucleo *freddo* della Terra (già nell'alto medioevo si era interpretata l'etimologia di *infernum* come un qualcosa che è tale *quia inferius jacet*) riaffiorate addirittura nel nostro secolo<sup>83</sup>.

Non possiamo qui entrare nel merito delle visioni relative all'Oltretomba perché è un labirinto in cui ci perderemmo<sup>84</sup>; vogliamo però sottolineare questa componente dell'*oscurità* in relazioni ad esse. Connotazione ovvia in quanto già l'Ade degli Antichi è un mondo infero e la sua stessa etimologia è stata da alcuni riportata al significato di *luogo tenebroso*. L'*Odissea* del resto fa del Cocito un fiume infernale<sup>85</sup>. La morte è comprensibilmente paragonata alla notte: «Nobis cum semel occidit brevis lux, / Nox est perpetua una dormienda», ammette Catullo con malinconia<sup>86</sup>.

Tutto questo ci interessa perché non soltanto il gelo del Cocito ci riporta a un immaginario legato a paesaggi settentrionali, ma anche perché questa connotazione è accentuata dalla valenza psicologica e culturale legata al Settentrione tenebroso. In quello che è il Nord "reale" per gli Antichi, notiamo un interessante av-

vicinamento tra topografia infernale e topografia locale. Carlo Pascal ricorda che «ad Eraclea nel Ponto, come ad Efira ed a Figalia un ruscello portava il nome di Acheronte. Presso l'Aornon o Averno di Cuma si poneva appunto la regione dei Cimmerii; e lungo tutta quella regione si vedevano ricordi del viaggio di Ulisse»<sup>87</sup>.

Anche nella geografia dei viaggi verso il Paradiso terrestre si deve attraversare una regione caliginosa e oscura<sup>88</sup>. L'impresa deve essere superata da Uggeri il Danese che muove alla conquista del regno perduto come da Ugo d'Alvernia, secondo la versione di Andrea da Barberino, che risale verso le sorgenti del Nilo con lo stesso scopo<sup>89</sup>. La tradizione del viaggio al Paradiso terrestre o al Purgatorio potrebbe aver offerto alcuni *exempla* a Dante nella descrizione del proprio *iter* ultramondano<sup>90</sup>. Non possiamo quindi escludere che alcune immagini di paesaggi ghiacciati contenute in testi a lui familiari siano servite a focalizzare l'ambiente fisico in cui intendeva collocare i dannati del Cocito.

Da dove trasse Dante l'ispirazione per inserire il Cocito nella parte più profonda dell'inferno? Tra le fonti an-

<sup>83</sup> Su queste teorie di mondi di ghiaccio si veda l'ultimo capitolo del nostro *La leggenda di Thule. Le fonti e le tradizioni*, in stampa.

<sup>84</sup> Per la parte riguardante la credenza nell'Aldilà in epoca precristiana basterà rimandare a K. Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*. Premessa di G. Petrocchi, tr. it., Roma-Bari 1983, I, pp. 27-40 (la prima edizione di questo importante studio è del 1906).

<sup>85</sup> Più esattamente si tratta di un braccio dello Stige, Homeri *Odyssea*, ed. P. von der Mühl, Basilea 1971; X, 514-515, pp. 190-191.

<sup>86</sup> G. Valerius Catullus, *Liber*, ed. W. Kroll, Stuttgart 1968; V, vv.5-6, p. 12.

<sup>87</sup> Pascal, *L'Oltretomba dei pagani* cit., I, pp. 175-176; sul paese dei Cimmeri e la sua collocazione settentrionale vedi de Anna, *Conoscenza* cit., p. 18 e 81-82.

<sup>88</sup> Vasta la bibliografia sull'argomento; per un orientamento generale vedi: F. Giromini, *Tradizioni medievali di viaggi al Paradiso terrestre*, in: *Miscellanea di storia delle esplorazioni*, II, Genova 1977, pp. 9-27; con particolare riferimento al tema del viaggio è ancora utile A. Graf, *Il mito del paradiso terrestre*, con un saggio introduttivo di G. de Turrel, Roma 1982 (1ª ediz. ampliata 1892), pp. 131-189; per quanto riguarda l'iconografia vedi L.-I. Ringbom, *Paradisus Terrestris. Myt, Bild och verklighet*, Helsingfors 1958.

<sup>89</sup> A. Graf, *Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo*, ediz. anastatica New York 1971 (1ª ediz. 1892-1893), I, p. 122.

<sup>90</sup> René Guénon, riprendendo le tesi di Asin Palacios, ha sottolineato la componente esoterica presente in Dante proprio in riferimento ai viaggi ultramondani, vedi Guénon, *L'esoterismo di Dante* cit., pp. 41-47.

<sup>75</sup> Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, ed. G. Corsi, Bari 1952, IV, XI, vv. 85-90, I, p. 286.

<sup>76</sup> «Là è Gangavia, ove nasce il cristallo» (I, X, v. 40, I, p. 31).

<sup>77</sup> Risposta a Riccio barbiere, in: G. Boccaccio, *Rime. Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Padova 1958, LXXVIII, pp. 86-87.

<sup>78</sup> Sul rapporto tra la visione ultramondana cristiana e quella popolare vedi A. Gurevich, *Medieval popular culture. Problems of belief and perception*, tr. ing., Cambridge 1990, pp. 104-152.

<sup>79</sup> Gurevich, op. cit., p. 107.

<sup>80</sup> Gurevich, op. cit., pp. 117 e 123.

<sup>81</sup> La coppia caldo/freddo, osserva Jacques Le Goff, è una costante nella descrizione delle caratteristiche ambientali dell'Oltretomba, soprattutto del Purgatorio: «Nei testi medievali che si situano nella preistoria di quel periodo, tale coppia appariva nella maggior parte dei casi sotto forma di giustapposizione tra un luogo cocente e uno umido, un luogo caldo e uno freddo, un elemento ardente e uno gelato» (J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, tr. it., Torino 1982, p. 13).

<sup>82</sup> Il loro legame col sogno è stato sottolineato da Jacques Le Goff, vedi *The Learned and Popular Dimensions of Journeys in the Otherworld in the Middle Ages*, in: AA.VV., *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, ed. by S.L. Kaplan, Berlin 1984, p. 24.

tiche da lui utilizzate, direttamente o indirettamente, non troviamo testi che in maniera così esplicita facessero riferimento a un luogo ghiacciato dell'Oltretomba<sup>91</sup>. Naturalmente la connotazione di un Ade sotterraneo e oscuro non si allontana di molto da quella di una palude gelata, ma riteniamo che qui l'avvicinamento possa essere semplicemente concettuale e non frutto di una influenza diretta<sup>92</sup>.

Diverso è il discorso per le fonti alto-medievali e coeve, che però in questa sede non possiamo approfondire<sup>93</sup>. Né desideriamo riaprire la discussione sull'influenza di testi di origine araba e musulmana, da altri con più competenza affrontata<sup>94</sup>. Tramite essi qualcosa che si riferiva ad aree settentrionali, verso le quali si estendeva anche l'orizzonte culturale islamico, può essere giunto fino a Dante, ma si tratterà comunque di echi lon-

tani e riflessi, di suggestioni, piuttosto che di fatti geografici o climatologici concreti. In ogni caso, ci ha ricordato Enrico Cerulli, l'inferno della tradizione musulmana è molto simile a quello semitico-cristiano, e cioè caldo, e vi dominano gli elementi direttamente connessi ad esso, e cioè il fuoco, il fumo, la pece e lo zolfo<sup>95</sup>.

Dante, abbiamo visto, non sembra attestare nelle proprie opere una conoscenza approfondita della Scandinavia; qualcosa poteva comunque aver desunto sulle sue condizioni climatiche dalla lettura di opere enciclopediche generalmente note al suo tempo. Non sembra però che egli abbia tratto materiale dal pur popolare testo di Bartolomeo Anglico *De proprietatibus rerum*<sup>96</sup>. Generali conoscenze sulle caratteristiche climatiche del Nord erano comunque di patrimonio comune nella cultura coe-

va; ci interesserà piuttosto sottolineare la connessione veterotestamentaria riferita a un Settentrione sede del Diavolo, ribadita anche da Rabano Mauro (circa 780-856) altro autore molto letto nel secondo medioevo, il quale aveva indicato una chiara relazione tra Settentrione, gelo e potestà luciferina<sup>97</sup>. Si tratta di un riferimento importante in quanto attesta una tradizione letteraria già da tempo affermata, che dal Vecchio Testamento portava, tramite appunto gli autori altomedievali e poi gli enciclopedisti a Dante, il quale raccolse l'essenzialità del messaggio nell'*Inferno*. È interessante rilevare che Dante associò queste componenti al Cocito, che di per sé non era istintivamente equiparabile a un ambiente gelato, dato che secondo altri enciclopedisti, citiamo Alessandro Neckam (1157-1217), si trovava in Africa<sup>98</sup>.

Se il punto di partenza era stato indubbiamente la cultura veterotestamentaria, gli arricchimenti della concezione di un inferno freddo sono più difficili da identificare, in mancanza di citazioni dirette ed esplicite di

Dante. Thomas D. Hill ha messo in evidenza le valenze assunte nell'immaginario anglosassone dall'idea di caldo e di freddo<sup>99</sup>. Per ovvie ragioni linguistiche, Dante non poté esserne influenzato, eppure sappiamo che la cultura medievale non conosce barriere nette e che il latino rendeva trasferibile quanto scritto in volgare in parti anche lontane del continente. Hill nota che «ordinarily imagery concerning heat and cold is apt to bear primarily emotional rather than moral significance [...] but in Anglo-Saxon and other medieval literatures there also occurs another pattern of imagery in which heat and cold can express moral significance- the fiery hot love of perfect charity, and the icy cold of unrepentant sinfulness»<sup>100</sup>; Dante ebbe quindi l'intuizione di estendere il concetto di gelo in senso poetico anche, anzi, soprattutto, al campo del morale. Fu un passo spontaneo, in fin dei conti logico per chiunque conoscesse le parole di Matteo (24, 12): «per il dilagare dell'iniquità, l'amore di molti si raffredderà», oppure venne influenzato da

<sup>91</sup> Per un'introduzione a un'analisi del rapporto tra Dante e le fonti antiche vedi E. Paratore, *L'eredità classica in Dante*, in: *Dante e Roma*. Atti del Convegno di Studi, Roma 8-9-10 aprile 1965, Firenze 1965, pp. 3-50.

<sup>92</sup> Sulle fonti classiche utilizzate da Dante vedi in sintesi A. Buck, *Die Commedia*, in: *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, a sua volta parte di *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, X, 1, Heidelberg 1987, pp. 33-43.

<sup>93</sup> Su queste vedi Buck, op. cit., pp. 46-52.

<sup>94</sup> Vedi la sintesi in Buck, op. cit., pp. 53-54. Il dibattito, come è noto, iniziò nel 1919 con la conferenza tenuta da Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (pubblicata in più ampia versione nel 1943 a Madrid-Granada e nel 1961 con un'appendice). Lo studioso spagnolo aveva inteso vedere più che un parallelismo tra testi islamici che trattano dell'Aldilà e l'opera di Dante. In margine alla questione ricordiamo che in Finlandia l'opera dello spagnolo fu conosciuta abbastanza presto, e venne recensita da W. Söderhjelm su «Neuphilologische Mitteilungen», 5, 1921, pp. 89-99. Enrico Cerulli riprese in seguito l'argomento e non escluse un rapporto tra questi testi (E. Cerulli, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano 1949, vedi soprattutto le pp. 5-6 e 503-550 per quanto riguarda la polemica che investì Asín Palacios). Altre informazioni bibliografiche su Dante e l'Islam, relative anche a studi che confutano la tesi di Cerulli, si trovano in: E. Esposito, *Gli studi danteschi dal 1950 al 1964*, Roma 1965, pp. 53; 63; 65; 68; 69; 76; 138; 139; 145; 153; 163; 175; 177; 182; 188. Vedi anche U. Bosco, *Contatti della cultura occidentale e di Dante con la letteratura non dotta arabo-spagnola*, «Studi danteschi», XXIX, 1950, pp. 85-102.

Nelle più recenti edizioni della *Divina Commedia* si è tenuto conto di queste conclusioni; così Aldo Vallone nella sua *Introduzione all'Inferno* (1985), trattando delle fonti del poema, non disconosce l'apporto islamico.

<sup>95</sup> L'elemento del fuoco assume però valori diversi a seconda se si tratta di fuoco infernale o del Purgatorio. Quest'ultimo, precisa Jacques Le Goff, «è un fuoco che rigenera e rende immortali», mentre quello dell'Inferno è strumento di punizione e non di purificazione (sul simbolismo del fuoco del Purgatorio vedi Le Goff, *La nascita del Purgatorio* cit., pp. 11-15). La concezione del fuoco purificatore era già sviluppata nelle tradizioni precristiane d'Oriente. Su questa purgazione ignea dell'Aldilà vedi quanto scrive A. Arrighini su «L'inferno nel parsismo e orfismo», *L'inferno e le sue pene* cit., pp. 13-14.

<sup>96</sup> Vedi V. Cian, *Vivaldo Belcalzer e l'enciclopedismo italiano delle origini*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Sup. V, 1902, pp. 78-84; secondo G.E. Se Boyar, *Bartholomaeus Anglicus and his*

*encyclopaedia*, «The Journal of English and Germanic Philology», XIX, 1920, p. 188, «it is possible that Dante may have seen a Latin manuscript of the *De Proprietatibus Rerum*. At least the resemblances between passages from the *Divina Commedia* and Belcalzer's translation show that Dante gave life to scientific material which Bartholomaeus had made popular». È il nostro parere però più probabile, considerata proprio l'assenza in Dante di alcuni riferimenti difficilmente eludibili che compaiono nell'opera di Bartolomeo, che l'Alighieri avesse sottomano una copia parziale dell'originale o che abbia letto alcuni passi citati da altri enciclopedisti. Sull'erudizione di carattere settentrionale in Bartolomeo Anglico vedi quanto abbiamo scritto in *Conoscenza* cit., pp. 136-145. Qualcosa dell'opera di Bartolomeo Anglico, Dante poteva aver conosciuto grazie ai circoli francescani di S. Croce da lui frequentati.

<sup>97</sup> «Septentrionalis autem pars mundi, unde gelu et siccitas procedunt, per figuram ostendit diabolum vel frigus infidelitatis, de quo scriptum est: Aquilonem et mare tu creasti. Thabor et Hermon in nomine tuo exultabunt, tuum brachium cum potentia (Psal. LXXXVIII); per aquilonem designans diabolum, qui dixit: Ponam sedem meam in aquilone, et ero similis Altissimo (Isa. XIV). Unde alibi legitur: Aquilo durus est ventus, qui alio nomine dexter vocatur, eo quod diabolus nomen sibi dextri praesumat, tanquam boni: sive quod Occidentem, id est, peccatum respicientibus dextra fiat» (Rabani Mauri *De Universo*, in: *Opera omnia*, ed. J.-P. Migne, PL, CXI, Parisiis 1852, XXII, IX, col. 261).

<sup>98</sup> Egli infatti scrive: «Cocytus vero et Phlegeton putantur esse fluvii in Aegypto. Quoniam vero loca permeant horrida, finguntur a poetis fluvii esse infernales» (Alexandri Neckam *De naturis rerum libri duo*. Edited by T. Wright, *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*, 34, London 1863, II, 10, p. 133).

<sup>99</sup> T.D. Hill, *The tropological context of heat and cold imagery in anglo-saxon poetry*, «Neuphilologische Mitteilungen», 4, 1966, pp. 522-532.

<sup>100</sup> Op. cit., p. 523.

conoscenze e suggestioni libresche? La metafora del caldo corrispondente al calore della grazia divina e del freddo che simboleggia l'assenza di essa era stata tramandata dalla patristica<sup>101</sup>. Le metafore di Gregorio Magno e di S. Agostino erano molto efficaci, colpivano la fantasia popolare, come quella dei dotti. Eppure il veicolo della cultura scritta di origine settentrionale (in senso lato) può aver avuto una sua influenza su Dante. In Irlanda il famoso *pozzo di San Patrizio* rappresentava la porta dell'inferno e del purgatorio. E' vero che nelle visioni irlandesi l'inferno è rappresentato come luogo caldo, ma in quella di San Patrizio compare proprio la pena del freddo<sup>102</sup>. Nella leggenda, il Cavaliere che compie il viaggio ultramondano giunge nei pressi di un monte e vede moltissima gente qui radunata: «E tutti costoro sedevano ignudi in terra, sanz'alcuno vestimento, avendo il capo chinato quasi infino alle dita de'piedi, istando volti verso l'aquilone; e pareva che stessero in grande paura e timore, come quegli che aspettavano continuamente di ricevere nuovi e vari tormenti». I diavoli che li custodiscono non fanno in tempo a chiedere al Cavaliere perché si meraviglia che i dannati stiano in quel posto che «ecco subitamente venne dalla parte d'aquilone un vento grandissimo e tempestoso, il quale prese e arrapò quella misera turba [...]». Questa viene gettata dal vento in un fiume «d'acque freddissi-

me e puzzolenti» in cui i dannati vengono tenuti immersi dai diavoli che impediscono loro di uscirne. Arriva poi un'altra bufera, che trasporta le anime «in altra parte del monte» nel qual luogo «erano tormentati sì di grandissimo freddo, che non è corpo umano che ne potesse campare»<sup>103</sup>. Qui ci troviamo già in un'area di trasmissione culturale limitrofa a quella in cui si muoveva Dante e di conseguenza la *contaminatio* è più che possibile. L'Oltretomba *freddo* ricompare quindi in testi non necessariamente influenzati dalla tradizione classica, ma piuttosto da condizioni ambientali locali.

Nella *Visio frati Alberici*, testo di origine cassinese risalente probabilmente al principio del XII secolo, si immagina un inferno piuttosto elaborato. «In una valle spaventosa molte anime stavano immerse nel ghiaccio, alcune sino alla caviglia, o sino al ginocchio solamente, altre sino al petto, altre sino al capo»<sup>104</sup>. Bono Giamboni nel volgarizzamento del capitolo *Qui si mostra in qual luogo è il ninferno, e in che modo è disposto*, afferma che «nel detto luogo sì ha caldo grandissimo e fuoco arzente [...] ed havi freddo grandissimo, e neve, e ghiaccio fortissimo: e queste due pene, cioè fredo e caldo, sopra l'altre pene sono gravose». Qui la *pena del freddo* sembra essere stata piuttosto introdotta per accentuare la gravità della colpa e di conseguenza l'intensità del tormento: «Nel detto luogo

non ha modo né ordine veruno; onde dice Giob<sup>105</sup> che del caldo grandissimo saranno messe l'anime nel freddo fortissimo, acciò che subito mutamento maggiormente l'afliga»<sup>106</sup>. Qui il freddo è visto come accentuazione della pena già gravosa del caldo. Esso ha cioè una funzione piuttosto strumentale che morale. E' comunque da ricordarsi che Bono Giamboni scriveva verso la fine del Duecento, e che era quindi concittadino e contemporaneo di Dante. Bono Giamboni non fu soltanto volgarizzatore di testi latini classici e medievali, ma anche autore lui stesso del *Libro dei Vizi e delle Virtudi*, un esperto insomma, nel campo che stiamo trattando.

Un'altra fonte ancora più importante per comprendere la genesi del Cocito è la *Visione di Tundalo*<sup>107</sup>, in cui si narra di un viaggio ultramondano fatto nell'anno 1149 da un cavaliere irlandese di nome Tundalo, giovane di bell'aspetto e prode, ma malvagio e di corrotti costumi il quale, persa improvvisamente la conoscenza e ripresi i sensi dopo tre giorni, racconta di aver visitato gli Inferi sotto la guida di un angelo. Qui gli compare davanti una montagna di straordinaria grandezza, cui si accede tramite un sentiero fiancheggiato da una parte dal fuoco e dall'altra battuto da un vento gelido che porta grandine e

neve. I diavoli colpiscono le anime dei dannati che lo percorrono gettandoli alternativamente nel fuoco e poi nel ghiaccio e viceversa. Più avanti in questo percorso cosparso delle più raffinate pene e torture, troviamo uno stagno gelato, sopra il quale siede una bestia deforme e mostruosa, che ha due piedi, due ali, un collo lunghissimo e un rostro di ferro da cui emette fiamme che non si estingueranno mai. Il mostruoso essere divora le anime, e le defeca. Questo sterco cade sulla palude gelata e vi viene rigenerato in anima dannata che (uomo o donna che sia) patisce i dolori della gravidanza. Al momento del parto, ne sortono esseri ugualmente mostruosi dal capo di ferro rovente e con rostri affilati e code ricoperte di uncini<sup>108</sup>. Infine, Tundalo incontra Satana, un essere nero come un corvo, di corpo umano ma dotata di becco, con la coda e migliaia di mani di spaventosa grandezza. Legato su una sorta di graticola, alimenta come un mantice il fuoco infernale inghiottendo e rispuntando i dannati. E' evidente in questo testo l'influenza della leggenda relativa a Owen che in Irlanda scende nel pozzo di San Patrizio, arricchita da una fantasia veramente da *Grand Guignol*, che per la potenza delle immagini, tenendo naturalmente conto dei gusti del pubblico del tempo, è

101 Hill, pp. 523-525.

102 B. Sanminiatielli, *Le leggende celtiche e la Divina Commedia*, «Il Veltro», 1, 1957, p. 44 e 47.

103 La traduzione de *Il purgatorio di S. Patrizio* è contenuta in P. Villari, *Tradizioni e leggende che illustrano la Divina Commedia*, Pisa 1865, ed è stata ripubblicata in: G. Battelli, *Le più belle leggende cristiane tratte da codici e da antiche stampe*, Milano 1924, pp. 451-452.

104 Graf, *Il Diavolo* cit., p. 211. Di tutte le pene dipinte da Alberico, «solamente quella dei sepolti nel ghiaccio può ricordare lontanamente la legge del contrappasso, che tanta importanza ha nella *Commedia*» (G. Pischredda, *Tecnica e poesia in Dante*, L'Aquila 1970<sup>2</sup>, p. 89).

105 24,19.

106 Bono Giamboni, *Della miseria dell'uomo*, cap. VIII, in: *La prosa del Duecento*. A cura di C. Segre e M. Marti. La letteratura italiana. Storia e testi, Verona 1959, III, pp. 240-241. Si tratta del rifacimento del trattato *De miseria humanae conditionis* di Lotario Diacono, che diventerà papa Innocenzo III.

107 *Visio Tungdali*, ed. A. Wagner, Erlangen 1882.

108 Questo aspetto scatologico della tradizione popolare potrebbe essersi trasmesso anche a Dante. Piero Camporesi osserva infatti il significato di *regressio ad uterum* assunto dall'itinerario finale del viaggio infernale. Si tratta di una discesa verso il «Chaos magnum» e di un passaggio rituale (e quindi anche di significato magico-esoterico) attraverso la *natural burella*, concepita come una sorta di *colon* da cui è necessario passare per poter tornare a rivedere le stelle, cioè la luce dello spirito. Così conclude Camporesi: ««L'itinerarium in ventrem («inter faeces et urinas») è anche un ritorno alle origini, un viaggio verso il centro e le viscere della terra («terra feta frugibus»), attraverso le stufe, le cucine, le caldaie, i forni, le fucine, le grotte (o le «conserva» ghiacciate), dove secondo la cultura folklorica dormono al caldo i feti e le vite nuove, i nascosti tesori della fertilità e della fecondità»» (P. Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna 1978, p. 37).

stata definita da Pio Rajna «il capolavoro della sua specie»<sup>109</sup>.

Dante, rispetto alla leggenda di Tundalo, ebbe il merito di non lasciarsi prendere la mano dalla descrizione "esterna" della pena. Il suo Cocito è, al contrario di quello del cavaliere irlandese, luogo dai profondissimi silenzi; senza grida o fragori questa palude gelata è veramente il sito della meditazione sulla enormità del peccato. Forse, quella che molti dantisti, ad esempio il Bosco, hanno considerato essere una debolezza degli ultimi canti dell'*Inferno*, e cioè quel macchinoso e ingombrante Lucifero che indubbiamente stona nel panorama dalle linee essenziali e nette tracciate nell'episodio di Ugolino, è dovuta proprio all'influenza del Diavolo di Tundalo<sup>110</sup>. Dante non poté sottrarsi del tutto a una tradizione antecedente, o forse anche lui venne influenzato dall'immaginario poetico, ma anche collettivo, del lettore del suo tempo, che quel gigantesco mostro concepiva in modo molto più immediato del sofisticato critico moderno.

Il fatto è che noi oggi leggiamo la *Commedia*, come gli altri testi della tradizione dei viaggi ultramondani, senza lasciarci troppo impressionare da pene e torture che ci sembrano improbabili in un Aldilà sul quale perfino la Chiesa ha steso un velo di discrezione, ragion per cui è oggi difficilmente proponibile una predica o un'enciclica dedicata alle pene strazianti dell'*Inferno*; in ogni caso, esse sono uscite per nostra fortuna dalla pratica quotidiana dei sistemi giudiziari e carcerari. E' evidente che parlare delle pene inflitte col fuoco nel 1300 era diverso che parlarne, dicia-

mo, nel 1995. Viviamo in una società protetta da una legislazione "umana", che bandisce la tortura, e per di più in un mondo che seppur climatologicamente non molto differente da quello di Dante, è comunque anch'esso ben più protetto nei confronti degli eccessi climatici. In definitiva, il nostro concetto di caldo, e soprattutto di quanto di doloroso è ad esso legato, è molto diverso da quello del medioevo, ragion per cui ci sfugge la pienezza del messaggio morale (ma non di quello poetico) di Dante. Se del resto Giovanni Damasceno, Lattanzio e Origene avevano giudicato il fuoco infernale come un elemento puramente ideale e metaforico, già la maggioranza dei Padri della Chiesa, come quella degli autori di testi ultramondani, ne avevano reclamata l'assoluta realtà e tangibilità. Ma non c'è soltanto il fuoco a macerare le carni dei dannati, e non dimentichiamo che oggi abbiamo messo in secondo piano anche la dottrina della resurrezione della carne, che a sua volta ci ricorda la fisicità eterna della pena, dato che, seppur in misura minore, anche il freddo contribuisce, col vento di bufera, le piogge luride e incessanti, gli animali immondi, i mostri veri e propri, a rafforzare una concezione penitenziaria dell'Aldilà che comunque, giova ripeterlo, è anche metaforica. La pena del freddo in Dante è indubbiamente minoritaria rispetto all'altro estremo, non foss'altro che per la mediterraneocentricità dell'opera. Se però ci spostiamo verso altre latitudini poetiche, troviamo un accrescersi di riferimenti alla cosiddetta *pena del freddo*. Se, come asseriva Lotario dei Conti, futuro Innocenzo III

nel 1198, «La prima pena è il fuoco, la seconda è il freddo»<sup>111</sup>, questo è valido appunto per una cultura mediterraneocentrica, e il rapporto andrà invertito quando ci spostiamo dal Mediterraneo verso aree più settentrionali.

La possibilità che nell'opera di Dante si possano rintracciare temi analoghi a quelli del poema norvegese *Draumkvaedet*, composto da autore ignoto originario del Telemark o di un'altra regione della Norvegia sud-occidentale tra la prima metà del XIII secolo e gli inizi del XIV, è stata esaminata in passato da alcuni studiosi<sup>112</sup>. Da parte nostra escluderemmo che non diciamo una *contaminatio* sia avvenuta, ma che neppure ci sia stata una forma indiretta di comunicazione. A parte il problema della datazione del testo norvegese, che potrebbe essere posteriore a quello della *Commedia*, non abbiamo alcuna prova di legami, intrecci, influenze di opere letterarie scandinave su quelle meridionali, mentre ovviamente l'opposto si verificava, forse in misura anch'essa minore di quanto comunemente ritenuto, a parte il caso ben noto della *Leggenda aurea*, dato che si tratta piuttosto di passaggio di opera in ope-

ra e di paese in paese<sup>113</sup>. Tornando al testo norvegese, è piuttosto da chiedersi quali furono le sue fonti, e cioè se esse risalgono solo alla tradizione cristiana celtico-irlandese, o anche a quella anglosassone, oppure soltanto a modelli cristiano-scandinavi. In ogni caso, l'*Inferno* del *Draumkvaede* è un mare scuro, buio, tenebroso, sulle cui rive appaiono talora delle fiamme, un ambiente fisico che indubbiamente trova le proprie radici nella talassocrazia norvegese, ma che, pur di matrice nordica, non evoca direttamente territori gelati. Le paludi che Olav deve attraversare sono fangose e maleodoranti, ma non hanno nulla in comune con il Cocito dantesco. Nel poemetto non si fa riferimento alla pena del freddo, e i laghi di ghiaccio azzurro che ardono nel paese ultramondano visitato da Olav Åsteson (o Åkneson) sono una diretta reminiscenza dei vulcani d'Islanda<sup>114</sup>.

Come si è detto, nulla autorizza a pensare che sia esistita una relazione tra la *Divina Commedia* e *Draumkvaedet*; dovremmo però porci il problema se (ammesso però che il poema norvegese non sia posteriore) è possibile che anche rispetto alla letteratura nordica si debba avanzare l'ipotesi

<sup>111</sup> «La prima pena è il fuoco, la seconda il freddo. Dice il Signore di questi tali: «Quivi sarà pianto e stridore di denti». Pianto pel fummo del fuoco, stridor di denti pel freddo» (*Della vitalità della condizione umana*, in: *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di C. Segre, Torino 1980, III, 6, p. 201).

<sup>112</sup> Vedi C. Wiborg Bonafede, voce *Norvegia. Fortuna di Dante*, in: *Enciclopedia Dantesca* cit., IV, p. 75. Sulle caratteristiche del poema vedi in sintesi O. Bø, *Draumkvaedet*, in: *Kulturhistoriskt Lexicon för nordisk medeltid från vikingatid till reformationstid*, III, Helsingfors 1958, coll. 303-304. Un lavoro specifico riguardante l'argomento è quello di G. Gonnet, *Il Draumkvaede e la Divina Commedia*, in: *10 Congresso degli italianisti scandinavi, Stoccolma 20-22 maggio 1963, Atti* a cura di S. Ponzanelli-D. Ghio, [Stoccolma, 1963], pp. 67-78, che comunque non intende dimostrare l'influenza di un'opera sull'altra, ma solo attestare il parallelismo di alcuni temi trattati, infatti «Certe analogie, rassomiglianze, persino coincidenze si possono anche riscontrare tra le due opere, ma va subito detto che Dante non conobbe né poteva conoscere il *Draumkvaede*, prima di tutto perchè non era che un componimento orale, una ballata popolare trasmessa di bocca in bocca da una regione all'altra della Norvegia sud-occidentale, e poi perchè anche se fosse stata scritta, sarebbe riuscita del tutto incomprensibile a chi, come il «Ghibellin fuggiasco», era certamente digiuno di *gamalnorsk!*» (op. cit., p. 72).

<sup>113</sup> Sulle visioni dell'Aldilà di origine germanica e anglo-irlandese vedi Gonnet, op. cit., pp. 65-66.

<sup>114</sup> Anonimo Norvegese, *Il canto del sogno*, a cura di G. Selvani, Firenze s.d., III, str. 18, p. 41:

Così giunti ad acque  
ove azzurri ardono i ghiacci

<sup>109</sup> P. Rajna, *La genesi della Divina Commedia*, in: AA.VV., *La vita italiana nel Trecento*, Milano s.d., p. 166.

<sup>110</sup> Questa influenza diretta è sostenuta da Rajna, op. cit., p. 175.

che Enrico Cerulli aveva formulato nei confronti dei testi islamici (non direttamente arabi quindi) appartenenti alla "letteratura minore" musulmana, alcuni dei quali furono tradotti in latino, francese e castigliano e quindi erano stati resi accessibili in Occidente<sup>115</sup>. Naturalmente la Norvegia non era la Spagna musulmana, mentre invece l'area culturale germano-anglo-celtica, che a sua volta introduceva a quella scandinava, potrebbe avere svolto questo ruolo di mediazione rispetto a tradizioni letterarie anche più settentrionali, una parte delle quali sono innegabilmente riflesse nel ciclo di Brendano<sup>116</sup>. Quale, a sua volta, sia stato il rapporto tra questo leggendario e la *Divina Commedia* e soprattutto tra essa e le visioni monastiche anglo-germano-irlandesi, è stato materia di dibattito accanito, che ha i suoi illustri precursori italiani nel Villari, nel D'Ancona, nel Graf e, sul versante opposto di chi ne rifiutava l'influenza, nel Torraca. Le *Visioni* irlandesi avevano in particolare il merito di essere nate in conseguenza di uno spiccato movimento sincretico, che aveva introdotto motivi pagani nella tradizione iniziata nel V secolo con San Patrizio. Le *Imvrama* raccolgono echi di spedizioni odepatiche che però hanno anche una valenza simbolica. Il viaggio fisico di Dante

ma Dio volse l'animo mio  
ché non mirassi questa contrada.

L'Aldilà immaginato dal poeta norvegese contiene terre ghiacciate, anche se il riferimento ad esse è da considerarsi piuttosto una figura retorica:

Beato chi sulla terra  
ai poveri darà da vestire  
non deve nell'altro mondo  
tremare davanti ai ghiacciai (V, 38, p.59).

<sup>115</sup> L'ipotesi è stata già avanzata da Gonnet, op. cit., p. 65.

<sup>116</sup> La possibilità che Dante conoscesse il ciclo di S. Brendano è esaminata da Graf, *Miti, Leggende e Superstizioni* cit., II, p. 83.

<sup>117</sup> In ogni caso il gigante dantesco è radicato nella cultura classica e latino-medievale e non nella tradizione germanica, vedi P. Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge 1986, pp. 38-46; a proposito di costoro Peter Dronke usa la definizione di "demitologicizzazione".

nell'Oltretomba ripete cioè un modello già presente e attivo nella cultura cristiana, con tutto il suo corollario di paesaggi "esotici", "bizzarri", "orridi", che sempre accompagnavano le spedizioni di quei santi uomini.

L'esame comparativistico degli elementi culturali contenuti nei canti ambientati nel Cocito porta a identificare altri parallelismi con categorie mitopoietiche settentrionali, ad esempio la connessione tra giganti e ghiaccio, ma essa è appunto da ritenersi un semplice oggetto di paragone e non un'attestazione di una influenza reciproca che a nostro parere non può essere dimostrata<sup>117</sup>. L'associazione tra giganti e ghiaccio cui si accennava, marcata nei testi della tradizione nordica, in Dante rappresenta piuttosto il logico sbocco di un immaginario che tende, nella raffigurazione delle ultime creature infernali, appunto per necessità di cose al colossale e al gigantesco. In fin dei conti, Lucifero, stando alla mentalità medievale, non poteva essere concepito se non secondo i canoni di una, appunto, smisurata grandezza, anche sul piano fisico. Certo, le somiglianze sembrano essere, proprio come nel caso delle fonti islamiche, più che casuali. Come ricorda Gianna Chiesa Isnardi nell'*Introduzione* all'*Edda* di Snorri, ««I giganti rappresentano, secondo Zolla, il mondo delle origini in-

teso come Morte e Fame (*iötunn*, «gigante», proviene dall'indoeuropeo ED- da cui anche il latino *edere*, «mangiare», e l'anglosassone *etan*), mondo che, quando riemerge, ingoia e distrugge l'esistenza»<sup>118</sup>. Anche il gigante Lucifero, per lo meno nella sua funzione più immediata, riproduce questo modello di mostro *edente*, ma anche qui, riteniamo, si tratterà piuttosto di una categoria generale, e cioè di un rimando logico e naturale alla natura del principio del male che *consuma* il peccatore. Abbiamo a che fare in conclusione con categorie universali, valide in tutte le culture e sotto tutti i cieli. Resta comunque l'importanza della relazione ravvisata da Dante, ma sempre a livello di categoria concettuale, piuttosto che di conoscenza diretta di fonti a lui linguisticamente inaccessibili, tra giganti e gelo. Tornando all'esempio dell'*Edda*, «si rammenti che i giganti abitano in Iötunheimr che sta nel nord, luogo del buio e del freddo (contrapposto al sud: calore-luce)»<sup>119</sup>. Sempre nell'*Edda* si parla di malvagi giganti del ghiaccio<sup>120</sup>. «Tutte le divinità germaniche sono bivalenti, ma alcune propendono più di altre al male e alla distruzione; in primo piano fra queste sono i giganti

del cielo e il dio Loki, tutti Vani [...] Una manifestazione di Loki è Utgard-Loki (Utgard- contrada esterna- è il paese dei giganti), un gigante del gelo enormemente astuto e potente»<sup>121</sup>. Questa è una conferma che il concetto di *gelo* e di *malvagità* erano stati considerati come complementari anche in ambiente scandinavo. La "pena del freddo" cui sono sottomessi i giganti della mitologia germanico-scandinava trova quindi un suo naturale sbocco anche in opere concepite in altra area, ma, torniamo a sottolineare, si tratta di strutture interne a culture pur diverse, che sono espressione di quella universalità delle categorie mitiche cui fa riferimento ad esempio Mircea Eliade, il quale ha scritto: ««Le sofferenze dopo morte sono state espresse in forma concreta, nello stesso modo in cui si formula ogni esperienza umana o ogni teoria arcaica; la «sete del morto» e le «fiamme» degli inferni asiatici sono sostituiti, nei concetti nordici, da termini che esprimono «diminuzione di temperatura» (freddo, gelo, paludi ghiacciate, ecc.). Ma la sete, non meno del freddo, esprime sofferenza, dramma, agitazione»<sup>122</sup>. E' sempre Eliade a ricordare che lo sciamano altaico ascende in cielo e

<sup>118</sup> *Edda* di Snorri. Introduzione e traduzione dal norreno di G. Chiesa Isnardi, Milano 1975, pp. 31-32.

<sup>119</sup> Chiesa Isnardi, *Introduzione* cit., p. 33.

<sup>120</sup> ««Allora Gangleri disse: «Come crebbero da allora le stirpi, come avvenne che gli uomini si fecero numerosi? Credi che fosse un dio colui di cui hai parlato?». Hár rispose: «Non lo crediamo affatto un dio. Egli era malvagio, e così tutti i suoi discendenti che noi chiamiamo giganti del ghiaccio. Si racconta che dormendo egli stillò sudore e così gli crebbero sotto la mano sinistra un uomo e una donna, mentre uno dei suoi piedi generò con l'altro un figlio. Di lì derivano le stirpi dei giganti del ghiaccio. Il vecchio gigante ghiacciato, noi lo chiamiamo Ymir»» (*Edda* di Snorri cit., Parte prima, 5, p. 68). Ricordiamo che Asín Palacios nel suo *La escatologia musulmana* aveva fatto riferimento all'*Edda* e alla possibilità che in alcune parti di essa, e cioè quelle in cui si raffigura l'Aldilà, fossero da riconoscersi influenze islamiche. Nel danese Saxo Grammatico troviamo invece a nostro parere le tracce di un'influenza degli scrittori antichi; l'episodio narrato riguarda re Hading e il suo viaggio nel mondo sotterraneo sotto la guida di una donna. Per giungere in questo Ade bisogna attraversare un velo di oscura caligine: «Primum igitur vapidae cuiusdam praetextatos amictosque ostro proceres conspiciantur» (*Gesta Danorum*, ed. J. Olrik-H. Raeder, Havniae 1931-1935, I, VIII, 14, vol. I, p. 30).

<sup>121</sup> J.B. Russel, *Il diavolo nel medioevo*, tr. it., Roma-Bari 1987, p. 43.

<sup>122</sup> M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, tr. it., Torino 1976, pp. 205-206.

discende agli Inferi; il mondo sotterraneo contiene anche luoghi di punizione per i peccatori; è interessante notare come anche secondo queste tradizioni sciamaniche esista una legge del contrappasso (ad esempio il calunniatore è appeso per la lingua; il ghiottone è circondato da cibi squisiti che non può raggiungere)<sup>123</sup>. Naturalmente, di fronte a queste coincidenze, nessuno penserebbe di mettere gli sciamani dell'Asia centrale in relazione con Dante (o per lo meno non è stato ancora fatto).

Dante dunque caratterizzò come gelida la parte più profonda dell'Inferno non per conoscenza o suggestione diretta di testi nordici, ma perché vedeva nel gelo la forza del simbolo e cioè la mancanza del calore di Dio. L'assenza della sua luce, tramutata sul piano fisico in oscurità e caligine, aveva come corollario necessario un ambiente freddo e ghiacciato. La presenza in tradizioni mediterranee o prettamente italiane che comunque menzionavano, magari esse sì per influenza di testi anglo-celtici o germanici, riferimenti alla "pena del freddo" giustificavano agli occhi di Dante la scelta ope-



Illustrazione dall'Inferno di Gustave Doré.

rata, che fu comunque, soprattutto, il frutto di un genio poetico, il quale vedeva concludersi nella palude ghiacciata un itinerario iniziato in una ostile selva oscura.

123 M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, tr. it., Roma-Milano 1953, pp. 160-162. La più celebre delle discese sciamaniche nell'Oltretomba è quella descritta nel *Kalevala* e che ha come protagonista Lemminkäinen e la madre che lo riporta in vita. Sulle affinità tra il *Manala* del *Kalevala* con altri Oltretomba concepiti in aree culturali anche non ugrofinniche vedi I. Kemppinen, *Suomalainen mytologia*, Helsinki 1960, pp. 104-110. Ivar Kemppinen ricorda un particolare per noi interessante, e che cioè secondo l'antica religione finnica il regno dei Morti (il *Manala*) si trova al Nord (op. cit., p. 67). Nel *Kalevala* l'Oltretomba compare anche come *Tuonela*, il fiume infernale, inteso però appunto anche come Oltretomba generico. Qui discende lo sciamano Väinämöinen per trovare le tre parole magiche che gli mancano per la costruzione della barca, parole magiche che vanno cercate nell'Ade, per giungere al quale bisogna passare il fiume infernale *Tuonela*. Pur essendo l'episodio ispirato alla cultura sciamanica euroasiatica, vi sono penetrati anche elementi occidentali (cristiani) per influenza di racconti riferiti a viaggi ultramondani diffusi in Scandinavia, tra i quali probabilmente anche il *Draumkvaede*. In un'altra discesa agli inferi, sempre in relazione alla costruzione di un'imbarcazione, lo sciamano deve trovare tre parole magiche, il cui depositario è il gigante Antero Vipunen. Raggiuntolo, Väinämöinen cade nella sua gola da cui riesce comunque a uscire. Citeremo ancora il duello magico tra lo sciamano e Joukahainen; «E.N. Setälä a voulu voir dans ce duel Väinämöinen-Joukahainen, un mythe de la nature. Il y serait question de la lutte que si livrent l'eau et la glace (le printemps et l'hiver)» (A. Sauvageot, *Les anciens finnois*, Paris 1961, p. 161).

## Bibliografia

- Agostino, *Confessioni*. Introduzione di S. Pittaluga. Saggio sull'opera, traduzione e commento di R. De Monticelli, Milano 1992<sup>3</sup>.
- P. d'Ailly, *Ymago Mundi*, tr. fr. e comm. di E. Buron, Paris 1930, voll. 3.
- G. Alessio, *Lexicon etymologicum. Supplemento ai dizionari etimologici latini e romanzi*, Napoli 1976.
- V. Alfieri, *Vita*, a cura di G. Dossena, Torino 1967.
- Anonimo Norvegese, *Il canto del sogno*, a cura di G. Selvani, Firenze s.d.
- M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en «La Divina Comedia», seguida de la Historia y crítica de una polémica*, Madrid 1961<sup>3</sup>.
- E. Auerbach, *Studi su Dante*, tr. it., Milano 1963.
- H.D. Austin, *Dante and the Mineral Kingdom*, «Romance Philology», vol. IV, 2-3, 1950-1951.
- B. Basile, voce *Gelo*, in: *Enciclopedia dantesca*, Roma 1970-1976, voll. 5.
- G. Battelli, *Le più belle leggende cristiane tratte da codici e da antiche stampe*, Milano 1924.
- P. Berrettoni, *Mostri, disordine e leggi fonetiche*, in: *Italianistica scandinava 2*, Atti del Terzo Congresso degli Italianisti scandinavi, a cura di P. de Anna-G. La Grassa-L. Lindgren, Turku 4-6 giugno 1992, Turku 1994.
- H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, tr. it., Milano 1991.
- E. Bigi, voce *Cocito*, in: *Enciclopedia dantesca*, Roma 1970-1976, voll. 5.
- G. Boccaccio, *Rime. Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Padova 1958.
- U. Bosco, *Contatti della cultura occidentale e di Dante con la letteratura non dotta arabo-spagnola*, «Studi danteschi», XXIX, 1950.
- U. Bosco, *Dante Alighieri. L'Inferno*, Torino 1960.
- A. Bozzoli, *Due note dantesche: la Giudecca; Lucifero*, «Aevum», 5-6, 1964.
- A. Buck, *Die Commedia*, in: *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance: Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, X,1, Heidelberg 1987.
- O. Bø, *Draumkvaedet*, in: *Kulturhistoriskt Lexicon för nordisk medeltid från vikingatid till reformationstid*, III, Helsingfors 1958.
- P. Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna 1978.
- P. Camporesi, *La casa dell'eternità*, Milano 1987.
- F. Cardini, *Mito del Nord e conoscenza del Settenntrione europeo in alcune fonti fiorentine del Trecento*, in: *Italianistica Scandinava. Atti del II congresso degli Italianisti scandinavi*, Turku 3-6 giugno 1976, Turku 1976.
- G. Carducci, *Su Monte Mario*, in: *Poesie scelte*, a cura di L. Baldacci, Oscar Mondadori, 1974.
- G. Valerius Catullus, *Liber*, ed. W. Kroll, Stuttgart 1968.
- A. Cecilia, voce *Sciti*, in: *Enciclopedia dantesca*, Roma 1970-1976, voll. 5.
- E. Cerulli, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano 1949.
- V. Cian, *Vivaldo Belcalzer e l'enciclopedismo italiano delle origini*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Sup. V, 1902.
- G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in: *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976<sup>2</sup>.
- U. Cosmo, *Guida a Dante*, Firenze 1967.
- Dante, *Tutte le opere*. Introduzione di I. Borzi. Commenti a cura di G. Fallani-N. Maggi-S. Zennaro, Roma 1993.
- Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano 1955<sup>16</sup>.
- Dante Alighieri, *De situ et forma aque et terre*, a cura di G. Padoan, Firenze 1968.
- Dante Alighieri, *Tutte le opere*, a cura di L. Blasucci, Firenze 1981<sup>3</sup>.
- Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*. Commento. Introduzione. Letture critiche. Bibliografie, a cura di A. Vallone-L. Scorrano, Napoli 1985.
- Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi. Società Dantesca Italiana. Edizione nazionale, Firenze 1994, voll. 4.
- C.T. Davis, *Dante and the Idea of Rome*, Oxford 1957.



- M.-M. Davy, *Il simbolismo medievale*, tr. it., Roma 1988.
- L. de Anna, *Il clima scandinavo come componente del mito del Nord*, in: *Italianistica Scandinava*. Atti del II congresso degli Italianisti scandinavi, Turku 3-6 giugno 1976, Turku 1976.
- L. de Anna, *Conoscenza e immagine della Finlandia e del Settentrione nella cultura classico-medievale*, Turku 1988.
- L. de Anna, *Gli articismi nelle opere di ambiente polare scritte da Emilio Salgari*, «Studi di lessicografia italiana», Accademia della Crusca, vol. XII, Firenze 1994.
- L. de Anna, *Il Mito del Nord. Tradizioni classiche e medievali*, Napoli 1994.
- L. de Anna, *La leggenda di Thule. Le fonti e le tradizioni*, in stampa.
- [DELI], M. Cortelazzo-P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1988, voll. 5.
- P. Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge 1986.
- M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, tr. it., Roma-Milano 1953.
- M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, tr. it., Torino 1976.
- E. Esposito, *Gli studi danteschi dal 1950 al 1964*, Roma 1965.
- E. Esposito, *Bibliografia analitica degli scritti su Dante 1950-1970*, Città di Castello 1990.
- G. Fallani, *Dante autobiografico*, Napoli 1975.
- Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, ed. G. Corsi, Bari 1952.
- [GAVI], *Glossario degli antichi volgari italiani*, a cura di G. Colussi, 3, IV, Helsinki 1988.
- Bono Giamboni, *Della miseria dell'uomo*, in: *La prosa del Duecento*. A cura di C. Segre e M. Marti. La letteratura italiana. Storia e testi, Verona 1959, III.
- F. Giromini, *Tradizioni medievali di viaggi al Paradiso terrestre*, in: *Miscellanea di storia delle esplorazioni*, II, Genova 1977.
- G. Gonnet, *Il Draumkvaede e la Divina Commedia*, in: *I° Congresso degli italianisti scandinavi*, Stoccolma 20-22 maggio 1963, Atti a cura di S. Ponzanelli-D. Ghio, [Stoccolma, 1963].
- A. Graf, *Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo*, ediz. anastatica New York 1971, voll. 2.
- A. Graf, *Il Diavolo*. A cura di C. Perrone, Roma 1980.
- A. Graf, *Il mito del paradiso terrestre*, con un saggio introduttivo di G. de Turreis, Roma 1982.
- R. Guénon, *L'esoterismo di Dante*, tr. it., Roma 1990.
- R. Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, tr. it., Milano 1990<sup>2</sup>.
- P. Egidio Guidubaldi S.I., *Dante e la metafisica della luce*, in: *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, 20-27 aprile 1965, Firenze 1965, II.
- A. Gurevich, *Medieval popular culture. Problems of belief and perception*, tr. ing., Cambridge 1990.
- T.D. Hill, *The tropological context of heat and cold imagery in anglo-saxon poetry*, «Neuphilologische Mitteilungen», 4, 1966.
- Homeri *Odyssea*, ed. P. von der Mühl, Basileae 1971.
- I. Kemppinen, *Suomalainen mytologia*, Helsinki 1960.
- J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, tr. it., Torino 1982.
- J. Le Goff, vedi *The Learned and Popular Dimensions of Journeys in the Otherworld in the Middle Ages*, in: AA.VV., *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, ed. by S.L. Kaplan, Berlin 1984.
- B. Marsiglia, *Rileggendo i canti VII e VIII dell'«Inferno»: osservazioni e ipotesi su «quei de la palude pingue»*, «Lettere italiane», 3, 1988.
- C. McDannel-B. Lang, *Storia del Paradiso*, tr. it., Milano 1991.
- A. Momigliano, *Dante, Manzoni e Verga*, Messina-Firenze 1944.
- F. Nansen, *In Northern Mists. Arctic Exploration in Early Times*, tr. ing., Westport 1970 (reprint ediz. London 1911), voll. 2.
- Alexandri Neckam *De naturis rerum libri duo*. Edited by T. Wright, *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*, 34, London 1863.
- M.A. Orr, *Dante and the Early Astronomers*, London 1913.
- G. Paparelli-T. Pisanti, *Antologia della critica dantesca*, Milano 1970.
- E. Paratore, *L'eredità classica in Dante*, in: *Dante e Roma*. Atti del Convegno di Studi, Roma 8-9-10 aprile 1965, Firenze 1965.
- C. Pascal, *L'Oltretomba dei pagani*, Genova 1981-1985, voll. 2.
- J. Pequigney-H. Dreyfus, *Landscape and Guide: Dante's Modifying of Meaning in the Inferno*, «Italian Quarterly», Los Angeles, V-VI, 1962.
- L. Pietrobono, *Dal centro al cerchio. La struttura morale della Divina Commedia*, Torino 1956<sup>2</sup>.
- T. Pisanti, *Dante nell'Europa del Trecento e del Quattrocento*, in: *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*. Atti del Convegno, Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970, Firenze 1975.
- G. Pischetta, *Dante e la tematica medioevale*, L'Aquila 1970<sup>2</sup>.
- G. Pischetta, *Tecnica e poesia in Dante*, L'Aquila 1970<sup>2</sup>.
- L. Pulci, *Il Morgante*, a cura di R. Ramat, Milano 1961.
- Rabani Mauri *De Universo*, in: *Opera omnia*, ed. J.-P. Migne, PL, CXI, Parisiis 1852.
- P. Rajna, *La genesi della Divina Commedia*, in: AA.VV., *La vita italiana nel Trecento*, Milano s.d.
- P. Renucci, *Dantismo esoterico nel secolo presente*, in: *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, 20-27 aprile 1965, Firenze 1965, I.
- L.-I. Ringbom, *Paradisus Terrestris. Myt, Bild och verklighet*, Helsingfors 1958.
- J. Risset, *Dante scrittore*, tr. it., Milano 1984.
- G. Rosaccio, *Teatro del Cielo e della Terra*, Venetia 1598.
- J.B. Russel, *Il diavolo nel medioevo*, tr. it., Roma-Bari 1987.
- J.B. Russel, *Il principe delle tenebre. Il male radicale e il potere del bene nella storia*, tr. it., Roma-Bari 1990.
- B. Sanminiati, *Le leggende celtiche e la Divina Commedia*, «Il Veltrò», 1, 1957.
- A. Sauvageot, *Les anciens finnois*, Paris 1961.
- Saxonis Grammatici *Gesta Danorum*, ed. J. Olrik-H. Raeder, Havniae 1931-1935, voll. 2.
- G.E. Se Boyar, *Bartholomaeus Anglicus and his encyclopaedia*, «The Journal of English and Germanic Philology», XIX, 1920.
- F. Severi, *Dante e la scienza dei suoi e dei nostri tempi*, in: AA.VV., *Il Trecento. Libera*
- cattedra di storia della civiltà fiorentina* (Unione fiorentina), Firenze 1953.
- G. Siebzhner-Vivanti, *Dizionario della Divina Commedia*, Firenze 1954.
- C. Iulii Solini *Collectanea Rerum Memorabilium*, ed. Th. Mommsen, Berolini 1958, reprint ediz. 1895.
- [Snorri], *Edda*. Introduzione e traduzione dal norreno di G. Chiesa Isnardi, Milano 1975.
- Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*, ediz. A. Crespi, Ascoli Piceno 1927.
- [TB] N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino-Napoli 1865-1879, voll. 4.
- P. Toynbee, *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*. Revised by C.S. Singleton, Oxford 1968.
- A. Vallone, *La critica dantesca contemporanea*, Pisa 1957<sup>2</sup>.
- P. Vergili Maronis *Opera*, ed. R.A.B. Mynors, Oxonii 1977.
- Della vislità della condizione umana*, in: *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di C. Segre, Torino 1980.
- Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti modelli testi*. A cura di M.P. Ciccarese, Biblioteca patristica, Firenze 1987.
- Visio *Tungdali*, ed. A. Wagner, Erlangen 1882.
- K. Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*. Premessa di G. Petrocchi, tr. it., Roma-Bari 1983, voll. 2.
- R. Wis, *Dante e i paesi settentrionali*, in: *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*. Atti del Convegno, Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970, Firenze 1975.

## LA RIFORMA TEATRALE DI GOLDONI VISTA ATTRAVERSO LE BARUFFE CHIOZZOTTE\*

Goldoni, "re della commedia" e innovatore del teatro, scrisse più di 250 opere per la scena. Su Goldoni sono state scritte migliaia di pagine, poiché non c'è storico né teorico del teatro che abbia potuto non tenerne conto. Conviene, pertanto, concentrare l'attenzione sul particolare; per tale motivo focalizzerò la mia analisi su una sua commedia, con l'intento di trovare, nel testo come nella rappresentazione, elementi vecchi e nuovi. Ho scelto *Le Baruffe chiozzotte* (Rettelö Chioggiassa, Rettelö kalasatamassa o Paljon melua kurpitsasta), scritta nel 1762 e rappresentativa della maturità di Goldoni. La commedia è da ascrivere alla stessa serie cui appartengono anche *I Pettegolezzi delle donne*, *Le Massere* e *Il Campiello*; nella prefazione ad esse l'autore così dice (Comm.: 178):

commedie popolari tratte da quanto vi è di più basso nel genere umano, le quali disgustano, o almeno non interessano le colte e delicate persone.

Goldoni allude ai suoi concorrenti e nemici di cui tratterò più avanti.

La commedia è uno dei capolavori di Goldoni ed è stata rappresentata anche in Finlandia, ben 204 volte nel periodo dal 1973 al 1987, principal-

mente a Tampere. Su di essa, Kari Salosaari, professore di storia del teatro all'Università di Tampere, ha scritto la sua tesi di dottorato: un'analisi semiotico-teatrale del secondo atto.

In che cosa consisteva la riforma teatrale di Goldoni? Detto brevemente, nel passaggio dal teatro di strada rinascimentale alla moderna e realistica commedia di carattere. Nonostante il significato dell'opera di Goldoni sia incomparabile, egli ebbe sia precursori, per es. Jacopo Angelo Nelli (Teatro it.: IX sg.), che oppositori contemporanei tra i difensori dell'arte popolare, come l'abate Chiari e lo scrittore Carlo Gozzi.

È stato detto che della sua nascita la commedia dev'essere grata a tre città: Atene, Venezia e Parigi. E Venezia, ai tempi di Goldoni, era un notevole centro teatrale: mentre a Parigi c'erano tre miseri teatri, Venezia ne contava sette. Venezia era una repubblica, e perciò non c'era un teatro di corte, né i nobili commissionavano manifestazioni teatrali private. Il teatro di strada e di piazza, la Commedia dell'Arte, erede della vecchia tradizione mercantile, ancora vi fioriva, anche se notevolmente decaduta.

La Commedia dell'Arte come ge-

nere di teatro è universalmente conosciuta, ma per rendere il confronto più efficace, sarà necessario passarne in rassegna i tratti principali.

La Commedia dell'Arte era un genere di teatro popolare, imperniato sull'improvvisazione e nato in Italia nel Cinquecento, un teatro che non poggiava su testi scritti. Il capocomico, primo attore o direttore della compagnia, scriveva una sorta di trama, lo scenario o canovaccio, con l'andamento sommario della rappresentazione. Le repliche erano totalmente lasciate all'estro degli attori. Affinché la rappresentazione interessasse senza interruzione il pubblico, il ritmo doveva essere sostenuto. Le pause potevano essere riempite coi cosiddetti lazzi, ossia scherzi buffi (lazzi le azioni), molti dei quali noti al pubblico (per es. la caccia alla mosca). Gli attori conoscevano a memoria le cosiddette tirate, usate durante l'entrata in scena, al momento del cominciato dal pubblico, ecc.

La Commedia dell'Arte era chiaramente un teatro esigente: nelle proprie repliche l'attore doveva essere ingegnoso e velocissimo, gli si richiedeva un'enorme abilità fisica: si dice che il famoso attore Fiorilli ancora all'età di 83 anni riuscisse a dare al suo antagonista un ceffone col piede. Spesso gli attori erano stati in precedenza pagliacci, funamboli e simili. Era indispensabile un continuo esercizio, per cui ogni attore si specializzava in un solo ruolo che, di conseguenza, lo seguiva dappertutto: anche nella vita privata egli era Arlecchino o Brighella. E, come sappiamo, colonne portanti della Commedia dell'Arte erano sempre gli stessi personaggi, subito riconosciuti dal pubblico dalla maschera che ne nascondeva il volto,

o dal costume. Tra le più importanti maschere del Norditalia vi erano i servitori (gli Zanni) Arlecchino e Brighella, che parlavano in bergamasco.

Arlecchino è un miscuglio di ignoranza, infantilità, stupidità e amabilità. Servitore fedele e paziente, è però credulone e ingordo. Riconosciamo ancora Arlecchino dal suo costume. I suoi triangoli colorati erano all'origine pezze multicolori attaccate a un costume bianco.

Anche Brighella è di Bergamo, ma è un montanaro e lo si capisce dal carattere: uno sfaccendato che troviamo quando necessario nelle professioni più diverse: soldato, indovino, padrone di locanda. Brighella è un abile imbroglione intelligente e cinico. Un intrigante intelligente che con abilità sa tirare i fili della trama aiutando, per esempio, i giovani amanti. Brighella è abile suonatore di chitarra e canta. Il Brighella più rinomato del mondo è probabilmente Figaro nel *Barbiere di Siviglia*. Scapin di Molière gli è spirito affine.

Il veneziano Pantalone è un vecchio senile dalla schiena curva e dalla voce roca. Un tempo mercante, schiavo del denaro fino all'osso. Quando ha moglie, la sposa è giovane e lo tradisce, quando invece è scapolo, ha la ridicola tendenza ad invaghirsi di giovani fanciulle.

La quarta figura principale è il dottore, pupillo della celebre Università di Bologna, un dottore o un avvocato che è un pozzo di scienza, membro di tutte le accademie scientifiche più rinomate come anche di quelle sconosciute. Vera parodia dell'umanesimo rinascimentale, il Dottore parla senza sosta, sempre pronto a sfoggiare le sue citazioni in latino o in greco che nessuno mai capisce. Il Dottore e Panta-

\* Il presente articolo si basa sulla relazione da me tenuta il 24.1.1994 all'Università di Turku, in occasione del seminario organizzato dal dipartimento di lingua e cultura italiana su Goldoni. *Antico e nuovo*.

lone sono talvolta amici, talaltra nemici, spesso pretendenti rivali. Un noto Dottore è ad esempio Don Basilio, nel *Barbiere di Siviglia*.

Quattro maschere non bastavano però a fare una vera commedia. Ed è proprio a Venezia che appare il primo gruppo di attori con un *cast* sufficiente per una trama: un paio di vecchi, uno di servitori e gli Innamorati. Col complicarsi della trama ci fu bisogno di due coppie. In ogni caso, a completare il gruppo, che consisteva già di sei attori, appare anche la dama di compagnia, zofa, chiamata Fantasca, e poi il soldato spaccone, il Capitano.

Le maschere erano sempre personaggi comici e anche quando lo scenarista vi avesse inserito qualche elemento psicologico più preciso, gli attori generalmente non avevano il tempo per studiare il personaggio. In tutta la loro superficialità, i personaggi servivano alla satira sociale, di cui parte integrante era il dialetto. Nelle commedie erano derise solamente le classi inferiori, plebe, servitù, piccola borghesia; nobiltà e clero potevano star tranquilli: la censura ecclesiastica e quella laica vegliavano sulle classi dominanti perché non le si attaccasse.

Gli attori della Commedia dell'Arte erano compagnie ambulanti e trasportavano con sé il palcoscenico, le quinte e quanto necessario. A Venezia, come sappiamo, c'erano però teatri stabili. Il principio scenografico era in tutti lo stesso: un paesaggio in prospettiva che chiudeva alla vista la parte posteriore del palcoscenico. La tecnica poteva talvolta essere davvero complicata: c'erano congegni a far da nuvole, fuoco artificiale, pietre che cadevano in un preciso momento, ecc.

Com'è invece la commedia che ri-

specchia la riforma teatrale di Goldoni? Nella prefazione alla sua commedia, Goldoni stesso dice (Comm.: 179):

Questo è quel genere di Commedie che disconsi dai Latini *Tabernariae*, e dai Francesi *Poissardes*.

Goldoni si riferisce a M. Vadé, francese, noto rappresentante del settore, che ai suoi tempi era altrettanto poco adatto ai saloni, quanto lo erano le commedie popolari di Goldoni, stando ai concorrenti dello scrittore, nobili e altamente istruiti. Goldoni si difende dicendo che in Italia il teatro è anche divertimento popolare:

I teatri d'Italia sono frequentati da tutti gli ordini di persone; la spesa è sì mediocre, che il bottegaio, il servitore ed il povero pescatore possono partecipare di questo pubblico divertimento, alla differenza de' Teatri Francesi, ne' quali si paga dodici paoli in circa per un solo posto nell'ordine nobile, e due per istare in piedi nella platea. (Comm.: 179-180)

E quello stesso popolo che già da più di un secolo rideva dei personaggi che rappresentavano vicini e sconosciuti, ora rideva di se stesso, poiché nei personaggi realistici di Goldoni si riconosceva. Uno spettatore di eccezionale competenza, Johann Wolfgang von Goethe, dopo aver visto una rappresentazione del teatro popolare veneziano, nel suo diario scrive (Il Teatro it.: 400):

Durante il giorno, i compratori e i venditori, i mendicanti, i gondolieri, le comari, gli avvocati e i loro avversari, sulle piazze lungo le vie, nelle gondole, nei palazzi, tutti son pieni di vita, tutti si fan sentire e vociano, giurano, gridano, of-

frono mercanzia, cantano, giocano, bestemmiavano, fanno del chiasso. La sera poi vanno al teatro ed ascoltano la stessa loro vita della giornata, riprodotta con arte, messa loro innanzi con grazia. [...] (4.10.1786)

Qualche giorno più tardi lo scrittore vide anche le *Baruffe* e ne rimase affascinato (10.10.1786; Il Teatro it.: 403).

Questi, brevemente, il contenuto e la struttura della nostra commedia.

I fatti si svolgono a Chioggia, cittadina costiera ad alcune decine di chilometri da Venezia. Il potere di Venezia vi è rappresentato dal Cancellier Grande a cui è subordinato, e a cui fa da supplente se necessario, il Coadiutore del Cancelliere Criminale, incarico questo che Goldoni aveva svolto in gioventù. La popolazione, fatta eccezione per la piccola classe dirigente, è composta principalmente da pescatori e marinai. La scena d'apertura vede le donne della città riunitesi sul lungomare, a lavorare al tombolo. Aspettano i loro uomini, di ritorno dopo mesi trascorsi in mare a pescare. La tensione è al massimo. A far scoppiare la situazione non basta che un piccolo battibecco.<sup>1</sup> Ne seguono rissa e baccano, denuncia alla giustizia, interrogatorio, sinché alla fine la pace ritorna, i "veri" amanti ritornano l'uno nelle braccia dell'altro e tutto finisce con una danza furlana.

Di solito Goldoni scriveva le sue commedie molto velocemente (il suo primato personale è di 16 commedie in un anno — 1750 —, fatica che

costò cara alla sua salute). *Le Baruffe* nacquero in dieci giorni. Così Goldoni racconta della nascita della commedia nelle sue memorie (p. 281): la commedia precedente, che nel 1760 aveva aperto il Carnevale, era *La Donna stravagante*. La parte della protagonista era così malvagia e di carattere così ripugnante che l'interprete, Mme Bresciani, si offese: credeva che nella commedia si trattasse personalmente di lei. Goldoni continua:

Je réparai bien vite les torts que j'avais vis-à-vis cette actrice excellente. Je composai une pièce vénitienne, intitulée *Le Baruffe chiozzotte*. — Cette comédie populaire et poissarde fit un effet admirable. Madame Bresciani, avec son accent toscan, avait si bien saisi les manières et la prononciation vénitienne, qu'elle faisait autant de plaisir dans les pièces de haut comique que dans celle du plus bas. Je ne donnerai pas l'extrait de cet ouvrage, dont le fond n'est rien et dont le tableau d'après nature fit tout le succès.

(La sottolineatura è nostra.)

I personaggi della commedia, 15 nominati e inoltre un gruppo di aiutanti, costituiscono chiaramente gruppi simmetrici. Guardiamo anzitutto le due famiglie:

A) Padron Toni (Antonio), padrone di tartana peschereccia  
Madonna Pasqua, moglie di padron Toni  
Lucietta, fanciulla, sorella di padron Toni

<sup>1</sup> Completato questo articolo, mi sono trovata fra le mani l'edizione critica, uscita nel 1993, delle *Baruffe chiozzotte* di Goldoni, ad opera di Piermaria Vescovo, la cui introduzione è stata redatta da Giorgio Strehler in persona. Ritornero a più riprese sull'analisi di Giorgio Strehler, in quanto è stimolante la maniera in cui il geniale regista legge il testo della commedia; da alcune repliche iniziali risulta che la tensione dell'attesa è accresciuta dalla pesante afa dello scirocco, che mette a dura prova i nervi: Pasqua: No ti senti che boccon de scirocco?

Beppo (Giuseppe), giovine, fratello di padron Toni

B) Padron Fortunato, pescatore  
Madonna Libera, moglie di padron Fortunato

Orsetta (Orsolina), fanciulla, sorella di madonna Libera

Checca (Francesca), altra fanciulla, sorella di madonna Libera.

Oltre alle famiglie, nella commedia appaiono personaggi isolati che non appartengono ad alcun gruppo ma possono unirsi ad essi:

Titta Nane (Giambattista),  
giovine pescatore  
Padron Vincenzo, pescatore  
Toffolo (Cristofolo), battellaio.

Titta Nane appartiene, a dire il vero, alla prima famiglia, in quanto è innamorato di Lucietta. Quanto a Toffolo, entra a far parte della seconda famiglia dopo essersi fidanzato con Checca. Il terzo gruppo è costituito dai rappresentanti del potere pubblico:

Isidoro, Coadiutore del Cancelliere  
Criminale  
Il Comandador, cioè il messo del  
Criminale  
Servitore del Coadiutore.

Canocchia, giovine che vende zucca arrostita, è anch'egli solo, ma personaggio indispensabile ai fini della trama. Fra i collaboratori anonimi, il testo menziona i marinai:

Uomini della tartana di padron Toni.  
Gli innamorati della commedia formano tre coppie:

Lucietta — Titta Nane  
Orsetta — Beppo  
Checca — Toffolo

<sup>2</sup> La traduzione finlandese di Jorma Kapari è probabilmente fedele all'originale, ma il manoscritto è stato rimaneggiato e adattato da Jukka Asikainen, che evidentemente lo ha abbreviato. Nella versione di Jukka Asikainen, Padron Toni è assente e Madonna Pasqua è «vedova». Mancano ugualmente gli Uomini della tartana di padron Toni, come anche il Servitore del Coadiutore.

dal che notiamo che anche le famiglie si uniscono fra loro con legami di parentela: Orsetta — Beppo. Se pensiamo al numero dei personaggi della Commedia dell'Arte, nella quale nove attori costituivano il minimo necessario, possiamo dire che nelle *Baruffe* ve ne sono tre volte di più. Nella commedia non vi è nessuno che faccia scattare la trama. Isidoro fa un po' la parte del protettore, come il Cavaliere del *Campiello*, un'altra commedia uscita dalle mani di Goldoni, ma non si può dire che sia un tipo.

Stando al testo di Goldoni, nella commedia ci sono 3 atti, in tutto 55 scene. La traduzione in finnico di Jorma Kapari ha 3 atti, ma 45 scene in tutto.<sup>2</sup> Nella commedia Salosaari distingue anch'egli tre atti, in tutto 35 scene. Poiché il numero delle repliche è comunque sempre lo stesso, ci accorgiamo che la struttura della commedia è improvvisata, almeno per il fatto che scene e atti non sono chiaramente scindibili. Il processo del secondo atto, però, si distingue chiaramente da quant'altro accadde.

Direi che, nel suo insieme, la struttura generale si rifà allo stile della Commedia dell'Arte, dove lo sviluppo della trama poteva essere previsto.

Secondo l'edizione a mia disposizione (Einaudi 1972), a sua volta basata sulle edizioni di Pasquale (1774) e di Ortolani (1935), la commedia è totalmente scritta e le didascalie soddisfano tutto quanto si richiede al manoscritto di una moderna commedia. Per esempio:

I:1 comincia: Scena prima. Strada con varie casupole. Pasqua e Lucietta da una parte. Libera,  
Orsetta e Checca dall'altra. Tutte a sedere sopra seggiole di paglia, lavorando merletti sui loro cuscini, posti ne' loro scagnetti.

I termini veneziani, e generalmente quelli dialettali, spiegati nelle note dal curatore, provano che anche le didascalie sono opera di Goldoni. Delle repliche è indicato a chi sono rivolte, lo stesso per i gesti che fan parte di un dialogo:

I:2 Toffolo: Voleu, Lucietta? (le offerisce un pezzo di zucca).

La struttura del testo teatrale è perciò del tutto moderna. Tra le aspirazioni fondamentali della riforma di Goldoni v'era il passaggio da un personaggio schematico e buffone a un personaggio reale, umano e individuale. L'analisi dei caratteri delle *Baruffe* non è però compito facile. Nella commedia le persone sono raggruppate in famiglie e anche vittorie e sconfitte sono collettive. A portar avanti la trama sono brighe e liti, ma la corrente di fondo resta la combinazione dei matrimoni. A Chioggia, dove su 40000 abitanti 30000 erano donne, il matrimonio era cosa importante, ma anche questione spinosa; forse anche da ciò dipende il fatto che i personaggi maschili di Goldoni hanno tratti più chiari di quelli femminili e sono più importanti. Tra le donne la più notevole è Lucietta, ragazza maliziosa, che subito reagisce quando la sorella più giovane accenna al ritorno di Titta Nane. Amore e caparbietà rivaleggiano nel suo animo sinché deve alla fin fine ammettere di amare ancora Titta Nane. Lucietta è il personaggio più vigoroso della commedia,

ma anche il più popolano. Titta Nane è innamorato, ma anche fiero e testardo. Quando Titta Nane viene a sapere che la sua promessa ha rivolto la parola a un altro — cosa a quei tempi del tutto sconveniente — egli rompe il fidanzamento. Significativo è l'ultimo scambio di parole, prima della riconciliazione finale:

Lucietta: Can, sassin.

Titta Nane: Tasi.

Lucietta: Ti me vuol lassare?

Titta Nane: Me farastu più desperare?

Lucietta: No.

Titta Nane: Me vorastu ben?

Lucietta: Sì.

E dopo una pertinente cortesia, Titta Nane afferma:

Ti xe mia muggiere. (III:26)

Checca, la sorella più giovane, ha diciotto anni, ma per la sua età è un po' in ritardo nello sviluppo. Maritarsi, comunque, lo vuole anche lei e sarebbe ben contenta se potesse ghermire il bel Titta Nane sotto gli occhi della sorella. Alla fine si accontenta di Toffolo, anche se non si cura di dirglielo direttamente, ma con la sorella lo ammette bruscamente: «Perché no?» (Comm.:258).

Di Vincenzo si usa il titolo 'Paron', che tra i pescatori significa lo stesso che padrone di un peschereccio. Egli comunque non ne possiede uno, ma Goldoni non ne spiega la ragione. Vincenzo si accontenta di comprare il pescato e vendere pesce. Di fatto, anche lui appartiene al gruppo dei pescatori, e dice:

— Gran boni omeni che xe i pescatori.  
E padron Toni, appena sbarcato, gli risponde:

— Magari lo podessimo vende tutto a bordo el pesse, che lo venderia volentier-

ra. Se andemo in man de sti bazariotti, no i vuol dar gnente; i vuol tutto per lori. Nualtri, poverazzi, andemo a rischiare la vita in mare, e sti mercanti col baretton de veludo i se fa ricchi co le nostre fadighe. (Comm. 193).

Fortunato, 'Paron' anche lui, il più vecchio dei pescatori che fanno ritorno a casa e proprietario di uno scafo, è tra i personaggi chiave della commedia. Quando parla, mangia le consonanti, le sorde innanzi tutto, tanto che nemmeno i chiogetti sembrano capirlo. L'effetto è in ogni caso comico, ne siano spiegazione le difficoltà di comprensione mentre infuria la tempesta o, semplicemente, il fatto che al poveraccio mancano gli incisivi. Heinz Riedt sostiene che una persona che parla in tal modo non ha bisogno di esprimersi, è tutt'uno col vento, il mare, i pesci; tutto il mondo che lo circonda è uno stato emozionale. (Riedt 86-87).<sup>3</sup>

Isidoro, che si distingue dalla popolazione della città e rappresenta un altro strato sociale, nasconde nella propria persona tre diversi significati: è rappresentazione dello stesso Goldoni, quand'era giovane, ai tempi in cui il padre lo portava con sé durante le visite ai pazienti, sperando che il figlio divenisse medico, ma ancor di più dei tempi in cui Goldoni, proprio a Chioggia, era coadiutore nella cancelleria criminale. D'altronde, più che la legge, Isidoro rappresenta la burocrazia go-

vernativa di Venezia, visto che il fatto all'origine della baruffa è così insignificante che non dà alla legge motivo di agire. E, terzo, quale figura di conciliatore privato, Isidoro appare un pochino paternalista: vuole che le baruffe finiscano e le persone si riconcilino e ancora meglio se poi si sposano — è pur pronto ad offrire di propria tasca la dote a Checca e a Toffolo, nonostante il magro salario di aiutogiudice. Riedt sostiene che questo punto di vista umano e simpatico è però una spina nel cuore per la burocrazia veneziana (Riedt 87-88).<sup>4</sup>

Gli studiosi sono tutti d'accordo sul fatto che con le sue *Baruffe* Goldoni ha definitivamente dato l'addio alla borghesia di Venezia e ha ritrovato il popolo indipendente, l'ha rappresentato al di fuori del tempo, scrivendo, al tempo stesso, la sua commedia più moderna. È da essa che parte la via che conduce a Giovanni Verga, «il padre del neorealismo» (Riedt: 89).

I tentativi di trovare ritratti di personaggi paralleli nella Commedia dell'Arte sono piuttosto fittizi: «mercanti col baretton de veludo» vuol dire naturalmente mercanti tirchi del tipo di Pantalone, ma ci si riferisce a qualcuno di cui sia stato fatto il nome; coppie di Innamorati simili se ne trovano anche nella Commedia dell'Arte, così come nel mondo circostante, e dunque anche il mio ultimo tentativo di tracciare una linea verso la Comme-

<sup>3</sup> La spiegazione di Riedt appare ingenua. Giorgio Strehler legge i personaggi della commedia come un libro aperto, anche se di quando in quando deve far ricorso a congetture, come su padron Fortunato: «Probabilmente è stato un timido, un brutto, un isolato che si è tenuto una certa sua poesia, una sua tenerezza e uno stupore per il mondo, dentro. [...] Ha finito per inventarsi un suo linguaggio che è al tempo stesso segno di essere solo e voglia di dire molto e presto. Non balbetta, porta soltanto alle estreme conseguenze un modo di esprimersi che è già, in minore misura, una caratteristica del suo dialetto.» (p. 22)

<sup>4</sup> Strehler, dal canto suo, sospetta che Goldoni abbia "gelato" volutamente i propri ricordi personali in quanto «non bisogna dimenticare mai che Goldoni uomo è un personaggio misterioso. È tutto e sempre nascosto. I suoi *Mémoires* non ci dicono quasi niente di lui se non gesti, atti, avventure, lavoro e fatti esteriori.» (pp. 38-39)

dia dell'Arte non ha buon esito. Nel secondo atto delle *Baruffe*, quando Isidoro interroga i testimoni, Madonna Libera si finge sorda, così da non dover essere costretta a parlare. (Famoso paragone è il processo di *Maître Pierre Pathelin* in cui il pastore Thibaut d'Agnelet, su consiglio di Pathelin, risponde soltanto «bee», come un agnello, e tutto il processo va a monte). La situazione potrebbe essere spiegata come la carnevizzazione del sistema giudiziario — la teoria del carnevale che si rifà a Michail Bachtin è la più nota teoria di interpretazione della Commedia dell'Arte, ma anche questa scena è piuttosto psicologia individuale: quando più tardi Isidoro e Libera si incontrano, la donna ha ritrovato l'udito. Infatti, anche Isidoro aveva capito la situazione nel processo, e aveva fatto finta di credere alla testimone. Dopotutto, è lo stesso Isidoro a disprezzare la burocrazia.

Lo studioso francese Jacques Joly ha analizzato la simbologia della scenografia nelle commedie *Il Campiello* e *Le Baruffe chiozzotte* e le ha confrontate.<sup>5</sup> Le scenografie sono chiaramente diverse: mentre nel *Campiello* c'è un solo spazio chiuso, una piazzetta di Venezia, nelle *Baruffe* ce ne sono in tutto quattro. Due appartengono al popolo: «una strada con varie casupole» e «una veduta del canale con varie barche pescareccie»; gli altri possono essere considerati alludenti al mondo borghese e sono «la Cancelleria criminale» e «una camera in una casa particolare».

Più della metà (37/55) delle scene dell'*Baruffe* si svolge per strada; la Cancelleria appare solo due volte, la veduta sul canale e la stanza d'una

casa privata, entrambe una volta. La strada è di gran lunga in primo piano, con essa comincia e con essa finisce la commedia. Nel secondo atto la strada appare solo una volta, incorniciata dalla scena della cancelleria. Nella commedia domina una rigorosa simmetria tra il primo e il terzo atto. Si possono interpretare le *Baruffe* come un tentativo del popolo vigoroso di rovesciare l'ordine della borghesia. Tentativo che nel secondo atto rischia di fallire, ma è vittorioso nel terzo. La struttura scenografica delle *Baruffe* è però più complicata: due scenari rappresentano sia la borghesia che il popolo, da un lato la strada e il canale, dall'altro la cancelleria e la stanza privata. Se entrambe le vedute borghesi rappresentano un mondo chiuso, il canale è l'unico a rappresentare un'apertura da parte del popolo: unisce il mondo protetto della strada col mondo esteriore vero e proprio, con lo scenario del mare, del cielo, delle tempeste. La strada, con le sue case, è il mondo autosufficiente, chiuso di donne e fanciulle, come avviene nel *Campiello*.

Secondo Joly, la particolarità delle *Baruffe* sta nel fatto che a confronto sono il mondo borghese chiuso e il mondo del popolo che è, al tempo stesso, aperto e chiuso: aperto nei racconti degli uomini, ma chiuso quando si tratta di costumanze e usi tradizionali: è la comunità a decidere il comportamento del singolo. Ma rispetto al mondo esterno "anche la strada" dà prova di avere una sua indipendenza: nell'interrogatorio del processo le donne si azzardano a ingannare Isidoro a quando egli alla fine prova a invitare le ragazze a divertirsi a casa sua, Orsetta risponde:

<sup>5</sup> In: Il punto su Goldoni: 166-170; Il luogo scenico del *Campiello*.

«Non andiamo da nessuna parte, baliamo qua, sulla strada».

Nella celeberrima regia di Giorgio Strehler del 1964 al Piccolo Teatro di Milano, Isidoro sgattaiola via in punta di piedi per non disturbare le danzatrici. Anche il francese Bernard Dort, che interpreta Isidoro come il sosia di Goldoni, sostiene (Joly: 179) che la fiacca partenza dell'aiutogiudice è come l'addio di un borghese deluso, mentre il popolo continua a far baldoria (Riedt: 84). Isidoro delle *Baruffe*, ancor più del Cavaliere del *Campielo*, è solo. È come uno scrittore che, fatto il suo lavoro, si ritira dalla scena: *Le Baruffe*, si sa, è l'ultima commedia che Goldoni scrisse a Venezia; dopo egli rimase davvero solo, di fronte a tutti i suoi avversari. E sappiamo quel che accadde: Goldoni si arrese e, cinquantacinquenne, se ne andò a Parigi.

Nonostante ai tempi di Goldoni gli staterelli italiani fossero politicamente già spenti e intellettualmente sonnolenti, Venezia costituiva una splendida eccezione; dappertutto vi fioriva ancora un'arte, la musica. I nomi di Scarlatti, Vivaldi, Albinoni, Pergolesi e Boccherini appartengono, totalmente o in parte, al XVIII secolo. La musica non era estranea nemmeno all'arte di Goldoni, che per il teatro musicale scrisse 20 intermezzi, 13 drammi, 55 libretti per melodrammi e opere buffe e 3 farse musicali. Perfino dall'estero gli richiesero libretti, mentre in patria ne usarono Vivaldi, Paisiello, Salieri e altri. Il libretto de *La finta semplice*, opera buffa musicata da Mozart dodicenne, è di Goldoni (Riedt: 15-16). Nessuna sorpresa perciò se la produzione di Goldoni è intrisa di musicalità. Il ritmo regola l'atmosfera generale e ogni singola

scena. È come se il discorso, il movimento e l'azione mantenessero tutti lo stesso ritmo. Heinz Riedt (o.c. 118-199) parla di ritmo orchestrato secondo la partitura della parola e, come anche un suo collega, fa notare che in Goldoni ogni scena è composta come se fosse una sequenza musicale.

Nella prefazione alle *Baruffe*, Goldoni spiega il dialetto di Chioggia e le sue particolarità prosodiche. In questo mio articolo non voglio trattare di problemi linguistici — è un argomento troppo vasto —, ma non si può fare a meno di porre attenzione al ritmo. Nella composizione "musicale" di Goldoni vi sono indubbiamente reminiscenze della Commedia dell'Arte. Questa era continuo movimento, spesso musicato. Pensieri, questi, diventati attuali guardando *Il Barbiere di Siviglia* dell'Opera di Stato olandese, trasmesso dalla televisione per l'Epifania 1994. A curarne la regia, le scene e i costumi era stato Dario Fo, celebre conoscitore della Commedia dell'Arte, in questo stile genuino. Era sorprendente osservare come la musica, gli scenari e i movimenti si sostenessero gli uni con gli altri. Dopo la rappresentazione non ho potuto fare a meno di riflettere su come quest'opera possa essere stata generalmente rappresentata senza l'elemento Commedia dell'Arte, specialmente quando tutti i suoi personaggi principali rappresentano maschere famose.

Secondo Heinz Riedt, il deperimento e la scomparsa del teatro della Commedia dell'Arte non furono affatto causati dal diretto influsso di Goldoni, bensì fu fenomeno storico da lui indipendente. La riforma realizzata da Goldoni è però incontestabile. «Quando Goldoni soffì vita fresca e

nuova sui teatri mummificati d'Italia e vi fece ritornare il respiro, il colore e il movimento, si cominciò a parlare di riforma. Si trattava solamente di teatro nuovo», ha detto Luigi Pirandello (Riedt: 28). Goldoni, infatti, non distrusse la Commedia dell'Arte, al contrario! Per gli attori della Commedia dell'Arte egli scrisse 57 scenari. Inoltre, molte sue commedie sono totalmente o per metà nello stile della Commedia dell'Arte, per esempio *Il Servitore di due padroni*, scritta per il famoso mimo Antonio Sacchi. Dapprima egli scriveva, come avveniva spesso, solo il ruolo principale, poi, per mettere la commedia al sicuro da imitatori e detrattori, scriveva tutte le altre parti. Interessante è osservare quanto della Commedia dell'Arte è rimasto nelle *Baruffe*. Il compito non è del tutto agevole, ma, secondo me, dalla parte della Commedia dell'Arte si possono annotare i seguenti tratti:

1. La struttura del testo della commedia, il canovaccio, è elastica: abbiamo visto come, in una commedia composta dai classici tre atti e avente una struttura rigida e simmetrica, diverse persone abbiano trovato una quantità di scene del tutto diversa.<sup>6</sup>

2. Il dialogo è così vivo e variabile che potrebbe essere improvvisato. Imparare un dialogo di questo genere è cosa piuttosto esigente; può essere o pura improvvisazione o risultato di esercizio approfondito e minuzioso. Sappiamo che gli esperti attori della Commedia dell'Arte non imparavano

volentieri le proprie parti, ciò avrebbe significato un ulteriore, faticoso lavoro.

3. Il movimento scenico è strettamente abbinato al dialogo, vivace e ritmato, veloce e vario. Le zuffe, le risse e la famosa lite dalla finestra tra Lucietta, Orsetta e Pasqua (III: 16) potrebbero essere di una qualsiasi altra commedia del genere.

4. L'azione avviene principalmente all'esterno, in un paesaggio cittadino che è quasi il medesimo delle abituali quinte della Commedia dell'Arte.

5. Il ritmo e la musicalità generale regolano tutta l'azione, i gesti, le repliche e il movimento.

6. I raggruppamenti di persone sono gli stessi che nella Commedia dell'Arte. Inoltre, ogni personaggio è importante: l'"economicità" di Goldoni si manifesta nel fatto che non ci sono personaggi "inutili". Nella Commedia dell'Arte i testi, cioè gli scenari, erano scritti solo essere venuti al corrente della composizione del gruppo. Goldoni aveva grande esperienza dello scrivere per gruppi teatrali (Imer, Medebac, Vendramin) e ciò si riflette anche in questo caso.

Tratti del teatro riformato sono innanzi tutto i seguenti:

1. Il fondamento ideologico: Goldoni rappresenta la persona in società, non singoli primi attori; tutta la classe del popolo appare come un'unica massa.

2. Il popolo è elevato al ruolo di

<sup>6</sup> Strehler sottolinea anche il carattere d'improvvisazione della commedia: è un continuum di rapide immagini, scene e atti senza un inizio né una fine, ma che tuttavia si susseguono in una successione poeticamente logica e cronologica. È come se l'autore lasciasse scorrere le scene sotto i propri occhi senza trascinare né escludere nulla. Ogni tanto il movimento si ferma soltanto - come fra il secondo e il terzo atto - (p. 16), affinché i personaggi possano mettere in atto le proprie intenzioni come in tempo reale. Al lettore odierno non può non venire in mente la narrazione cinematografica, in particolare quella di certi registi - per es. Robert Altman di *Short Cuts* - che lo spettatore segue con il fiato sospeso riuscendo solo dopo la rappresentazione a unire i fili del racconto. *Le Baruffe* rappresenta senza dubbio il vertice di questo tipo di produzione goldoniana.

attore. Esso aveva avuto in precedenza una parte marginale, di fianco a nobiltà e borghesia; le simpatie del borghese Goldoni sono comunque per il popolo.

3. Il potere statale è apertamente ironizzato e beffeggiato, prima non si sarebbe osato. Nell'inchiesta compiuta da Isidoro v'è sapore di farsa, soprattutto le donne lo deridono.

4. Anche se nella commedia appaiono tipi di carattere diverso, in situazioni diverse, essi vengono trattati all'incirca nello stesso modo: i pregi, i difetti, le piccole infrazioni sono tutti quanti fenomeni sociali, parte della vita della comunità. Errori e prodezze sono tutti rimediabili e la commedia finisce con una felice riconciliazione. Molière, il grande modello di Goldoni, com'è risaputo, usava tipi della Commedia dell'Arte, ma i suoi Orgon, Harpagon e Tartuffe erano individui corrotti e depravati: i chiassoni delle *Baruffe* sono innocenti e, dopotutto, benevoli. Si può dire che nella rappresentazione dei tipi umani di questa commedia Goldoni si sia attenuto a un profilo basso.

5. Anche se la commedia è divertente, la piacevolezza si basa sulle situazioni e sulla vivacità della rappresentazione. Non c'è neppure un tipo che sia veramente comico. Tale potrebbe essere paron Fortunato che si mangia le sillabe. Quando Isidoro non lo capisce, Fortunato gli fa osservare che lui parla il dialetto di Chioggia, Isidoro, invece, è di Venezia. Il dialetto non è però un elemento comico come nella Commedia dell'Arte, bensì è parte essenziale della rappresentazione del personaggio.

6. Le scene collettive non facevano parte della struttura della Commedia dell'Arte. Questa è una chiara in-

novazione. Di Goldoni si è detto che non rappresentasse solo singole persone, ma dipingesse l'intero quadro: le luci del paesaggio, i colori e le voci. Il teatro e il mondo erano, anche secondo le parole dello stesso Goldoni, il suo manuale. Un bilancio finale è difficile da tirare, né in base alle osservazioni fatte su una sola commedia si può generalizzare. Diremmo che sebbene nella struttura del testo della commedia ci sia molto di tradizionale, la socialità, la freschezza e l'apertura della sua espressione globale guardano in avanti.

#### Bibliografia

- Folena, Gianfranco, *L'italiano in Europa*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1983.
- Goldoni, Carlo, *Le baruffe chiozzotte*, in: *Commedie*, Volume quarto, a cura di Kurt Ringger, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1972, pagg. 173-266.
- Goldoni, Carlo, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermaria Vesco, introduzione di Giorgio Strehler, Marsilio Editori, Venezia, 1993.
- Goldoni, Carlo, *Il Teatro Comico. Memorie italiane*, a cura di G. Davico Bonino, Arnoldo Mondadori editore, Bari, 1986.
- Il Teatro italiano IV, La commedia del Settecento*, a cura di Roberta Turchi, Einaudi, Torino, s.a.
- Jokinen, Ulla, *La presenza del teatro italiano nella Finlandia del dopoguerra*, in: *Studi italiani in Finlandia*, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura, Helsinki, 1981, pagg. 156-163.
- Joly, Jacques, *Il luogo scenico del "Campiello"*, in: *Il Punto su Goldoni*, a cura di Giuseppe Petronio, Editori Laterza, Bari, 1986, pagg. 166-170.
- Mémoires de M. Goldoni*, a cura di Paul de Roux, Mercure de France, Paris, 1987.
- Riedt, Heinz, *Carlo Goldoni*, Friedrich Verlag, Velber bei Hannover, 1967.
- Salosaari, Kari, *Perusteita näyttelijäntöön semiotiikkaan. I. Acta Universitatis Tampereensis ser A vol 262*. Tampere, 1989.

Raffaella Sforza

## LA SCRITTURA E LA MEMORIA: FINE VAN BROOKLYN, DI MIKA WALTARI

E' la storia di una «educazione sentimentale», quella che Mika Waltari ci racconta nel suo romanzo breve — o racconto lungo — *Fine van Brooklyn*.<sup>1</sup> Gli ingredienti ci sono tutti: un giovane studente genericamente definito "nordico" e nel quale non è difficile ravvisare riferimenti all'autore stesso — arriva a Parigi, nell'ottobre del 1927, per compiere delle ricerche relative ai suoi studi scientifici. I suoi principi morali ed il suo intero stile di vita, forgiati da una severa educazione familiare e religiosa di stampo luterano, subiscono l'assalto del fascino insidioso e prepotente della capitale francese, e vengono messi a dura prova soprattutto nel corso di un viaggio in Bretagna, tra i misteriosi megaliti di Carnac. E' qui, infatti, che il timido, inesperto, sprovveduto protagonista incontra Fine van Brooklyn, ennesima incarnazione dell'eterna figura femminile della "bella crudele". Questo tormentato ed inappagato amore sarà per lui l'occasione di un viaggio alla scoperta di sé, delle insospettite ed inquietanti dimensioni dei sentimenti, della passione, dell'eros, degli istinti. Sarà la stagione, breve ma intensa, della giovinezza, vissuta tra angosciosi sensi di colpa e frenetica gioia di vivere, sofferta trasgressione morale e orgogliosa rivendicazione del diritto alla felicità. E quando il castello dei principi morali, dentro il quale il protagonista trova rifugio contro l'urgere della vita, sembra vicino al crollo,

egli abbandona la partita, rinuncia a tutto per ritornare al suo paese e ai suoi studi. La giovinezza così sperimentata resterà solo una parentesi, chiusa la quale egli potrà riprendere il corso ordinato, razionale e rassicurante della sua vita di prima. Ma l'esperienza rimossa è sempre lì, come il proiettile che non si è riusciti ad estrarre e che rimane calcificato nell'organismo:

L'anima umana funziona allo stesso modo: crea gradualmente intorno ai nostri stessi errori, alle nostre delusioni e ai nostri dolori gli strati protettivi dell'oblio, isolandoli così dalle azioni e dai pensieri della vita quotidiana. (pag. 16)

Per questo, molti anni dopo, ormai raggiunto il successo professionale, il protagonista sente il bisogno di prendere la penna in mano e di raccontare quella vecchia storia, per potersene finalmente liberare.

La narrazione si presenta dunque come racconto autobiografico che si inquadra nella cornice di un recupero memoriale, in cui la scrittura si configura come un'operazione a scopo "terapeutico" — quasi l'equivalente di una psicanalisi finalizzata al recupero e al superamento del trauma rimosso. L'operazione è dolorosa e fa paura, perché comporta lo scavo in un passato di sconfitte e delusioni, visto come un «pericoloso abisso» (pag. 27). Per di più, il narratore sottolinea il valore limitato e relativo della scrit-

tura quanto alla capacità di stabilire un'efficace comunicazione con il lettore, e mette persino in dubbio la possibilità di raccontare veramente la propria storia:

Certo, per me è facile leggere tra le righe, ma per un estraneo dev'essere impossibile farsi un'idea di quella realtà che, mentre ne scrivo, risplende nei miei ricordi e la cui irritante seduzione sfugge alle parole. E' davvero un duro colpo per l'amor proprio di un uomo rispettabile dover ammettere la propria impotenza a descrivere una cosa così semplice come la vita normale. (pag. 27)

Non manca neppure un commento ironico — o autoironico, se lo leggiamo come un riferimento autobiografico — al mestiere di scrittore:

Dopo essermi riletto, rispetto ancora di più gli scrittori per le loro sterili fatiche, e al tempo stesso ammiro il loro talento, perché in generale si mostrano soddisfatti dei risultati del loro lavoro. (pag. 26)

Pur nei suoi limiti, l'operazione ha comunque successo: raccontando la propria storia, il narratore si è liberato del suo disagio nei confronti del passato, a cui può ora guardare con maggiore serenità; soprattutto ha capito che è in quella lontana esperienza che si possono rintracciare le ragioni profonde della sua «scontrosa diffidenza nei confronti delle donne in generale» (pag. 116).

L'impostazione autobiografica del racconto e la dimensione del recupero memoriale determinano una particolare struttura temporale: si può innanzitutto distinguere un tempo della scrittura — corrispondente al presen-

te del narratore che racconta — e un tempo della storia — corrispondente al passato degli eventi narrati. La narrazione segue sostanzialmente l'ordine cronologico degli avvenimenti, ma piuttosto frequenti sono i passaggi dal tempo della storia al tempo della scrittura. Sia l'uno che l'altro, inoltre, si articolano al loro interno in segmenti temporali di diversa natura e durata, che, intersecandosi nel tessuto della narrazione, determinano una rete di relazioni tra "io narrante" — che racconta gli eventi nel tempo presente della scrittura — ed "io narrato" — che è protagonista degli eventi narrati nel tempo passato della storia. Sulla base di questa logica si possono dunque individuare altrettanti "io", ognuno con una sua propria personalità e tratti distintivi, per ciascuno dei segmenti temporali in cui si articola la narrazione.

Il tempo della storia è costituito per la maggior parte dall'esperienza francese del narratore, ossia gli avvenimenti che coprono il periodo dall'autunno 1927 all'estate 1928. Sarà questo io l'oggetto dell'educazione sentimentale narrata nel romanzo e per questo motivo i suoi tratti distintivi vengono delineati con estrema precisione: timido, insicuro ed ingenuo; fortemente condizionato dalla sua rigida educazione e dai suoi valori morali sentiti come una garanzia di ordine e una difesa contro le tentazioni del mondo, ma al tempo stesso anche sostanzialmente disponibile ad accogliere suggestioni, a subire il fascino della novità, a lasciarsi andare ad entusiasmi magari effimeri ma sinceri. La sua personalità subirà dei cambiamenti nel corso del racconto e anche se il movimento sembra essere circolare — in quanto l'io alla fine

della storia mostra di voler ritornare ad essere esattamente quello di prima — sarà proprio la scrittura a rivelare quanto l'esperienza abbia in realtà inciso sulla personalità del protagonista.

Sempre al tempo della storia appartiene il segmento del novembre 1928, al rientro in patria, quando l'io narrato si rende conto, ripensando al passato, di avere superato il rancore e l'amarezza, e di essere capace di guardare con maggiore distacco alla sua esperienza dell'estate precedente.

Un altro segmento temporale è costituito dal periodo, di durata non specificata, che intercorre tra gli avvenimenti narrati e il presente del narratore: gli occasionali accenni agli anni della maturità rappresentano una specie di "ponte" tra passato e presente, la cui funzione è mettere in risalto le diverse personalità dell'io narrante e dell'io narrato. I successi professionali contribuiscono infatti a dare al protagonista sicurezza, autostima, capacità di dominare e gestire le situazioni, ma al tempo stesso la maturità significa anche la perdita della freschezza, dell'ingenuità, della capacità di entusiasmo, sostituiti da un atteggiamento di distacco e disillusione ai limiti del cinismo. Sarà a partire da questo confronto tra passato e presente che si svilupperà la riflessione sul significato della giovinezza.

Quanto al tempo della scrittura, esso copre il periodo intercorso tra l'inizio e la fine della stesura delle memorie. La durata di questo segmento non è specificata, ma la diversità di atteggiamento dell'io narrante, che rimanda alla funzione "terapeutica" della scrittura, è netta:

Ero in uno stato d'animo di profondo nervosismo ed irritazione, quando ho cominciato a scrivere

questo libretto di memorie: ora lo sto finendo in pace e, una volta tanto, di buonumore. Posso perfino dire di aver provato, in questo passatempo senza pretese, una specie di godimento letterario. (pag. 116)

Considerati nella loro globalità, a prescindere cioè dai singoli segmenti temporali, i rapporti tra io narrante e io narrato appaiono interessanti anche in relazione al motivo della memoria. Alcuni tratti rimangono costanti nel tempo — la dedizione allo studio, la metodicità della vita, il desiderio di solitudine — forse più accentuati nel maturo narratore, ma già presenti nel suo più giovane io. Il dato più caratterizzante è però la conflittualità di questo rapporto: l'io narrante guarda all'io narrato con «avversione», «ostilità», «compatimento», sentimenti dettati però, secondo le sue stesse affermazioni, da «invidia» e «nostalgia» di quel «vecchio io ... forse ... migliore e anche più felice di me, ... quell'io ... sparito sotto pile di libri» (pag. 26). La stessa «tenerezza» con cui egli ricorda dettagli insignificanti del proprio passato è dovuta al fatto che esso non tornerà più, come non tornerà quell'io di allora, così diverso da quello presente e per questo rimpianto; è il motivo, più volte ripreso nel testo, del rimpianto per l'«ingenuità della giovinezza»:

Negli sguardi curiosi che ti venivano rivolti ti sembrava di leggere simpatia, mentre non esprimevano che compatimento per quel pazzo che eri, lo straniero venuto per visitare delle pietre grigie in un'arida brughiera ... Non è che a posteriori che riesci ad immaginare tutti i mormorii e le scrollate di capo che dovevano seguirti, e che tu non



capivi, mentre spensierato andavi per la tua strada. Ma consolati pensando che venivi da lontano e che eri felice. (pag. 36)

E' significativo che nel passo appena citato il rapporto tra io narrante ed io narrato si trasformi in un dialogo fra "io" e "tu", a sottolineare che il proprio io passato è ormai "altro da sé", quasi un estraneo: non esiste continuità e sviluppo tra passato e presente, ma netta frattura, impossibilità di riconoscersi nel proprio io passato e definitivamente sparito, recuperabile solo attraverso il filtro deformante della memoria. Il tempo, infatti, condiziona anche i modi e i contenuti del ricordo, ovvero la percezione e valutazione degli eventi rievocati dal narratore: la memoria è cioè una specie di filtro che non restituisce il ricordo con fedeltà ed oggettività, ma lo sottopone ad operazioni di selezione ed alterazione, rendendolo quindi soggettivo e relativo:

Oggi non sarei più così deferente, ma allora non potevo ancora sapere che il mondo della scienza è ... privo di scrupoli e falso. (pagg. 18-19)

Mi accorgo ora, e me ne vergogno, che non è senza piacere che ravvivo il ricordo di tali incontri. (pag. 21)

Non è che a posteriori che riesci a immaginare tutti i mormorii e le scrollate di capo che dovevano seguirti, e che tu non capivi. (pag. 36)

Lo stesso tempo ricordato viene sottoposto a compressioni o dilatazioni: ora che ci ripenso, mi accorgo con sorpresa che quelle giornate di lavoro ... passavano tutte uguali, senza lasciare traccia nella mia memoria, mentre

una breve passeggiata o una mezz'oretta trascorsa ... in un caffè hanno impresso in me una folla di ricordi straordinariamente vivi. (pag. 20)

Perché mi dilungo su questi dettagli insignificanti? Perché il loro ricordo è così vivo in me? Perché ora ne rido, mentre allora non ci trovavo nulla di buffo? (pag. 36)

La struttura temporale della narrazione sembra dunque richiamarsi a quel concetto di tempo interiore — considerato cioè non come successione cronologica, ma come durata e compresenza di passato e presente nella coscienza dell'individuo — che tanta parte ha avuto nello sviluppo del romanzo novecentesco. Un ulteriore tratto di modernità è costituito dal procedimento — in qualche misura analogo alla ben più celebre *Madeleine* di Proust — in base al quale i ricordi vengono costantemente associati ad immagini e, più spesso, a sensazioni gustative ed olfattive. Così, la vita parigina del protagonista si identifica nei suoi ricordi con «il sapore del caffelatte caldo» e «il profumo delle caldaroste che si vendevano alle porte dei grandi caffè del boulevard» (pag. 19). L'arrivo in Bretagna è legato al gusto del «fragrante pane nero», del «pezzo di burro fresco» che ricorda «i pascoli e i campi imbonditi dal sole» (pag. 31). Nel momento della sconfitta finale, quello stesso pane bretone diventa insipido e la vista del burro dà la nausea, in quanto guastati irrimediabilmente dal senso della colpa e del disgusto di sé. Anche Fine ha un suo particolare profumo, quello di crema abbronzante e di sole, che caratterizza la prima percezione che il protagonista ha di lei e che in seguito viene «istintivamente associato ... a quello della pelle di una fresca fan-

ciulla» (pag. 45); lo stesso profumo di sole, «crudele e irritante», che inaspettatamente il protagonista ritrova, al suo rientro in patria, nella prima neve di novembre, dalla cui «bianca distesa ... il viso di Fine van Brooklyn mi fissava con la sua aria beffarda» (pag. 117).

Non manca, seppure in misura nettamente minore, il rapporto con il futuro, rintracciabile essenzialmente nelle anticipazioni: sono tali i riferimenti e le allusioni al futuro dell'io narrato (che però è il passato dell'io narrante), allo sviluppo della sua carriera, ai suoi successi professionali, ai cambiamenti della sua personalità. Più raramente, l'anticipazione entra direttamente nello stesso tessuto narrativo del racconto: è il caso, ad esempio, della fine del capitolo primo, che chiude il breve resoconto della vita parigina del protagonista e preannuncia il viaggio in Bretagna:

Fu così che, per una serie di coincidenze, una decisione presa per il puro piacere di accrescere la mia cultura si dimostrò fatale alla mia tranquillità di spirito... Il treno era partito, ma io non arrivai mai a Lorient. (pag. 25)

L'anticipazione, legata alla presenza di un narratore interno, è destinata a creare interesse nel lettore, soprattutto perché collocata alla fine di un capitolo che, oltre ad avere funzioni introduttive e di ambientazione, pone le basi psicologiche del racconto. In questo modo il viaggio in Bretagna si carica di aspettative, il cui scopo è anche di segnalare l'importanza di questo blocco narrativo nell'economia dell'intero racconto.

Sarà infatti la Bretagna il luogo in cui si perfezionerà e si consumerà il

processo di educazione sentimentale narrato nel romanzo. Tale processo si articola strutturalmente attraverso una serie di coppie oppostive che, per quanto chiaramente distinguibili, appaiono spesso sovrapposte in modo tale da creare una fitta rete di relazioni reciproche. Le coppie fondamentali possono essere ravvisate nella contrapposizione di leggerezza e pesantezza, giovinezza e maturità, sfera istintiva e sfera razionale, moralità e immoralità.

La leggerezza è il vero termine chiave, un valore mutevole e dai significati molteplici: può essere il passo leggero della prima passeggiata con Fine, o il «cuore leggero come una piuma al vento» (pag. 56) dopo la decisione di rimanere a Carnac al solo scopo di rivedere la ragazza. A volte è una sensazione fisica legata alla pura gioia dell'esistere — («una sicurezza spensierata e la gioia di vivere pervasero tutto il mio essere ... il mio corpo galleggiava sempre più leggero», pag. 58) — a volte invece psicologica — («La primavera mi rendeva leggero, mi ispirava propositi futuri», pag. 21). La leggerezza è dunque legata anche alla futilità — quindi il contrario della serietà, della dedizione al lavoro e al dovere, che sono valori importanti per il protagonista. E più avanti: «Quanta leggerezza, che indegna maniera di mascherare quello stupido capriccio al quale stavo per cedere!» (pag. 54), esclama quando si rende conto che sta cercando mille pretesti per rimanere a Carnac, mentre l'unico vero motivo è costituito dalla presenza di Fine.

La leggerezza è quanto caratterizza l'esperienza francese del protagonista e il suo stesso modo di percepire questo paese: è la vita libera e seducente

di Parigi; è la disinvoltura e la facilità di parola della gente, che si oppongono alla «mentalità nordica ... piuttosto lenta e pesante» (pag. 15) del protagonista; è un concetto che si estende persino alla lingua ed anzi è forse proprio qui che meglio si coglie l'ambiguità del termine. Il francese è la lingua più adatta ad esprimere l'amore — come nella dichiarazione a Fine: «quelle parole mi era più facile dirle in francese che nella mia lingua materna» (pag. 82) — ma anche «le idee più indigeste» (pag. 15) e magari «moralmente ... allarmanti» (pag. 113), proprio perché la «sua frivola leggerezza ... riesce perfino a far[le] sembrare innocenti» (pag. 113), «una leggerezza che alle volte finisce per turbare» (pag. 15), soprattutto quando essa nasconde in realtà «un cinismo sorprendentemente freddo e brutale, mascherato da un disarmante e radioso sorriso» (pag. 16). Da notare, per inciso, che leggerezza, fascino, cinismo e falsità sono anche alcuni dei tratti più caratterizzanti di Fine.

E' significativo che la leggerezza si collochi nel contesto della vita in un paese straniero e si sviluppi pienamente nel corso del viaggio in Bretagna: sia la condizione di straniero che il viaggio possono essere considerati situazioni di evasione dalla normalità quotidiana. E' in circostanze di questo genere che gli abituali sistemi di autocontrollo, le inibizioni, le paure si attenuano, e si esalta al contrario il senso dell'avventura, dell'insolito, della trasgressione:

La vita in mezzo a questa gente straniera risvegliò in me uno strano, quasi sfrenato sentimento di libertà... (pag. 18)

Dopo tutto ero uno straniero in un paese straniero, e nessuno aveva il diritto di controllarmi o criticarmi. (pag. 55)<sup>2</sup>

La libertà è in relazione sia alla coppia moralità-immoralità (in quanto il senso morale è legato alla disciplina e all'autocontrollo), sia al motivo della giovinezza come età di scoperta dei sentimenti e delle pulsioni sessuali. Il nucleo dell'esperienza del protagonista è infatti costituito dall'esplorazione della vita dei sensi, che si sviluppano in una sfera del tutto autonoma dalla razionalità:

Mi pareva che la mia ragione si trovasse alle prese con un essere totalmente estraneo risvegliato all'interno di me stesso. Ribelle, permaloso, cocciuto e irremovibile, respingeva ogni argomento sensato. (pag. 55)

L'esperienza è tanto più sconvolgente in quanto vissuta da un intellettuale che ha sempre creduto nel valore della cultura e della razionalità, e che scopre invece all'improvviso che la "vita vera" non è quella spesa sui libri; emerge a questo proposito anche il valore ambivalente della cultura e del sapere: fonte di gratificazione e di successo, strumento per acquisire sicurezza e autostima, ma anche ostacolo che impedisce di vivere pienamente, filtro che si frappone fra

sé e la vita; cultura e sapere vengono così a coincidere con la "vecchiaia" dei sensi e dello spirito:

E' certo naturale che un intellettuale, un uomo che vive in mezzo ai libri, diventi presto estraneo a quella che si suole chiamare la vera vita. (pag. 69)

E' la scoperta della giovinezza, che trova la sua prima incarnazione nella figura emblematica della ragazza che lo saluta dal balcone, all'inizio del suo viaggio in Bretagna:

Era la giovinezza che mi salutava, quella mattina, in terra di Francia, proprio me, che non avevo mai conosciuto la giovinezza... fui travolto da un irruento desiderio di avventure, che ... rese di colpo assurdi ai miei occhi tutti quei quaderni di appunti riempiti con tanto impegno. (pag. 30)

E' significativo che la sfera della passione e delle pulsioni sessuali, in cui essenzialmente si identifica la giovinezza, sia fin dall'inizio associata a quella della morte, quasi ad indicare che tali pulsioni vengono percepite come forze negative e distruttive:

Non avevo mai conosciuto la giovinezza e, forse, poteva essere simbolico il fatto che il mio primo bacio lo dessi in una tomba carica di venti secoli di storia (pag. 69) ... quella gelida cripta che, come uno spettro, ci comunicava un po' della rigidità cadaverica di tutto ciò che è perituro. (pag. 68)

Più avanti, il protagonista le definirà apertamente «forze maligne» (pag. 69), ad indicare che l'intera esperienza viene costantemente vissuta e filtrata alla luce del suo codice

morale. Ciò appare con particolare chiarezza quando egli riesamina la sua storia con Fine, nel momento in cui sta per concluderla, mettendola in rapporto all'intera esperienza parigina e trovando in quel genere di vita i presupposti dell'indebolimento dei suoi principi morali:

In realtà, tutto era cominciato in ottobre, quando ero arrivato a Parigi, in quella felicità che non ci fosse più nessuno a controllare ... il mio operato... Quel nuovo ambiente, con le sue tentazioni e la traditrice atmosfera di libertà, aveva sicuramente scatenato in me delle forze di cui non supponevo l'esistenza. (pag. 113)

La mancanza di disciplina e di autocontrollo è dunque vista come la causa scatenante del processo e l'unica possibilità di salvarsi dall'«abisso» della perdizione consiste proprio nel dedicarsi anima e corpo al proprio lavoro, imponendosi una disciplina ferrea (cfr. pag. 116).

Non a caso la totale mancanza di principi morali è uno dei tratti che caratterizzano Fine: falsa e ingannevole, crudele e beffarda, la ragazza ha soprattutto il valore simbolico di incarnazione di tutto ciò che giovinezza, passione, sensualità significano per il protagonista. E' la personificazione stessa della leggerezza e, in quanto tale, del male. Di lei, la suora che accompagna i visitatori di Mont Saint-Michel dice che è «uno spirito maligno» (pag. 75) e suo padre arriva addirittura a identificarla con le forze malefiche emanate dalla terra:

"Niente può fare del male a mia figlia... Il fuoco non la brucia, l'acqua non l'annega... Non invecchia mai ... è stata creata per mettere

1 Mika Waltari, *Fine van Brooklyn*. Introduzione di Luigi de Anna, Iperborea, Milano 1995.

2 La condizione di straniero comporta anche degli svantaggi o dei limiti, come ad esempio essere oggetto dell'ostilità degli altri o costretto ad una situazione di isolamento (cfr. ad esempio pag. 32), ma il narratore sembra sottolineare la propria diversità quasi con un certo compiacimento.

alla prova i giusti e portare alla perdizione i peccatori. La sua natura è più antica della religione che ci ha salvati, antica come le colline che ci circondano e come l'albero del bene e del male nel cuore dell'uomo... ci sono sempre stati ... esseri che a loro insaputa scatenavano forze malefiche. La terra emana forze malefiche, ma queste non ci possono danneggiare se non esiste un intermediario che le metta in contatto con l'uomo... Ecco la verità, ... una verità elementare che la nostra epoca ha dimenticato, così come ha dimenticato gli influssi benefici delle stelle e della terra". (pagg. 99-101)

Il suo carattere di "forza malefica della natura" è ulteriormente rafforzato dal fatto che più volte, nel corso del racconto, Fine è associata all'atmosfera magica, misteriosa ed inquietante dei megaliti di Carnac. E' su questo sfondo che appare per la prima volta al protagonista, «visione sfolgorante ... altrettanto irreale degli interminabili allineamenti di monoliti» (pag. 43). La sua appartenenza a quegli «individui la cui sola presenza causa disgrazie» (pag. 101) è anticipata dalla scena in cui un gruppo di bambini circonda minacciosamente il protagonista e, dopo avergli cantato «una cantilena di deciso malaugurio» (pag. 40), gli offre un fiore che, secondo la credenza popolare, è anch'esso di malaugurio.

Altrove, la dimensione fantastica appare come il prodotto di un legame con il paesaggio bretone:

l'atmosfera si fece sinistra ... Delle immense macchie rosso porpora fluttuavano sulla superficie del mare e capii perché su quella costa ingrata viveva un popolo chiuso

che, per antica tradizione, conservava mille leggende di maghi, streghe e isole inghiottite dal mare. (pag. 51)

Il fascino dei megaliti è però legato soprattutto al senso dell'ignoto, del mistero, del sacro; quelle «statue senza età, fuori dal tempo» (pag. 41) appaiono come muti testimoni di un remoto passato. Fin dal primo contatto con i monoliti, attraverso i manifesti pubblicitari della Bretagna, ciò che colpisce l'interesse e la fantasia del protagonista è il legame immediato che si stabilisce tra il passato e Carnac,

un nome che si fissò subito nella mia mente perché evocava l'Egitto e il fascino passito di una civiltà da lungo tempo sepolta. E' stato senza dubbio il mio innato debole per tutto ciò che riguarda il passato ... ad attirare la mia attenzione. (pag. 24)

Per inciso, l'innato debole per il passato appartiene a Waltari stesso, ed è uno dei riferimenti autobiografici rintracciabili nel racconto. L'idea del passato è ovviamente legata a quella della morte e dell'estinzione di una civiltà, che rimandano a loro volta alla precaria presenza dell'uomo nella storia. La solidità dei principi morali a cui il protagonista disperatamente si aggrappa, può allora essere letta anche come il bisogno di difendersi in qualche modo da questa destabilizzante precarietà.

E sarà proprio un desiderio di ordine e di stabilità ad indurlo a dare l'addio alla sua giovinezza, che, rinnegata sul piano della vita reale, continua però a sopravvivere nella dimensione del ricordo. Del resto, l'atteggiamento del protagonista verso questa sua

esperienza conserva zone d'ombra e di ambiguità che diventano sempre più evidenti con il passare del tempo: superati il rancore e la vergogna, rimarginate le ferite, «il ricordo si è fatto piacevole, di una dolcezza, oserei dire, criminale» (pagg. 115-116), che ha forse il potere di spezzare, almeno in parte, «il cerchio delle sale di lettura, degli archivi e degli scaffali delle biblioteche [che] si è a poco a poco ristretto intorno a me» (pag. 117). L'intera rievocazione dell'ormai maturo narratore è segnata da questa contraddizione di fondo: l'esperienza vis-

suta è stigmatizzata in nome della morale e della razionalità, ma al tempo stesso è ricordata con tutta l'affettuosa ed indulgente nostalgia per quell'unica, breve stagione di giovinezza. Ed è nel segno di questa ambiguità che si conclude il racconto:

Sì, Fine van Brooklyn, bambina mia, cattiva e perversa. Se dovessi incontrarti oggi e tu fossi come allora, ti tirerei forte le orecchie e ti sculaccerei paternamente il tuo grazioso sederino. Ma dopotutto eviterei lo stesso di guardare nei tuoi splendidi occhi blu. (pag. 118)

Con queste poesie la redazione di Sttentrione intende rendere omaggio alla memoria di Ugolino Ugolini, grande amico della Finlandia, scomparso il 27 agosto 1995.

Poesie da *Attimi di vita*, Firenze 1995

### FINLANDIA

Isole verdi  
di abeti e di betulle,  
granito che sorge dal mare,  
senso di eternità  
nei voli eterni  
di bianchi cigni  
e di gabbiani.  
La voce dei primordi  
carezza i boschi  
senza confine;  
ascolto il silenzio  
che ha mille voci  
per chi sa sentirle.

### GRANITO

Granito; è l'ossatura  
della terra di Suomi  
duramente conquistata dai finni,  
metro per metro.  
La vittoria di un popolo!  
L'immensità profonda  
delle verdi foreste,  
l'azzurro dei laghi...  
Terra dolce e severa,  
che fa pensare  
a un passato di lotta,  
d'amore per le cose create,  
per le creature che vivono  
in simbiosi con l'uomo.

### ISOLE VERDI

Va la barca veloce  
contro il vento  
che arriccia  
le acque dell'arcipelago;  
andiamo di isola in isola,  
avanti, ancora avanti...  
c'è un' isola fra tante,  
forse più verde.  
Tra gli abeti  
un raggio di sole nel bosco:  
un campo di grano maturo.

(Arcipelago Finnico)

### ANDARE

Navigo verso l'infinito.  
Le mille isole verdi  
sembran create  
per un'umanità  
in cerca finalmente  
di pace.  
Lo stormo dei gabbiani  
è scorta dolce e silenziosa  
alla nave bianca.

(Dalla Finlandia)

### TERRA DI SOGNO

Nebbia; terra di sogno da scoprire,  
terra senza dimensioni  
sospesa per arcano  
sul fluido impalpabile  
che avvolge tutto  
e lascia l'uomo senza orizzonte,  
prigioniero, in attesa  
di scoprire un mare, un'isola  
del mistero, una città del sogno  
dove forse domani, vivremo sempre!  
FINLANDIA

### ESTATE FINLANDESE

Un campo di grano maturo  
sotto la mia finestra;  
di legno odoroso è la mia casa,  
il bosco infinito è l'orizzonte,  
il mare, un amico vicino.  
Le isole, tante; sono smeraldo,  
sotto il sole di Finlandia.

### SUOMELLE (sisu)

Ho ascoltato il silenzio grande  
degli immensi boschi,  
la grande pace degli azzurri laghi,  
ho visto il coraggio  
del tuo popolo fiero,  
ti ammiro, Finlandia.

### SOLE DI MEZZANOTTE

Il sole non è tramontato stasera.  
Come per magico gioco  
si abbassa sull'orizzonte e risorge;  
è un'alba continua.  
Divino compenso per le creature  
durante un lungo, bianco,  
silenzioso inverno.  
Finlandia

## In memoria di EEVA UOTILA-ARCELLI (1941–1995)

La professoressa Eeva Uotila-Arcelli, docente e collega amata, è deceduta il 9 settembre 1995 a Bologna dopo una lunga malattia. Era nata a Hämeenlinna l'8 marzo del 1941; conseguita la laurea all'Università di Helsinki nel 1964, svolse per quasi trent'anni la funzione di docente presso l'insegnamento di lingua e cultura finlandese all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, a partire dal 1966 come lettrice del Ministero dell'Educazione finlandese su iniziativa del Prof. Nullo Minissi.

Dal 1971 fu nominata professore incaricato di lingua e letteratura finlandese, diventò, poi, professore straordinario nel 1981 e, infine, professore ordinario nel 1984. Fu Presidente del Corso di Laurea in filologia e storia dell'Europa Orientale e nel 1989-90 le fu affidato l'incarico di Direttore del Dipartimento. Nel 1982 le fu conferita dal Presidente della Repubblica finlandese l'onorificenza di Cavaliere ufficiale dell'Ordine del Leone della Finlandia.

Eeva Uotila può essere giustamente considerata un pioniere dell'insegnamento di lingua e cultura finlandese in Italia: è importante sottolineare che l'unico testo in lingua italiana, la sua grammatica *La lingua finlandese*, rimane un preziosissimo strumento per l'apprendimento sia per gli studenti che per gli studiosi.

Grazie a lei la biblioteca della sezione finlandese e di filologia finno-ugrica del Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale possiede le opere principali attinenti alle materie d'insegnamento e di ricerca; le riviste maggiori sono presenti e complete nonché numerosissime sono pure le

opere letterarie e quelle linguistico-filologiche.

La sua meritevole e vasta attività scientifica è conosciuta in Italia e in Finlandia. Le sue numerose pubblicazioni prendono in esame i problemi lessicali, le etimologie baltofiniche riguardanti sia il lessico autoctono sia i prestiti dalle lingue indoeuropee contigue, dal baltico e dal germanico. Lo studio dei prestiti ha, inoltre, portato ad un approccio più generale per quanto riguarda l'influenza indoeuropea nei mutamenti del sistema fonologico e della struttura della parola dall'epoca protofinnica in poi.

Da ricordare tra i suoi lavori di carattere etimologico quanto ha scritto in particolare su *konna 'rana'*, *kontio 'orso'* e *orava 'scoiattolo'* pubblicate quest'anno nella rivista "Studi Ugro-finnici", Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, Napoli, 1995.

La sua sfera di ricerca, tuttavia, non si limitò solo a questo principale filone ma spaziò in più campi: derivazione nominale e verbale, argomentazioni morfosintattiche nonché storico-letterarie della lingua finlandese. Eeva Uotila fu collaboratrice della rivista *Settentrione*, nel 1990 con *Tre liriche tradotte dalla Kanteletar* e nel 1991 con *Tradurre Dante: aspetti di lingua, stile e cultura*.

La sapienza, la semplicità e la grande umiltà erano le caratteristiche che più colpivano in Eeva. Siamo addolorati per la sua prematura scomparsa e la ricorderemo con affetto, stima e gratitudine.

Pirjo Nummenaho  
Istituto Universitario  
Orientale di Napoli

Paula Loikala  
Università di  
Bologna

H. K. Riikonen

## ITALIALAISISTA SARJAKUVISTA JA NIIDEN ASEMASTA 1950-LUVUN SUOMESSA\*

### *Villiä länttä, viidakoita ja historiaa*

Suomessa 1950-luvulla lisääntyneessä sarjakuvalehtien tarjonnassa oman lunkunsa muodostivat eräät alkuperältään italialaiset julkaisut, kuten *Kädet ylös!*, *Tex*, *Villi länsi* ja *Viidakko*. Ne poikkesivat muista sarjakuvalehdistä ennen kaikkea formaatiltaan, sillä ne olivat kapeita, 32-sivuisia vihkosia, joissa kullakin sivulla oli 2–3 ruutua. *Kädet ylös!* (ital. *Mani in Alto!*), joka oli varsin kuuluisan piirtäjän Roy D'Amyn käsialaa<sup>1</sup>, lakkasi parin vuoden päästä ilmestymästä, vaikka sillä olikin kätevä pelottaa — *Kädet ylös!* — avonaisissa kojuissa värjötteleviä, usein jo ikääntyneitä naispuolisia lehdenmyyjiä, jotka erottamattomasti kuuluivat 50-luvun kaupunkikuvaan. Jäljelle jäi vuosikymmenen jälkipuoliskolle kolmikko *Tex*, *Villi länsi* ja *Viidakko*, jotka ilmestyivät vuoroviikkoina. *Texiä* on julkaistu näihin päiviin asti, nyttemmin uudistetussa formaatissa. Kyseiset kapeat vihkoset kuuluivat Suomen 1950-luvun viihdekulttuurin kirjoon siinä missä *Outsiderin* Pekka Lipponen (sekä radiokuunnelmana että sarjalukemistona), *sotilasfarssit*, *Helismaan hupailut* ja *Eläintarhan ajot*.

Villin lännen aihepiiri tuli esille myös suurempikokoisessa *Pecos Billissä*, joka myös puolustautui sarjakuvalehtiin tuolloin kohdistunutta arvostelua vastaan. *Pecos Bill*-lehden joulukuun numero v. 1956 sisälsi kansilehden lupauksen mukaan "tiedotuksen lasten vanhemmille". Lehdessä oli kahden sivun mittainen liite, jonka ingressissä korostettiin, että lehden johtotähtenä on oikeamielisyys ja rehtiys. Itse artikkelissa kuvattiin ensin Texasia ja todettiin, että "valtiossa, jossa kaikki on suunnattoman suurta, vahvaa ja ylenmääräistä, syntyy taruolentoja, joiden luonnetta on liioiteltu äärimmäisyyteen asti." Tätä seurasi *Pecos Billin* myyttisen hahmon esittely (alkaen ajasta, jolloin preeriasusi imetti poikaa), minkä jälkeen todettiin: "Sellainen luonne ei voi olla vaikuttamatta poikiin, jotka ovat luonteeltaan taipuvaisia ihailemaan kaikkea kaunista, suurta, sankarillista ja vieläpä yliluonnollista, varsinkin kun sen tarkoituksena on palvella jaloa tarkoitusta. *Pecos Billistä* on tullut poikien suosikki-sankari, jossa he näkevät miehen jonka kaltaisia hekin haluaisivat olla." Artikkelin mukaan *Pecos Bill* vie voiton oikeamielisyysdellään, mutta "se ei ole re-

\* Oheinen kirjoitus on lyhennetty ja osittain uudistettu versio tutkielmasta "Villiä länttä, viidakoita, historiaa. Italialaisista sarjakuvista Suomessa". — *Avoim ja suljettu. Kirjoitelmia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS 1992, 134-162.

<sup>1</sup> Moliterni, Claude, *Histoire Mondiale de la Bande Dessinée*. Publiée sous la direction de Claude Moliterni. Paris: Pierre Horay Éditeur 1980, 71.

volverilla saavutettu voitto, vaan pelkäämättömyydellä ja tahdonvoimalla saavutettu".

Siinä missä 1800-luvun tietyillä historiallisilla romaaneilla oli puhtaasti didaktinen funktio, antikvaarisen tietouden tarjoaminen vanhojen aikakausien kulttuurista, siinä *Pecos Bill* tarjosi tietoa Texasista ja sen elämästä. Artikkelin mukaan lehdessä tulevat esille Texasin eri elämänmuodot, metsästystavat, vanhat espanjalaiset kaupungit, uskonnolliset seremoniat jne. Artikkelissa luvattiin, että tämä kaikki oli kerrottu "erittäin totuudenmukaisesti perustuen Pohjois-Amerikan museoissa oleviin tarkoihin historiallisiin asiakirjoihin ja valokuviin sekä pohjapiirroksiin". Lehden ensimmäisissä numeroissa oli lisäksi luettelo niistä teoksista, joihin tekstin todellisuus pohja perustuu; ne olivat itse asiassa sangen yleisluontoisia julkaisuja, sanakirjoja ja amerikkalaisia aikakauslehtiä.

Varmasti monikaan tuolloinen lukija ei tiennyt, että *Tex*, *Villi länsi* ja *Viidakko* olivat italialaista alkuperää, vaikka siitä kertoo mm. hautausmaakohtauksessa hautaristiin kirjoitettu teksti *Qui giace* (tässä lepää) tai tienviitassa olevat sanat *Forte Coulver Miglia 150* (Coulverin linnoitus, 150 mailia). Myös *Pecos Bill* oli italialaista alkuperää, mutta siinä nimenomaan mainittiin, että kyseessä oli käänös italiantielestä (suomentajana Elsa Tervo<sup>2</sup>; samoin ilmoitettiin, että kuvat olivat taidemaalarien (!) P. L. Vi-

tan ja Raffaele Paparellan tekemiä. Kaikissa näissä sarjoissa on runsaasti huumoria, komiikkaa ja burleskin omaisia aineksia. Sitä paitsi sarjakuvalehtien historian kannalta on huomionarvoista, että juuri Italiassa kehittyi sarjakuvissa erityinen burleski-westernin lajityyppi, jonka huomattavin edustaja 40-luvulta aina 60-luvun lopulle oli Benito Jacovitti. Hän parodioi mm. Mandraken, Tarzanin ja Zorron hahmoja.<sup>3</sup> Sarjakuvien kansallinen tuotanto oli Italiassa muuten lisääntynyt 1930-luvun lopulta alkaen, jolloin ulkomaisten sarjakuvien julkaiseminen oli kiellettyä — lukuun ottamatta *Mikki Hiirtä*, joka oli Mussolinin lasten suosikki.

Villin lännen aiheistolla on Italiassa tunnetusti ollut pitkät perinteet. Tässä yhteydessä oma mielenkiintonensa on Puccinin oopperalla *La fanciulla del West* (Lännen tyttö), jonka kantoesitys oli New Yorkissa 1910. Oopperan libretto, joka perustui amerikkalaisen David Belascon draamaan, operoi pittoreskilla villinlännen romantiikalla yhtyneenä realistisiin detaljeihin. Kullankaivajia kuvaava draama keskittyi etenkin kullanhimon ja sen seurausten kuvaamiseen. Samoihin aikoihin lännen aihepiiri ilmestyi myös elokuvaan.<sup>4</sup> Siinä missä lännen aihepiiri oli saksankielisellä alueella tullut tunnetuksi Karl Mayn romaanien ansiosta, Italiassa yhtä suosittuja olivat Emilio Salgarin (1862–1911) historiallisia ja eksoottisia aiheita käsittelevät romaanit, joi-

den joukossa oli myös Villiin länteen sijoittuvia teoksia.<sup>5</sup> Jos kohta *Pecos Billillä*, *Texillä* ja *Villillä lännellä* oli näin ollen Italiassa edeltäjiä muiden taiteiden alueella, ne myös viittasivat eteenpäin: ne ennakoivat italialaisia westernejä<sup>6</sup> ja epäilemättä valmistivat maaperää Suomessakin näiden elokuvien suosiolle. *Tex* on sitä paitsi pitkään ollut Italiassa sarjakuvatuotannon huipulla.<sup>7</sup>

*Tex* Willerin seikkailut alkoivat ilmestyä 1948. Teksti oli Giovanni Luigi Bonellin ja piirrokset Aurelio Galeppinin l. Galepin käsialaa.<sup>8</sup> *Tex* Willer on salaisen rajapoliisin — välistä puhutaan tiedustelupalvelusta — asiamies, joka myöhemmin virkahierarkiaan tympääntyneenä ryhtyy toimimaan oma-alotteisesti ja oman käden oikeuden edustajana lännen kaupungeissa. Hän on itse asiassa eräänlainen yhdistelmä cowboyta, salaista agenttia ja salapoliisia. Hänen kumppaninaan seikkailee usein navajointiaani, myöhemmin myös *Texin* poika; toisinaan mukana on Kit Carson.

*Villi länsi* ilmestyi Italiassa vuosina 1951–1967 nimellä *Capitan Miki*. Sen toteutti studio Essegese, jonka piirtäjiä olivat Sartoris, Guzzon ja Sinchetto.<sup>9</sup> *Villi länsi* jakautui aluksi kahteen sarjaan, samassa lehden numerossa seikkailivat aluksi toisaalta Gordon Jim, jota käsittelevässä sarjassa tapahtumat oli sijoitettu Lafayetten aikaan, toisaalta kapteeni Miki kumppanei-

neen. Gordon Jim jäi pian pois ja tilalle tulivat Pinkertonin salapoliisitoimiston laskuun työskentelevät Billveljekset; jälkimmäinen, myöhemmissä numeroissaan suttuisesti piirretty sarja jäi sekin pois. Kapteeni Miki ja hänen toverinsa muodostavat sangen omituisen kolmikon. Univormukuinen kapteeni on nuori sileäposkinen ja nuhteeton sankari, jonka kanssa kulkee Windy-niminen Davy Crockettin vanha, resuinen ja länsikäärinen vastine (vrt. myös *Pecos Billissä* esiintyvä rähjäinen Davy Crockett) sekä tohtori Salasso, jonka olemusta luonnehtivat shakettipuku, knallihattu, pyylevyys ja ruokkoamaton parransänki. Salasso on eräissä suhteissa käänteinen Chaplin-hahmo. Chaplinin frakkia vastaa shaketti ja hattu on sama, muuta Chaplinin viikset ovat vaihtuneet parransänkeen ja Chaplinin laihuus on muuttunut pyylevyudeksi. Niin Windy kuin Salasso ovat enemmän tai vähemmän viinaan meneviä. Alkuperäisessä italialaisessa versiossa Windyn nimenä on Doppio ("tupla") ranskalaisen version käyttäessä nimeä Double-Rhum.

Salasson (ital. *Salasso* = suoneniskentä) kohdalla tohtoriutta käsitelään humoristisesti. Salasson korostaessa olevansa tiedemies Windy keskeyttää hänet: "Suu poikki! Olet vain hammaslääkäri." Kerran Salasso on ammattiaan harjoittanutkin: paikannut ehjän hampaan rikkinäisen sijasta. Hammaslääkärin koulutus saa hä-

5 Becciu, Leonardo, *Il Fumetto in Italia*. Firenze: C.G. Sansoni 1971, 112-113.

6 Ks. lähemmin. Frayling, Christopher, *Spagetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul 1981, 227-245; Bondanella, Peter, *Italialainen elokuva neorealismista nykypäivään*. Suom. Eila Anttila. Helsinki: Painatuskeskus — Suomen elokuva-arkisto 1993, 376-377.

7 Carano, Ranieri, "Comics in Italy". — *Comics and Visual Culture. Research Studies from Ten Countries*. Ed. by Alphons Silbermann and H.D. Dyroff. München: K.G. Saur 1986, 96-108. 99.

8 Filippini, Henri, *Dictionnaire de la Bande Dessinée*. Paris: Bordas 1989, 519.

9 Op. cit. 94.

2 Elsa Tervo (1892-1966) oli tamperelainen kirjailija ja kääntäjä. Hän oli suomentanut mm. Giacomo Leopardin runot (1962).

3 Gifford, Denis, *The International Book of Comics*. London: Optimum Books 1984, 99; Kaukoranta, Heikki — Kemppinen, Jukka, *Sarjakuvat*, 2., laajennettu painos. Helsinki: Otava 1982, 151.

4 Salmi, Hannu: *Kaaos vai vallankumous? Yhteiskunnallisen toiminnan ja yhteiskunnallisen muutoksen kuvauksen suhde tuotantotaustaan Sergio Leonen lännenelokuviissa*. Laudaturtutkielma, Yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto, 1989, 30.

net ryhtymään kumppaninsa pelas- taakseen myös vaikeaan sydänkirurgi- seen operaatioon luodin poistamiseksi intiaanipääliköltä; potilas luonnolli- sesti kuolee. Salasson esikuvana län- nen todellisten hahmojen joukossa on Doc Holliday, tyylikäs, mutta tuh- lailevainen uhkapeliä harrastava hammaslääkäri<sup>10</sup>, joka toimi kuu- luisassa Tombstonen kaupungissa.

*Villi länsi* -sarja vetoaa myös tietyn- laisella eksotiikalla. Väliin ollaan orja- plantaasilla ja orjakauppaan on seka- antunut kavala leppä kiinalainen. Välistä joudutaan kummalliseen ve- näläisten emigranttien salattuun, tuli- vuoren kraateriin perustettuun yhtei- söön, jota johtaa kyttyräselkäinen, Venäjän korkeimpaan aatelistoon kuuluva mies. Tämä pitää vankinaan veljeään Alexander Dubroskyä, joka esittäytyy Venäjän tsaarin serkuksi. Yksi seikkailuista tapahtuu salaperäi- sessä laaksossa, jossa asustaa viikin- kiyhteisö, 700 vuotta aiemmin Ame- rikkaan purjehtineiden viikinkien jäl- keläisiä. Erään seikkailun yhteydessä tavataan "Ranskan etevin näyttelijä" Gaston de Treville, joka selittää, että hänen käyttämänsä puku kuuluu Sha- kespearen kuolemattomiin tragedioi- hin; seurueineen hän harjoittelee *Romeota ja Juliaa* — kohtausta on tavallaan äärimmillen yksinkertaistettu versio Huckleberry Finnin näyttelijäepi- sodista. Kapteeni Mikiin onkin ym- päTTY aino annos Vanhan mantereen

kulttuuria ja historiaa. Tässäkin suh- teessa sarjakuva ennakoii italialaisia western-elokuvia, joiden piirteisiin kuuluu eurooppalaisten elementtien esittäminen amerikkalaisessa Villissä lännessä; niiden asetelmat on jopa nähty suoranaisena metaforana koko italialaisesta yhteiskunnasta.<sup>11</sup>

*Viidakko*-sarja kertoo Akim-nimi- sestä sankarista, joka on ilmety Tar- zan-hahmon halpahintainen, joskin toisinaan näppärä muunnelma. Janen vastineena on Rita, viidakkoon jou- tuva nainen; Tarzanin Cheetan vas- tineena ovat gorilla Kar ja simpanssi Zig. Akim itse on Tarzanin tapaan yl- häistä syntyperää: hän on oikeastaan kreivi Jim Rank.<sup>12</sup> Italiassa 1950 alka- nut *Akim* -sarja oli Roberto Renzin tekstittämä ja Augusto Pedrazzan piirtämä.<sup>13</sup>

*Viidakossa* oli jonkin aikaa mukana historiallinen sarja, joka kertoi Jezab- nimisestä foinikialaisesta. Jezab tulee tavallaan lähelle Tarzania siinä, että hänkin kunnostautuu fyysisillä suori- tuksillaan kamppailen mm. hain kanssa ja hän esiintyy tavallisesti ylä- ruumis paljaana. Tämä historiallinen sarja on sijoitettu kuningas Salomon ja Saaban kuningattaren aikoihin ja vastaa itsessään 50-luvun italialaisia antiikin historiaan ja mytologiaan si- joittuvia spehtaakkelielokuvia di- nosaurus-tyyppisiä petoja myöten.<sup>14</sup> Tällaisen spehtaakkelielokuvan histo- riallisiin ja mytologisiin aiheisiin sai

myös suomalainen elokuvissakävijä tuntumaa jo 1950-luvun alussa.<sup>15</sup>

Päinvastoin kuin *Villi länsi*, *Viidakko* ja *Tex*, Italiassa 1949 aloitettu Pier Luigi De Vitan Guido Martinan teks- tiin piirtämä *Pecos Bill*<sup>16</sup> oli osittain värillinen sarja, jossa suosittiin kirk- kaita värejä, punaista, keltaista ja vihreää. Sankarin tunnusmerkinä oli keltainen tukka, jossa on musta raita. Myrskytuulella (ital. *Turbine*) ratsas- tava Pecos Bill eroaa muista lännen- sankareista siinä, että revolverin ase- masta hän käyttää lassoa, joka on hä- nelle yhtä tärkeä kuin piiska Zorrolle. Aseella uhkaavat vastustajansa hän toisinaan onnistuu kukistamaan pel- källä katseellaan; Meksikon Ruusun, naispuolisen roiston, hän pakottaa katseellaan polvilleen. Pecos Billin verbaalisia ja visuaalisia tunnuksia ovat erikoisenvärisen tukan ohella hänen *giddap*-huutonsa (engl. *get up*) hevosta kannustettaessa sekä hänen punaisten *chaparajos*-tyyppisten hou- sujensa leveät keltaiset rimpsut, jotka tekevät hänestä paikasta toiseen rien- tävän Hermeksen myyttisen vasti- neen — siitäkin huolimatta, että *Tex*- lehden antaman arkisen selityksen mukaan ko. rimpsujen tarkoituksena oli heiluessaan pitää hyttyset ja kär- päset loitolla.

*Pecos Billin* suurempi sivukoko mahdollisti myös keskittymisen spek- taakkelinomaisiin joukkokohtauksiin (härkätaistelu El Pasossa, yleisnäky- mä koko intiaanikylästä, puhveli- lauman siirtyminen joen yli, lumi- vyöry, saluunaan syöksyvä hevonen). Mukana oli paljon puolen sivun ko-

koisia ja isompiakin ruutuja, joissa saattaa olla kuvattuna useita kym- meniä hahmoja. *Villin lännen*, *Viidakon* ja *Texin* kapeissa vihoissa ei täl- laiseen ollut mahdollisuuksia. Sen si- jaan lähikuvat saattavat varsinkin *Texissä* olla taitavia, etenkin kuvat joissa henkilöt revolveritaistelun tii- mellyksessä tekevät nopeita kääntö- ja väistöliikkeitä. Taitavasti piirretty- jä ovat myös ruudut, joissa Tex hevo- sen selässä pakenee vihollisia ja kään- tyen sivuttain ampuu takaa-ajajiaan. Näissä tilanteissa hän on todellakin "un infallibile pistolero".<sup>17</sup>

John G. Cawelti on kiinnittänyt huomiota siihen, että viihteen eri laji- tyyppien joukossa western on saanut nimensä geografisen termin perusteel- la ja että miljööllä ja maisemalla on oma symbolinen merkityksensä west- ernissä.<sup>18</sup> *Tex*-lehdessä esille tulee eri- tyisen usein karu kalliomaisema, joka voidaan tulkita lännenelokuvasta tut- tun Monument Valleyn muunnel- maksi. *Pecos Billissä* taas tavataan ro- manttinen maisema vehreine niittyi- neen ja metsineen, kuutamoinen ja myyttisine jokineen. *Pecos Billissä* ol- laankin erityisen paljon vedessä (san- kari tosin aina nousee vedestä täysin kuivan tuntuisena). Italialaiset sarjat tuovat usein esille myös talven ja lu- misen maiseman. Sarjojen tapahtu- mat seurailevat vuodenaikojen vaih- telua.

Tekstin osuus kaikissa tässä käsi- tellyissä sarjoissa on huomattavan suuri. *Texin* yhdellä aukeamalla (5–6 ruutua) on usein 50–80 sanaa eivätkä myöskään yli sadan sanan aukeamat

15 Jalonen, Olli, *Kansa kulttuurin virroissa. Tuontikulttuurin suuntia ja sisältöjä Suomessa itsenäisyyden ai- kana*. Helsinki: Otava 1985, 162.

16 Filippini op. cit. 1989, 395-396.

17 Becciu op. cit. 1971, 135.

18 Cawelti, John G., *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chi- cago: University of Chicago Press 1976, 192.

10 Johnson, Michael, *Villi länsi*. Suom. Hertta Coogan. Helsinki: Otava 1986, 97.

11 Salmi op. cit. 1989, 52-53.

12 Suomalainen Tarzan-muunnelma oli Eeli Jaatisen 1942-1943 ilmestynyt *Keskellä viidakkoa*, jossa esiintyi kreivi Leo Adler. Ks. Kaukoranta — Kemppinen op. cit. 1982, 201.

13 Filippini op. cit. 1989, 9.

14 Salmi op. cit. 1989, 6-7, 23; Salmi, Hannu, "Historiakuvan ongelma elokuvassa — 50- ja 60-luvun amerikkalaiset raamattu- ja antiikkispehtaakkelit." — *Historiallinen aikakauskirja* 3/1990, 218-229; *Salmi, Hannu, Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus — Suomen elokuva-arkisto 1993, 256-258.



ole harvinaisia. Toisaalta myös Pecos Billin seikkailut ovat sängen vuolasanaisia. Etenkin rakkaus- ja kuolin-kohtauksissa on lyyrisyttöä, jolloin ei unohdeta edes romantiikan kuuluisaa sinistä kukkaa: "Ja pikku Suen raikkaat huulet painuivat jälleen Pecos Billin poskille, kuten kerran ennenkin sinikukkaisen pensaan vierellä...Texasin sydänmailla, äärettömän taivaan alla, missä loisti yksinäinen tähti." *Texissä* monisanaisia ovat etenkin kohtaukset, joissa neuvotellaan ja pohditaan tilannetta. Muuten *Tex*-lehdelle erityisen tyyppillisiä ovat tilanteet, joissa nimihenkilö viljelee hautausmaihin ja maahanpanijaisiin liittyvää huumoria. Lisäksi hautausurakoitsija kiittää Texiä siitä, että tämä on kolmessa minuutissa järjestänyt hänelle kolmen kirstun tilauksen. Tex käyttää muutenkin melko paljon kuvakieltä: "Lähetä vain lasku minulle, Benton. Maksan lyijyssä!" tai hänen toteamuksensa ampumakohtauksessa: "Haluaako joku vielä jatkaa konserttia? Eikö kukaan? No hyvä. Pistetään sitten klarinetit koteloihin."

### *Kulta ja revolveri*

Monissa *Villi länsi* -sarjan episodeissa kantava teema on ikivanha: *auri sacra fames*, kirottu kullan himo. Kyseessä ei ole pelkästään raha vaan kirjaimellisesti kulta. Atzteekkikuninkaan haudan kulta-äärre, prinssi Vorodinin mukaansa kähveltämä venäläinen kulta ja intiaanien kultainen tomahawk ovat kaikki kohteita, joiden tavoittelemisen johtaa ihmisiä rikoksiin ja onnettomuuksiin. "Kulta aiheuttaa aina kuolemaa ja tuhoa valkoiselle miehelle", moralisoi intiaanipäällikkö Tawega. *Texissä* on

19 Salmi op. cit. 1989, 7.

mukana suosittu suuren junaryöstön aihe ja myös siinä tavoitellaan kulta-lastia. Näiden sarjakuvien jälkeinen eurowestern sen sijaan toi kullan tilalle dollarit; Sergio Leone ohjasi seuraavalla vuosikymmenellä kuuluisan dollaritrilogian.<sup>19</sup>

Silmiinpistävää on myös sarjojen tarkastelema erilaisten aseiden käyttöä koskeva informaatio. Näin opettaa *Tex* poikaansa: "On pelkkää ajanhaaskausta tirkistellä tähdättäessä pitkin revolverin piippua! Käden on tunnettava minne luoti menee, ja se taito on opittava pitkäaikaisella harjoituksella. (-) Ellet tiedä varmasti osuvasi, niin tähtää keskelle maalia. Jos on kysymys ihmisestä, tähtäät vatsaan. Silloin sinulla on suurin mahdollisuus saada osuma. Vaikkei luoti osuisikaan täsmälleen tähtäämääsi paikkaan, voitat todennäköisesti kuitenkin tärkeitä elimiä...Sydänkin on siinä lähellä." Päinvastoin kuin Pecos Bill, jonka tunnusmerkkinä oli se, ettei hän juuri koskaan käyttänyt tulasetta vaan lassoa, *Tex* käyttää colt-revolveria (konnat tyytyvät usein deringer-pistooliin) ja opettaa myös sen käytön pojalleen. Mutta muitakin aseita käytetään. Tikarin säilyttämiseksi on saappaan varsi hyvä paikka, mutta *Tex* neuvoa vielä paremman: selkään sijoitettavasta kotelosta on tikari nopeasti vedettävissä esiin. Usein toistuu tilanne, jossa *Tex* joko yksin tai avustajan kanssa ampuu useamman häntä piirittäneen vastustajan yhden toisensa jälkeen. *Texin* maailmaan kuuluvat myös revolverimiesten kaksintaistelut. Kapteeni Mikin seikkailuissa on mukana (venäläis-episodissa) myös miekoin suoritettava kaksintaistelu. Tohtori Salasso pelaa *Magic Facen* kanssa venäläistä rulet-

tia sängen varmaotteisesti — sujautettuaan pelin aluksi ratkaisevan luodin hihansuuhunsa.

### *Melodraaman keinot*

Konnat voivat lännen lukemistoissa saada surmansa revolveritaisteluissa, mutta usein suositaan melodraamatisempia loppuratkaisuja. Jumalan välikappaleena toimiva *Tex* on tällöin horjumaton, vaikka luotikin hänet lävistää: "Sokean raivon vallassa tyttö tyhjentää revolverin Texiä kohhti...Luodit vinkuvat miehen ympärillä, ja yksi niistä lävistää hänen olkapäänsä...Mutta *Tex* seisoo liikahtamatta paikoillaan...kohottamatta aseitaankaan." Rikollisiin liittynyt Eugenia syöksyy lopulta itse rotkoon korvissaan *Texin* sanat: "Jumala sinua armahtakoon. Mene, Eugenia Moore! *Tex* Willer ei ammu naista! Jumala sinua armahtakoon!" Bessie, toinen *Texin* kohtaama rikollinen naishahmo, syöksyy vankkureissa samoin rotkoon ja rotko on myös Cora Grayn (*alias* Satania) kohtalona. Tällainen loppuratkaisu naisen kohdalla on yhteydessä siihen, että sarjojen maailmassa naisen ampujaa pidetään raukkana: "Senkin kirottu koirra! Ampua nyt naista", kommentoi *Black Bill-veljeksissä*.

Viime kädessä nämä kohtaukset ovat äärimmilleen vulgarisoituneita versioita 1800-luvun viihdekirjallisuuden vastaavista tilanteista, joista tunnetuin on Dumas'n *Kolmeen muskettisoturiin* sisältyvä Mylady lopun kuvaus. Mylady ymmärtää, että taivas itse kieltää häneltä apunsa, hänet teloitetaan kuun valossa ja hänen ruu-

20 Ks. Eco, Umberto, *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: Bompiani 1976, 99-100.

21 Frayling op. cit. 1981, kuva 204.

miinsa heitetään joen syvimpään kohtaan. Ylimalkaankin voi sanoa, että 1800-luvun populaarin historiallisen romaanin ja vieläpä kauhuromaanin<sup>20</sup> monet kliseet ja stereotyyppiset tilanteet ovat siirtyneet entisestään yksinkertaistuneina tässä käsiteltyihin 1900-luvun sarjakuviin. Ei olekaan sattuma, että kun Gilberton Company aloitti kuvitettujen klassikkojen julkaisemisen New Yorkissa 1941, ensimmäisenä oli juuri *Kolme muskettisoturia*. Tyypillinen muskettisoturia, tosin samalla myös Kapteeni Koukkua, muistuttava hahmo on esimerkiksi ranskalainen seikkailija du Tesné *Pecos Billissä*. Vanhaan aikaan sijoittuvan historiallisen romaanin (ks. esim. Bulwer-Lyttonin *Pompeijin viimeiset päivät*) vakioilanteita on gladiaattoritaukusta, joka esiintyy *Viidakon Jezab*-sarjassa.

Edellä kuvatun kaltainen melodraamattinen loppu saattaa tulla kysymykseen myös miesten kohdalla. *Texiä* vastustava rikollinen tuomari (jaksossa Jumalan tuomio) tulee rikostensa paljastuttua hulluksi, syttyy öljylampun pudotettuaan tuleen ja saa surmansa. Lähes samalla tavalla käy kapteeni Mikiä vastustavan kenraali Rudizin, joka muuten on ulkomuodoltaan eräänlainen Pancho Villa -tyyppi sellaisena kuin tämä tunnetaan Wallace Beeryn esittämänä Howard Hawksin filmissä *Viva Villa* (1934).<sup>21</sup> Rudizin tapauksessa Miki kommentoi tilannetta kristityn saarnamiehen tapaan: "Tällaisen lopun Jumala lähettää niille, jotka parjaavat ja pahoinpitelevät kanssaihmissään päästäkseen valtaan ja kunniaan. Hänen valloitusyrityksensä oli mieletön ja vei hä-

net turmioon." Mutta on sellaisiakin rikollisia, esimerkiksi petturit Pierpont ja Juan Mendito, jotka viime hetkinään katuivat, hyvittävätk rikoksensa, tavallaan ripittäytyvät kapteeni Mikille ja saavat ristin haudalleen.

Jumala voi esiintyä myös luonnonvoiman muodossa, jolloin tuloksena on melodramaattinen *deus ex machina*-ratkaisu. *Villissä lännessä* monissa eri hahmoissa ja valepuvuissa esiintynyt rikollinen Magic Face kuolee salaman iskusta ollessaan pudottamassa jokeen kallionkielekkeltä roikkuvaa kapteeni Mikiä. Rikollinen prinssi Vorodin saa surmansa tulivuoren purkautuessa samalla kun teloitusr ryhmän edessä olut kapteeni Miki pelastuu.

Mutta mukana on myös muunlaisia sekä suoria että vaihkeisia viittauksia uskontoon, jotka kertovat näiden italialaisten sarjojen roomalaiskatolisesta taustasta. Ne eivät kuitenkaan olleet sillä tavalla kaukana 50-luvun luterilaisen Suomen uskonnollisesta maailmasta, että ne olisivat muodostuneet kulttuurisesti mitenkään erityisen vieraiksi (toisaalta 50-luvulla olivat Suomessa suosittuja myös katolisesta papista Isä Camillosta kertovat Guareschin romaanit ja Fernandelin näyttelämät Camillo-filmit). Erityisen huomiota herättävä uskonnollisävyinen kohta sisältyy *Pecos Billissä* kuvattuun intiaanien naispuolisen johtajan Genikan kuolinkohtaukseen. Genika sanoo kuollessaan: "Tiedän, että on oikea Jumala; siitä puhui kauan sitten...eräs valkonaama...joka sanoi itseään lähetyssaarnaajaksi...en uskonut silloin...mutta nyt...uskon." Hän piirtää ristinmerkin lumeen ja lopulta hän rukoilee Pecos Billin sanelun mukaan Isä meitä. Kun Calamity Jane tässä tilanteessa toteaa Pecos Billille,

22 Cawelti op. cit. 1976, 233, 237.

että tämä oli voittanut, sankari vastaa: "En! Joku toinen voitti! Joku joka on ihmisten ja asioiden yläpuolella...ja joka tänään on valaissut pimeydessä vaeltaneen sielun!"

Myös *Villissä lännessä* useampaan kertaan kutsutaan paitsi Jumalaa myös Pyhää Neitsyttä. Nainen, joka intiaaneista eroon päästäkseen hypää jokeen varmaan kuolemaan, tietää tällä tavoin itsemurhan tekemällä syyllistyvänsä syntiin. Sotilaita, jotka ovat oikeissa lynkata rikolliset ilman oikeudenkäyntiä, kapteeni Miki varoittaa: "Meidät tuomittaisiin ikuisen kadotukseen, jos tekisimme sillä tavoin!" Kapteeni Mikistä kertovassa sarjassa esiintyy myös yksi näissä sarjoissa mainituista papeista, neekeriojia puolustaessaan surmansa saava Isä Kalixtus. Texin poika, niin intiaani kuin puoliksi onkin, on saanut kasvatuksensa Santa Anitan lähetyskoulussa. Intiaanipäällikkö Punaisen Nuolen tytär Lilit puolestaan kertoo käyneensä koulua pyhien valkoisten sisarten luona Alamosan luostarissa ja oppineensa siellä vihaamaan sotaa. Texin toveri, Iso John, joka ryhtyy hävittämään kokonaista kapakkaa, on vähällä kokea Simsonin kohtalon katon alkaessa romahtaa hänen päälleen, konnat puolestaan kiroillessaan vannovat vanhatestamentillisten hahmojen Mooseksen, Aaronin ja Metusalemin kautta — siinä muutamia esimerkkejä uskonnollisista viittauksista.

Tällaiset suorat ja epäsuorat viittaukset uskonnolliseen maailmaan eivät kuitenkaan olleet mikään italialaisten lännensarjojen erikoisuus. John G. Cawelti on osoittanut, miten voimakas uskonnollinen elementti on mukana esimerkiksi Zane Greyn romaaneissa.<sup>22</sup>

Italialaiset sarjakuvalehdet pyrkivät myös jonkinlaiseen folkloristiseen kuvaukseen antaessaan esimerkkejä intiaanien ja muiden ryhmien rituaalisesta käyttäytymisestä. Luopiointi-aani Punaisen Suden kohtalo on tässä yhteydessä tyypillinen. Ampumalla intiaanien luona olevaa Yön Kotkaa (ts. Texiä) hän rikkoo neuvottelu- rauhan. Tex tarjoutuu kuitenkin suorittamaan tämän kanssa tikarikokeen. Sen voitettuaan hänen vallassaan on todellinen *ius vitae necisque*, oikeus päättää Punaisen Suden elämästä ja kuolemasta. Hän ei kuitenkaan surmaa vastustajaansa, vaan tarttuu tämän paksuun tukkaan ja leikkaa sen poikki. Intiaanipäällikkö toteaa: "Yön Kotka on jalomielinen." Intiaaniyhteisössä Punaisella Sudella ei kuitenkaan enää ole sijaa ja niin ollen heimon naisten tehtävänä on ajaa Punainen Susi ruoskimalla pois. Myöhemmin valkoihoisten konnien seuraan liittynyt Punainen Susi saa surmansa (vrt. myös edellä mainittu Meksikon ruusun nöyryyttäminen). Tex onnistuu myös selviytymään kidutuspaalusta ottamalla esille wampung-vyön, rauhan pyhän vyön, jota toinenkin intiaaniheimo kunnioittaa. Tällaisissa yhteyksissä korostuu kysymys kunniaista ja kunniallisesta tai kunnianttomasta toiminnasta. Texin selittäessä: "(-) jokainen soturi, jolla on vähänkin kunniantuntoa, on sylkevä maahan kuullessaan mainittavan niiden nimet, jotka ovat häväisseet pyhän wampung-vyön, pyhän rauhanmerkin!" intiaanipäällikkö vastaa: "Harmaa Karhu ei vielä koskaan ole syyllistynyt kunnianttomaan tekoon!"

Viittaukset aktuaaliseen yhteiskunnallis-historialliseen tilanteeseen sen sijaan ovat vähäisempiä. Ehkä

merkittävin poikkeus on tässä suhteessa *Texin* vuosikerrassa 1956 oleva nimihenkilölle esitetty selonteko Meksikon yhteiskunnallisesta kehityksestä: "Montales ei ole enää maaherrana. Eikä Meksikon presidenttinä enää ole Manoel Perez. Manoel Perezin, kansan isän, murhasivat viime kuussa Don Diego Ribeiran kätyrit. (-) Kun Manoel Perez nimitettiin presidentiksi, hän laati useita lakeja maatalviljelevän väestön hyväksi. Hän jakoi heille suurtilallisten maita, mutta tämä ei tietenkään ollut näitten mieleen...Suurtilanomistajat lyöttäytyivät yhteen tarkoituksella syöstä Perez valasta." Poikkeuksellinen tämä kohta on nimenomaan sikäli, että siinä historiallisen tilanteen esille ottaminen liittyy poliittiseen kannanottoon. Toisaalta voi sanoa, että koko kohta on luettavissa myös Italian yhteiskunnallisen kontekstin tarjoamaa taustaa vasten.

#### *Miehiä, naisia ja kiinalaisia*

Lännen seikkailijat ovat tavallisesti naimattomia miehiä ja lännensarjoissa on mukana vain vähän aviopareja. Tex Willer on tosin naimisissa, mutta hänenkin avioliittonsa on solmittu poikkeuksellisissa olosuhteissa. Texin ollessa kidutuspaalussa heimopäällikön tytär ilmaisee olevansa valmis menemään Texin kanssa naimisiin ja siten pelastaa tämän hengen. Ikäännytynyt Windy haaveilee kunniallisesta, suorastaan siniverisestä avioliitosta tapaamansa vallasnaisen kanssa, mutta tämä osoittautuu konna Magic Faceksi. Eräässä toisessa jaksossa Windy lukee lehdestä kirjeenvaihtopalstaa ja löytää 60-vuotiaan leskirouvan ilmoituksen. Kuten *Aku Ankassa* ikään, veljenpojat ja -tyttäret ovat korvaa-

massa puuttuvia poikia ja tyttöjä. Etenkin roistoilla on usein rehellinen ja oikeamielinen veljentytär. Erikoisin asetelma on kuitenkin *Villissä lännessä*. Kaikinpuolin nuhteeton, lähes partiopoikamainen kapteeni Miki, joka tuntuu säilyttäneen poikuutensa, punastuu voimakkaasti, kun kiusoittelevasti viitataan hänen rakastuneen tyttöön. Kapteeni Miki liikkuu kahden vanhemman, moraaliltaan arveluttavan miehen kanssa. Asetelma tuo etäisesti mieleen Petroniuksen *Satyriconin*, jossa Giton-nimisen nuoren miehen suosiosta kiistelee kaksi vanhempaa miestä, Encolpius ja Ascylos. Kun Miki yöpyy samassa huoneessa Salasson kanssa, Windy häiritsee näiden yöunta ampumalla rotan viereisessä huoneessa.

Sarjoissa esiintyy paljon myös naamiotuneita hahmoja. Osa heistä on naisia. Cora Gray on naamiotunut esiintyessään Sataniana, *Pecos Billissä* esiintyy vastaavalla tavalla Meksikon ruusu jne. Tällainen naamiotuminen, joka mahdollistaa naisen esiintymisen myös rosvojen johtajana, johtaa myös sukupuoliroolien vaihtoon. Itse asiassa se seksuaalinen ambivalenssi, joka western-kirjallisuuden tutkimuksen yhteydessä on pantu merkille<sup>23</sup>, tulee esille sarjakuvissakin.

Esseessään "Boys' Weeklies" (1940) George Orwell kiinnitti huomionsa pojille tarkoitetuissa julkaisuissa esiintyviin kansallisiin stereotyyppioihin, joita julkaisut suoraviivaisesti sovelsivat. Ranskalaisella, espanjalaisella, arabilla, kiinalaisella, italialaisella jne. on jatkuvasti samat piirteet.<sup>24</sup> 50-luvun sarjakuvat ovat vähintään yhtä suoraviivaisia. Välistä

joutuu ihmettelemään ja samalla miltei ihaillemaan, miten yksinkertaisia kansallisia ja kulttuurisia stereotyyppioita on voitu käyttää. Meksikolaisille, jotka ovat tässä käsiteltävien sankareiden kannalta marginaaliryhmä, riittää karakterisoivaksi piirteeksi pari huudahdusta (*Caramba! Sangre y muerte!*), bombastiset nimet (Don Ramon Gonzales y Cordoba) ja sombrero, kiinalaiset taas on kuvattu lettipäiksi ja salakavaliksi tikarinkäyttäjiksi, jotka lausuvat silloin tällöin jonkin kungfutselaisen viisauden.

Stereotyyppiat tulevat luonnollisesti voimakkaasti esille myös siinä marginaalisessa ryhmässä, jonka naiset näissä sarjoissa muodostavat. Edellä kuvattujen rikollisten naistyyppien ohella mukana on myös positiivisesti kuvattuja naishahmoja. Näistä erikoisempia ovat intiaaninaiset. Heidän lähestulkoon ainoana tehtävänä on pelastaa kidutuspaalussa oleva valkoihoinen mies: *Bill-veljeksissä* Kuunsäde pelastaa Kidin, Aamunsäde pelastaa kapteeni Mikin ja Lilit pelastaa Texin (ja menee hänen kanssaan naimisiin).

*Villi länsi*-sarjakuva tuo esille kaksi tyypillisesti naisille kuuluvaa tointa, jotka ovat kuitenkin sellaisia, että niiden suorittamiseen tarvitaan kaksi henkilöä, lakanoiden vetäminen ja lankavyyhden pitelemine toisen keriessä lankaa. Näin ollen on mahdollista, että mies joutuu työhön mukaan. Windy ja Salasso saavat tästä aiheen kiusoitella Mikiä, kun tämä Susanin seurassa joutuu kyseisiin töihin.

Mutta on myös mahdollista, että nainen toimii lähes tasavertaisena

seikkailijana miehen rinnalla. Tällainen hahmo on Jane Calamity *Pecos Billissä*. Historiallinen Calamity Jane tunnetaan Hurja Bill Hickokin yhteydestä. Hän oli "nuhruinen alkoholisoitunut nainen, joka oli veljeillyt muulinnylkijöiden ja radanrakennusmisten kanssa ja kehuskeli sillä, ettei koskaan mennyt selvänä nukkumaan".<sup>25</sup> *Pecos Billissä* hän sen sijaan on reipas, vetreä ja seksikäs. Jane Calamity joutuu mm. kamppailemaan toista naista vastaan, mikä muodostaa melodramaattisen huipentuman, asetelma jota sarjaviihde on myöhemminkin käyttänyt (esimerkkinä *Dynastian* naiset).

Nainen on näissä sarjoissa toisin sanoen nöyryytettävä tai tuhoon ajatettava rikollinen, jota miehen ei kuitenkaan sovi suoraan ampua; tai hän voi olla rakastettu, joskaan suhde ei johda avioliittoon (Tex tosin joutuu naimaan Lilitin, joka on hänet pelastanut, mutta tapaa tätä vain harvoin) tai toveri seikkailuissa. Juuri jälkimmäiset vaihtoehdot *Pecos Billissä* tekevät siitä romanssin lajiin kuuluvan sarjan.

### *Eepos ja romanssi*

Edellä käsitellyistä sarjakuvista nimenomaan *Pecos Bill* on vanhan eepoksen ja 1800-luvun historiallisen romaanin vulgarisoitunut perillinen. Tämä tulee erityisesti esille Manuela-nimisen seikkailijattaren kuolinkohtauksessa. Manuela, joka oli toiminut mm. härkätaistelijana, muistelee kuollessaan, että häntä oli sanottu kuoleman morsiameksi, koska hän joka päivä uhmasi hymyillen kuolemaa. Hän jatkaa: "Ja nyt hymyilen, sillä saan kuolla kauniisti si-

nun lähelläsi...joka olet kunnian ja ystävyuden ritari...Texasin kuningas! Hyvästi Pecos Bill Ystävä!" Tällaisenaan hän on myöhäsyntyinen vastine vanhan eepoksen naispuolisille taistelijoille, armidoille ja clorindoille, joiden kuolinkohtaukseen niin ikään on kiinnitetty huomiota; usein on tällöin läsnä myös miespuolinen sankari. Manuelan mieleen palautuvat vielä hänen suuruutensa päivät, jolloin hän areenalla oli saanut suosiota osakseen. Sitten hän "erkani elämästä aamun ensi hetkillä suurella Pecos-virran halkaisemalla preeerialla". Hänen ruumiinsa jää lepäämään Pecos-virran rannoille. Kyseinen joki toimii myyttisenä vastineena eeposten mainitsemille useille kuuluisille virroille; samalla se liittyy lännenelokuvista tuttuun *riojen* joukkoon. Mutta tilanne jatkuu. Pecos Bill rukoilee: "Taivaan pilvet, vanhoiden cowboyden varjot! Ota-kaa hänen sielunsa ja viekää Jumalan luo! Jotta hänen sielunsa olisi ikuisessa valossa!" Manuelan hautaa koristaa kaksi ristiinasetettua puunpalasta ja Pecos Billin tuoma kukka. Pilvet kasautuvat hautakummun ylle, mutta niiden välistä tunkeutuu loistavammaksi...on kuin Manuelan sielu rientäisi kultatietä saavuttaakseen 'taivaan ratsastajat'." *Pecos Billissä* liikutaankin osin miltei maagisessa maailmassa romanssin ja vanhan romanttisen eepoksen tapaan.

Pecos Bill on, enemmän kuin muut tässä käsitellyt lännensarjojen sankarit, keskiaikaisen vaeltelevan ritarin myöhäsyntyinen jälkeläinen. Sellaisenaan hänellä oli edeltäjiä varhaisemmassa lännenkirjallisuudessa. John G. Cawelti esimerkiksi luonneh-

23 Ibid. 235-237.

24 Orwell, George, "Boys' Weeklies". — *Inside the Whale and Other Essays*. Harmondsworth: Penguin 1983, 175-203. 188.

25 Johnson op. cit. 1986, 77.



© Daim Press, Italy, 1977.

tii Owen Wisterin kuuluisan *The Virginian* -romaanin (1902) päähenkilöä sanoilla "a shining knight, a man of supreme integrity and purity, a chevalier without fear and without reproach". Virginalainen on myös eräänlainen uusi self made man, mutta samalla hän merkitsee paluuta menneisyyden sankarityyppeihin edustaen omalta osaltaan keskiaikaista ritaria.<sup>26</sup> Pecos Billin yhteyttä keskiaikaisen ritari-ihanteen maailmaan korostavat myös edellä käsitellyt uskonnolliset ainekset. Kun *Pecos Bill* -lehdesä viitattiin italialaisen *Il lavoro* -lehden arviointiin, että Pecos Bill on keskiajan uudestisyntyneen ritari, oli tällä arviolla kieltämättä katetta.

#### *Italialainen populaarikulttuuri 50-luvun Suomessa*

Edellä esitellyt sarjakuvat eivät olleet suinkaan ainoa italialaisen populaarikulttuurin — termi tässä yhteydessä tietenkin laajasti ymmärrettynä — tuote, joka osoittautui suosituksi

Suomessa 1950-luvulla. Ne olivat itse asiassa osa laajempaa ilmiötä. Mukaan on laskettava myös edellä mainitut Guareschin Don Camillo -kirjat ja niiden pohjalta tehdyt elokuvat, samoin italialainen elokuva yleensä. Ehkä kaikkein ilmeisimmin italialaisen populaarikulttuurin suomalaisille tarjoama eksotiikka tuli kuitenkin esille iskelmämusiikin alalla. On esitetty arvio, että harvassa Euroopan maassa italialaiset iskelmät olivat yhtä suosittuja kuin juuri Suomessa. Mielenkiintoisin ilmiö tässä yhteydessä on Umberto Marcato, joka — kuten sattuvasti on todettu — pystyi aidon italialaisuutensa muuntamaan "merkilliseksi pseudoitalialaisuudeksi".<sup>27</sup> Nämä 50-luvun italialaisiskelmät saivat seuraavalla vuosikymmenellä muuttuneessa kulttuurisessa tilanteessa jo parodisia vastineita.<sup>28</sup> Käsiteltyjen sarjakuvalehtien kohdalla tilanne poikkesi iskelmistä tietysti sikäli, että niiden nuoret lukijat harvoin tiedostivat lehtien italialaisen alkuperän.

<sup>26</sup> Cawelti op. cit. 1976, 229.

<sup>27</sup> Peter von Bagh — Ilpo Hakasalo, *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava. 2.p. 1986, 303.

<sup>28</sup> Ibid. 303, 450.

Rossella Cerabolini

## E NELLA VALIGIA, UN LIBRO: *Viaggio con bagaglio leggero* di Tove Jansson<sup>1</sup>

La predilezione di Tove Jansson per la narrazione breve, fatta di episodi significativi ma circoscritti, si manifesta in modo esemplare nella raccolta di racconti recentemente pubblicata da Iperborea, sotto il titolo *Viaggio con bagaglio leggero*. Si tratta dell'ultimo libro della scrittrice finlandese tradotto e pubblicato in Italia, a conferma del sempre più ampio favore di cui le letterature nordiche cominciano a godere anche presso di noi. Dopo *Il libro dell'estate* e *L'onesta bugiarda*, pubblicati dallo stesso editore, Tove Jansson torna a catturare la nostra attenzione con racconti di varia estensione, nei quali persone comuni si confrontano con problemi altrettanto comuni, risultando forse proprio per questo motivo particolarmente vicini alla nostra sensibilità.

Negli undici racconti che compongono il libro ricompaiono, variamente miscelati, i temi favoriti della scrittrice, temi che ella anticipa al lettore in quella sorta di tenera *ouverture* che precede i racconti veri e propri: si tratta di "Corrispondenza", una serie di lettere indirizzate alla scrittrice da Tamiko, una ragazzina giapponese di tredici anni, assidua lettrice dei libri di Tove Jansson e sua ammiratrice. Le lettere che la scrittrice le manda in risposta non compaiono, ma il loro contenuto si può in parte indovinare dalle parole di Tamiko, che sta met-

tendo da parte i soldi per un viaggio in Finlandia durante il quale potrà finalmente incontrare la scrittrice che tanto ammira. Il viaggio in questione non si compirà mai, in quanto Tove riesce a convincere la ragazza che «uno scrittore lo si dovrebbe incontrare solo nei suoi libri», ma il viaggio, motivo ricorrente nelle lettere di Tamiko, resta fissato fin dall'inizio come aspirazione, come esperienza insostituibile nella crescita interiore di ciascuno, e come filo conduttore di tutto il libro.

Nel racconto che dà il titolo all'intera raccolta il viaggio assume i connotati di una fuga dai ritmi soffocanti della quotidianità, ma anche di una fuga, ovviamente destinata al fallimento, da se stessi. Il protagonista, un pensionato, proprio in apertura di racconto esclama:

Se solo potessi descrivere l'enorme sollievo che mi invase quando finalmente ritirarono la passerella! Soltanto allora mi sentii al sicuro, anzi, soltanto quando la nave si fu allontanata dalla banchina quel tanto che bastava perché nessuno potesse più gridare... chiedere il mio indirizzo, urlare che era successo qualcosa di spaventoso... Credetemi, non potete proprio immaginare il mio vertiginoso senso di liberazione.

<sup>1</sup> Tove Jansson, *Viaggio con bagaglio leggero*, Iperborea, Milano 1994 (tit. orig.: *Resa med lätt bagage*).

Il reale bisogno di solitudine e indipendenza contrasta tuttavia con quanto di programmatico vi è in questa fuga preparata nei minimi dettagli; poche pagine dopo, infatti, il nostro protagonista dichiara:

Nel taxi fui preso da una specie di euforia e chiacchierai vivacemente con il guidatore... ma... alla fine desistetti; e poi era proprio il genere di cose che avevo deciso di evitare, d'ora in poi sarei stato una persona che non si interessava a nessuno.

Il seguito delle vicende non farà che smentire comicamente — e ironicamente — queste programmatiche premesse. Già nell'affollato bar della nave egli si sente tanto a suo agio che inizia ad apprezzare la sensazione di «essere uno fra tanti» nonostante non abbia mai amato la folla, e in seguito riesce a controllare solo con difficoltà «un irrefrenabile bisogno di comunicare», cosa che comunque, in conclusione di racconto, non sarà più in grado di evitare. La lezione, per il nostro simpatico pensionato, sembra essere duplice: da un lato, infatti, egli impara che è impossibile vivere in assoluto isolamento, sia pure per un lasso di tempo limitato; dall'altro, che è altrettanto impossibile imporre a se stessi cambiamenti che non sono nella nostra natura.

Il viaggio come fuga da una realtà opprimente riappare nel racconto intitolato "I gabbiani", anche se Arne, un giovane professore sull'orlo di un esaurimento nervoso, non sembra trarre molti vantaggi dalla sua pacifica vacanza su un'isola dell'arcipelago. Anche in questo caso, il tentativo di isolarsi in una disimpegnata lonta-

nanza dal mondo sembra naufragare contro gli scogli interiori del protagonista piuttosto che contro difficoltà oggettive: qui non si tratta più, come nel racconto precedente, di un innato bisogno di contatti umani, quanto piuttosto dall'incapacità di Arne di liberarsi delle proprie nevrosi e di ritrovare, al contempo, un autentico contatto con la moglie e con la realtà circostante. Tove Jansson, proprio mentre ripropone la solitudine come ingrediente fondamentale della vita di ciascuno, sembra anche sottolinearne i limiti. Nella maggior parte dei racconti i protagonisti, in modi differenti, sono soli o cercano la solitudine, ma l'epilogo porta invariabilmente alla stessa conclusione: la solitudine assoluta è possibile, ma porta alla follia, come la Vanda di "La donna che prendeva a prestito ricordi", oppure, anche se voluta, può durare solo per un momento circoscritto, come in "L'ospite estivo" o "La serra".

Protagonista di "La serra" è un anziano zio interessato alla botanica. Il viaggio, per lui, è quello «molto faticoso» che lo porta da casa al Giardino Botanico, ma la fatica del viaggio era più che compensata dall'attesa e dal fondamentale istante in cui apriva la porta della Serra e il caldo gli veniva incontro insieme al profumo dolce e intenso dei fiori. E dal silenzio. Non c'era quasi mai nessuno.

Fin dall'inizio, riconosciamo in questo anziano signore in cerca di uno spazio privato una delle figure ricorrenti nella narrativa di Tove Jansson, che già in *Il libro dell'estate* e poi in *Solstaden*<sup>2</sup> e *L'onesta bugiarda* aveva svolto accurati studi psicologici di

persone anziane la cui esistenza doveva adattarsi alla presenza o all'apparizione di persone che limitavano o comunque condizionavano la loro libertà d'azione. Lo zio di "La serra" vede bruscamente interrotta la pace delle sue visite alla vasca delle ninfee dall'improvviso apparire di un altro visitatore, pure lui anziano, che si dedica alla lettura seduto proprio sulla piccola panchina bianca che lo zio era solito occupare per contemplare le ninfee in tutta pace. La presenza dell'«usurpatore» tormenta i pensieri e perfino i sonni dello zio, il quale non ha nessuna intenzione di «lasciarsi coinvolgere in una conversazione» e decide quindi di non rivolgergli una sola parola. Tuttavia il problema della panchina si trasforma a poco a poco in una vera e propria ossessione, tanto che lo zio arriva a considerare l'anziano signore come un nemico personale. La scrittrice procede nella sua indagine psicologica mostrandoci in questo modo cosa succede quando tutte le nostre energie si concentrano su un unico problema. Anche l'ossessione, l'idea fissa, è uno dei motivi preferiti della Jansson e a chi abbia letto altri suoi romanzi non risulterà difficile richiamare alla memoria alcuni esempi. Lo zio difende strenuamente il silenzio e la solitudine che erano il suo refrigerio durante le visite alla serra, arrivando addirittura a fingere una totale sordità pur di evitare la tanto temuta conversazione. Ma ecco ripetersi la svolta ironica: «Quando lo Zio si rese conto che non aveva bisogno di parlare, l'ostilità si tramutò in una sorta di ricalcitante rispetto». L'«usurpatore», infatti, si reca alla serra mosso dallo stesso desiderio di pace che vi spinge lo zio, ed è così

che nasce la loro «intesa, certo burbera e di poche parole», intesa che si tramuta in seguito in una rispettosa amicizia e che porta a conversazioni certo da entrambe le parti inaspettate -bonaria constatazione dell'impossibilità di vivere senza gli altri e, in fondo, dell'esistenza di aspirazioni simili in ognuno di noi.

Un anziano pensionato è pure il protagonista di "Città straniera", breve e agile racconto che narra di una tappa aerea in una città straniera, appunto, in cui il vecchio signore, avendo dimenticato il nome dell'albergo in cui dovrebbe pernottare, riesce a trovare una soluzione di fortuna e a proseguire poi il suo viaggio senza danni. Il racconto è in prima persona e quindi ogni cosa è narrata dal punto di vista del paziente e sbadato nonno, che riesce a superare le sue difficoltà grazie all'aiuto di un giovane signore — di nuovo il superamento della solitudine — e che allo stesso tempo parla della perdita della memoria come di uno dei più gravi problemi che accompagnano la vecchiaia. Ma se la nonna di Sofia vedeva la perdita della memoria come un impoverimento e come una specie di "ingratitude", qui, in linea con il tono più leggero del racconto, le conseguenze della perdita della memoria sono pratiche e immediatamente identificabili.

Ma, come preannunciato dalle pagine di "Corrispondenza", non è solo la vecchiaia che interessa alla nostra scrittrice, la quale proietta il viaggio anche nel mondo dell'infanzia: troviamo così racconti come "L'ospite estivo" e "Il bosco".

"Il bosco" è un racconto brevissimo nel quale il viaggio è costituito dai giochi e dalle avventure di un fratellino e di una sorellina più grande nel

<sup>2</sup> Tove Jansson, *Solstaden*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1974. Disponibile anche nella traduzione inglese di Thomas Teal con il titolo *Sun City*, Hutchinson & Co Ltd, London 1977.

bosco, da loro vissuto come una giungla dalla legge «incontestabile e dura». In senso lato, il viaggio nella "giungla", entità che per Tove Jansson è carica di attributi simbolici, è un viaggio verso la crescita e verso la vita: i due bambini giocano e, impersonando dei ruoli, affrontano nuove esperienze che possono generare spavento e quindi risultare pericolose. Il pensiero va alla Sofia di *Il libro dell'estate*, alla quale era permesso avventurarsi da sola in esperienze rischiose e che anche in questo modo, tra pericolo e divertimento, procedeva nella sua esplorazione della realtà.

"L'ospite estivo" è un racconto più esteso, che sviluppa un accenno presente già in *Bildhuggarens dotter*<sup>3</sup>. Il protagonista è Elis, un bambino di tredici anni che, in un certo senso, potrebbe essere definito precocemente vecchio: i suoi interessi non hanno nulla in comune con quelli degli altri bambini, ed egli sembra non divertirsi mai, posseduto com'è dall'ossessione della morte e del lento sfacelo del mondo. La sua inconsueta serietà e la capacità di risvegliare negli altri dei sensi di colpa, lo rendono una presenza sgradevole e difficile da gestire per la semplice famiglia di campagna che lo ospita durante le vacanze. Dei sentimenti di insofferenza che genera, Elis è sorprendentemente cosciente, e tuttavia egli non riesce ad evitare questo suo modo d'essere fino a quando una spensierata gita in barca si tramuta in uno spietato confronto a due con il coetaneo Tom. Qui è la psicologia infantile ad essere indagata, e di nuovo il viaggio reale e fisico assume anche un significato ulteriore,

di viaggio all'interno di se stessi e di autoriconoscimento.

Questo nuovo libro di Tove Jansson impressiona/colpisce favorevolmente per le sue evidenti qualità: al consueto dettato sobrio e scorrevole, la scrittrice unisce interessanti approfondimenti psicologici dei personaggi senza tuttavia appesantire la narrazione, che resta ispirata a principi di levità e che, anzi, si vale spesso di un sottile umorismo come chiave interpretativa della realtà.

Se il racconto è forse il genere in cui Tove Jansson meglio esprime la sua ispirazione, è anche vero che il ricorrere di temi e immagini crea un gioco di richiami interni che legano indissolubilmente un racconto all'altro e, più, un libro all'altro, creando un repertorio immediatamente riconoscibile come il "suo" repertorio, e all'interno del quale certi accenni trovano sviluppi successivi, e certi temi non hanno — e non possono avere — un'univoca trattazione.

Ciononostante, la raccolta non ci sembra del tutto omogenea: racconti difficilmente classificabili e il cui motivo ispiratore resta in parte oscuro sono per esempio "Shopping" e "La morte dell'insegnante di ginnastica". Parzialmente immotivate restano anche le velleità chiarificatrici di Viktoria in "Il Paradiso terrestre", ma anche questi racconti hanno vita autonoma come studi psicologici, passibili eventualmente di ulteriori sviluppi. E' possibile che essi testimonino esperimenti della scrittrice in direzione dello strano, del misterioso, delle atmosfere irreali, esperimenti per lei non del tutto nuovi. Certo tali racconti posso-

no risultare di più difficile lettura e non sono facilmente interpretabili, in quanto si discostano anche sensibilmente dal tono generale del resto della raccolta.

Tono che è dato, in apertura, dalla giovane Tamiko che parla di vecchiaia e di saggezza e che, attraverso spire e ritorni, si cristallizza nelle parole dello zio di "La serra" che sta ormai conversando con il suo amico:

"A quanto pare non riusciremo mai a convincerci a vicenda. Ma è poi così indispensabile?"

"No", disse lo Zio. "Basta che l'altro sappia e capisca."

Forse il viaggio che Tamiko sogna per andare a incontrare la sua scrittrice favorita è davvero possibile attraverso le pagine di questo libro.

Jukka Nyman

## "PORTTI" — UNA PORTA PER LA FANTASIA

La società di fantascienza di Tampere, fondata nell'anno 1979, ha cominciato a pubblicare una propria rivista nel 1982. Da allora la rivista è uscita quattro volte all'anno ed è cresciuta notevolmente; il numero 1/1982 aveva 32 pagine ciclostilate, mentre l'ultimo numero — 1/1994 — contiene 148 pagine stampate e a colori.

Il direttore della rivista è sempre stato Raimo Nikkonen, un insegnante di scuola elementare a Ylöjärvi. La rivista è completamente fatta da amatori e nessuno viene pagato per il proprio lavoro.

Essa venne chiamata "Portti", "porta", in quanto voleva descrivere l'originalità della letteratura fantascientifica — la rivista doveva essere una porta aperta su altri mondi. E' un'idea generale che i mezzi della fantascienza offrono una possibilità di osservare varie alternative futuristiche, modelli di società e mondi fantastici descrivendo vari fenomeni della realtà.

In seguito è emerso che "Portti"

deve essere aperta anche in un altro senso. Ciò che ha sempre dominato la fantascienza è la letteratura anglo-americana, al punto che le altre lingue non sono prese in considerazione. Per esempio, "Portti" ha pubblicato, includendo il numero 1/1994, 96 novelle tradotte in finlandese, delle quali 55 sono versioni dall'inglese, cioè il 57%. Prima del 1988, la proporzione era ancora più appariscente: delle 27 novelle straniere pubblicate, 23 erano tradotte dall'inglese, cioè l'85%.

Nonostante il predominio della lingua inglese, la scelta è ora più varia. Per il momento "Portti" ha pubblicato, oltre a quelle scritte originariamente in inglese, 41 novelle scritte in cinque altre lingue: italiano (21), russo (6), spagnolo (8), ungherese (3) e giapponese (3). Il numero delle novelle e delle lingue, eccettuato l'inglese non è grande, ma la direzione è giusta: "Portti", la porta, è aperta per altre lingue, non soltanto per l'inglese.

La rivista non si è limitata esclusi-

<sup>3</sup> Tove Jansson, *Bildhuggarens dotter*, Holger Schildts Förlag, 1968. Disponibile anche nella traduzione inglese di Kingsley Hart, *Sculptor's daughter*, Ernest Benn Limited, London 1969.

vamente alla fantascienza pura, specialmente alla cosiddetta *hard science fiction*, oppure all'ambito delle scienze esatte, ma ha pubblicato anche la cosiddetta fantascienza "morbida", cioè fondata sulle scienze umanistiche, ed anche *fantasy* e *horror*.

La prima novella tradotta dall'italiano veniva pubblicata nel numero 1/1988. Si trattava di *Domenica romana* di Lino Aldani. In seguito "Portti" ha pubblicato in totale 21 novelle italiane. Gli autori sono Lino Aldani (4), Adalberto Cersosimo (4), Pierfrancesco Prosperi (4), Gian Filippo Pizzo (2), Dino Buzzati (2), Luigi de Anna (2) e Daniela Piegai, Ugo Malaguti e Paolo Aresi, ognuno con una novella.

L'intenzione è quella di presentare la fantascienza italiana nel modo più versatile possibile. Quindi, fra le novelle c'è pura fantasia (Cersosimo), fantascienza abbastanza tradizionale con accenti sociali (Aldani), *horror-fantasia* che nasce dalla società e dalle relazioni umane (Prosperi). Anche le novelle italiane sono state pubblicate nella speranza di poter dare ai lettori una possibilità di comparazione: la fantascienza italiana (e in genere europea) è diversa da quella angloamericana assai conosciuta?

E' apparso inoltre evidente che la premessa di alcune novelle corrisponde ad una particolarità tipicamente italiana, o almeno esse si collocano in un ambiente chiaramente italiano. La cornice di *Domenica romana* di Lino Aldani si riferisce all'abitudine italiana di trascorrere al mare il giorno di riposo; alcune novelle di Prosperi trattano l'aumento incontrollato delle automobili in Italia. L'ambiente in *Storia per un bambino perduto* è la Firenze dell'Ottocento coi suoi vari problemi. Forse la traduzione e pubblicazione delle novelle può offrire, attraverso la

letteratura, una possibilità di conoscere altre società e quindi di imparare a comprendere e tollerare gli altri.

Per il futuro si pensa di procedere in due direzioni. La pubblicazione delle novelle italiane continuerà, ma l'attività si estenderà anche ad altre lingue europee. Un esempio parziale sarà "Futuro Europa", la rivista di fantascienza edita a Bologna da Lino Aldani e Ugo Malaguti, dalla quale sono scelte molte novelle italiane pubblicate su "Portti". Anche in Italia si sono resi conto del predominio degli scrittori americani di fantascienza e per questo motivo "Futuro Europa" pubblica soltanto fantascienza europea. Da parecchi anni Ugo Malaguti sta preparando un numero sulla Finlandia, basato su materiale fornito dallo scrivente.

Tutto questo non significa che "Portti" intenda abbandonare le novelle americane, ma si tenta di aumentare il numero di quelle europee: tedesche, francesi, scandinave, estoni ... ed italiane. Quanto alla fantascienza italiana, si tenta di estendere la scelta in direzione dei classici o di scrittori del cosiddetto *mainstream*, naturalmente novelle con elementi fantastici — in fin dei conti, si tratta di una rivista di fantascienza! Il primo passo in questa direzione è stato la traduzione di due novelle di Dino Buzzati, *Sette piani* e *L'assalto al grande convoglio*, nel numero 4/1992; lo stesso numero contiene anche una dettagliata presentazione del mondo di Buzzati, scritta da Luigi de Anna. La ricerca di altri scrittori prosegue e al momento sono già pronte traduzioni da Italo Calvino, Mario Soldati e Luigi Capuana, la cui novella *Un vampiro* è particolarmente adatta ad un numero speciale sui vampiri progettato dall'editore di "Portti".

## SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

Maria Antonietta Iannella-Helenius

*Studi Finno-Ugrici I*, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, Napoli 1995, pp. 306.

Nell'estate 1995 si è dato inizio alla pubblicazione della rivista di studi finno-ugrici per gli *Annali* dell'Istituto Orientale di Napoli. La rivista è un'opera indispensabile per quanto concerne gli studi di finno-ugristica, delle letterature ungherese e finlandese. L'importanza, per non dire l'imponenza del primo numero supera addirittura le aspettative di un progetto che già un paio di anni fa era sorto per opera del professore di lingua e letteratura ungherese presso l'Università Orientale di Napoli Amedeo Di Francesco, e della professoressa di lingua e letteratura finlandese, sempre di detta Università, Eeva Uotila. Il valore del risultato raggiunto ha un significato ancora più profondo perchè è l'ultima fatica della professoressa Eeva Uotila, recentemente scomparsa, e che sappiamo ha avuto la possibilità di vedere realizzata questa iniziativa, condotta a termine con entusiasmo e dedizione dal prof. Amedeo Di Francesco e dai suoi collaboratori. A mostrarci la portata di quest'opera è il numero di interventi che la compongono. La rivista consta di quindici articoli e di ampie recensioni sulle novità librerie nell'ambito di tali studi. Essa accoglie articoli e interventi di argomento diverso. Le problematiche sociolinguistiche del bilinguismo trattate

da Mati Hint per l'Estonia e i Paesi limitrofi, si intrecciano a studi filologici e storico-linguistici dell'analisi dei parallelismi tra le lingue indo-europee e finno-ugriche (Esa Itkonen), dell'etimologia di alcune parole nell'estone (Raimo Anttila) e nel balto-finnico (Eeva Uotila), della trascrizione fonetica di alcuni suoni nell'ungherese (Nullo Minissi), della negazione in mordvino (Danilo Gheno). La sezione linguistica pian piano si amplia verso problematiche più letterarie di analisi del testo, ispirando così gli interventi di Pirjo Nummenaho (*Observations on Ljungo Tuomaanpoika's Language*) e di Alesandra Tarantino (*Frekventatiiviverbien käyttö Simo Hämmäläisen romaanissa Kättenpällepäijät*) per poi sconfinare nelle materie poetiche e letterarie. Ecco dunque gli articoli di Iván Horváth sulle stratificazioni storiche del repertorio metrico ungherese del XVI secolo, la nota di Amedeo Di Francesco sul prologo dell'*Amarilli* ungherese, l'intervento di Armando Nuzzo sul ritrovamento di una fonte italiana inedita sulla morte del poeta ungherese Balassi. Pál Acs sottolinea il rapporto tra letteratura e retorica nel suo articolo sulle tipologie poetiche di János Rimay, mentre Amedeo Di Francesco insieme ad Arianna Quarantotto svolgono uno studio sul dramma scolastico ungaro-croato. Gli ultimi due articoli sono dedicati ai motivi e alle tematiche delle opere di due scrittori molto significativi nell'ambito rispettivamente della letteratura ungherese e finlandese del nostro secolo. Il primo è scritto da Marinella D'Alessandro

sul motivo dell'*alter ego* nelle novelle di Sindbad dello scrittore ungherese Gyula Krúdy, il secondo è un'analisi dei temi e motivi dell'opera *Kirjoitettu kivi* della scrittrice finlandese recentemente scomparsa Eeva-Liisa Manner (l'articolo è dello scrivente). Le recensioni trattano ampiamente novità librerie nel campo degli studi di finno-ugristica, della letteratura, dei costumi e della cultura ungherese e finlandese.

Per quanto concerne i criteri della rivista mi sia concesso citare le parole del suo direttore, prof. Nullo Minissi, che ne ha così scritto nella Premessa:

"I criteri di *STUDI FINNO-UGRICI* sono eclettici, nel senso che la rivista non vuole farsi l'espressione d'una teoria, ma unitari poiché si fondano sui principi della cultura laica: rigoroso filologismo, critica storico-letteraria che non si richiami a un'estetica ma riporti ogni autore alla sua estetica, linguistica che non si chiuda nelle astrattezze ipotetico-deduttive ma sia storica: in somma rivista di pensiero critico e non specchio di premesse indiscutibili e apodissi logico-formali." (*Studi Finno-Ugrici*, p. 8)

Quale migliore auspicio, dunque, per una rivista che si fa interprete e promotrice del pensiero e del lavoro di chi ha abbracciato la "causa" di tali studi e che trova molto raramente in Italia il foro adeguato per esprimerli.

Totti Tuhkanen

Pekka Matilainen (toim.): *Renessanssi*. Yliopisto-lehti, Painatuskeskus Oy, Helsinki 1995. 103 s.

Kirja on kaunis ja sen otsikko monimielisen avoin: ensivaikutelmaksi jää ihmetys, tavoitellaanko teoksessa kokonaisen aikakauden yleiskuvaa vai tarjoillaanko esseistisesti rajattuja näkökulmia. Molempiin on hyvät edellytykset, sillä asialla on kuusi ansioitunutta kirjoittajaa: oppihistorian professori Anto Leikola, museoviraston johtaja Henrik Lilius, romaanisen filologian professori Outi Merisalo, systemaattisen teologian professori Simo Knuuttila, Suomen Rooman instituutin johtaja Päivi Setälä sekä *Yliopisto*-lehden päätoimittaja Pekka Matilainen. Jokainen kirjoittaja kysyy vuorollaan ja omasta näkökulmastaan, mikä renessanssi-ilmiö oikeastaan on, ja kokonaisuus muodostuu valituista paloista koko renessanssikulttuurin alueelta.

Pekka Matilainen avaa keskustelun kysymällä, oliko renessanssin käsite lainkaan oikeutettu, ja minkälainen historiallisen tutkimuksen kohde tämä aikakausi luonteeltaan on. Teema on niin tärkeä, että olisi odottanut muidenkin kirjoittajien sitä artikkelissaan sivuavan. Matilainen problematisoi kirjan otsikkoa myös nostamalla esiin kysymyksen *monista* renessansseista, eurooppalaisen kulttuurin varhaisemmista revival-jaksoista 300-luvulla, 800-luvulla ja 1100-luvulla.

Aikakauden kirjallista yleiskuvaa hahmottavassa artikkelissaan Outi Merisalo juontaa renessanssille aatteellisen genesisen varhaisten humanistien ja humanismin eri vaiheiden pyrkimyksiä analysoimalla. Tämä

kiinnostava mutta suppea kartoitus täydentyy teoksen loppupuolella Anto Leikola pohtiessa renessanssin oppineiden maailmankuvia.

Kun lukija on näin käsitteellisesti johdateltu renessanssin pariin, edetään jatkossa perinteisen epookkitutkimuksen taiteet-tieteet-arvot -kolmikantaa noudattaen. Renessanssikulttuurin lähtökohtia ajatellen kumastuttaa, että varhaisen kapitalismin ja kauppahuoneiden kansainvälisen verkoston kulttuurivaikutus on teoksessa sivuutettu.

Renessanssitaiteita edustaa kuva- taide. Henrik Lilius osoittaa, miten kuvat ilmensivät uudistunutta ihmis-käsitystä ja miten uusi taidekäsitys suosi viitteellisiä kuvallainoja, entistä laajempaa ikonografiaa ja uutta perspektiiviä. Lilius kuljettaa lukijaa suvereenisti eri taiteenalojen ja koko renessanssia edeltävän ajan historian taikapiiressä: teksti soljuu värikkäästi näkökulmasta toiseen.

Filosofian historiassa ei ole nähtävissä taiteiden renessanssin kaltaista kukoistusjaksoa, joten Simo Knuuttila kiinnittää aikalaistarkastelunsa renessanssi-ilmiöön lähinnä niiden ajattelijoiden, toisinajattelijoiden tai innovaatioiden kautta, jotka myös muilla tahoilla rakensivat renessanssikulttuuria. Kiinnostavasti Knuuttila valaisee humanistien kriittistä suhdetta keskiajalta periytyvään yliopistotieteeseen ja sen perustana olevaan logiikkaan. Omat lukunsa saa myös renessanssin platonismi, aristotelismi ja luonnonfilosofia.

Renessanssikulttuurin kolmas kivijalka on luonnontiede. Anto Leikola tarkastelee "havaitsevan lähestymistavan" tieteille, taiteille ja kristinopille asettamia haasteita. Oppineisuuden kasvu ja havaintomateriaalin pai-

suminen johtaa renessanssiajan viisaat kiinnostaviin ristiriitoihin niin antiikin auktoriteettien kuin keskiaikaisen maailmankuvankin kanssa. Koko renessanssin uuden ajattelun henkilöitymäksi Leikola piirtää kuvan pseudonyymi Paracelsuksesta, lääketieteen perinteitä varsin provokatorisesti tuulettaneesta T. P. A. B. von Hohenheimista, joka elinaikanaan uudisti lähinnä käytännön lääketiedettä, mutta nousi kuolemansa jälkeen uuden kriittisen empirismin kehittäjien esikuvaksi.

Edellisten teemojen rinnalla hie-man yhteismitattomalta vaikuttaa Päivi Setälän asettama kysymys: "Oliko naisilla renessanssia?" Setälä kuitenkin avaa yhden niistä kantavista näkökulmista, jotka yleensä perustelevat tämän kirjan julkaisemisen. Arkisten tapojen, perhekäsitysten ja sukupuoliroolien merkityksen tarkastelu osoittaa mielenkiintoisia halkeamia renessanssin "uomo universalen" julkisivussa.

Renessanssi-teos on kokoelma historiallisia yleiskatsauksia. Historian parissa työkseen liukuksivalle se ei tarjoa uutta tutkimustietoa — uusia näkökulmia kylläkin. Tekstit ovat ihailtavan solideja, mutta luovan kamppailun jälkiä kaipaisi enemmän. Ehkä aiheet ovat olleet liian rajattuja haasteita kirjoittajille.

Lukijan tueksi on artikkeleiden oheen liitetty kymmenen tekstilaatikkoa, joissa tiiviisti esitellään renessanssikulttuurin keskeisiä käsitteitä, henkilöitä ja ajan historiallisia ilmiöitä. Erityisesti kirjan loppuun sijoitettu kronologia-laatikko tukee teoksen kaikkien artikkeleiden historiallista jäsentelyä. Kirjallisuusluettelo on mallivalikoima renessanssitutkimuksia.



*Renessanssi*-teoksessa on 57 hyvin valittua kuvaa. Taidekirjan formaatti olisi tarjonnut tilan kuvien näyttävämmälle ja paremmin analyttistä tarkastelua tukevalle esiinpanolle. Nyt leveät marginaalit syövät osan kuvien koosta ja värien voimasta.

Kokonaisuutena *Renessanssi*-teos on kuin hyvin ommeltu hansikas: heti ensikoskemalta miellyttävä, ja saa pian unohtamaan, että sen on käteensä ottanut.

Cennino Cennini: *Kirja maalaustaiteesta*. Suomentanut ja alkusanoin varustanut Sinikka Kallio. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki 1995. 214 s.

Tämäkin kirja unohtui käteen, koko kesäksi. Taskukokoinen, kierrätyskartonkikansiin ja harvalle paperille painettu teos on karusti kaunis: Giotton värit hehkuvat aitoina kansikuvassa ja ulkoinen kokonaisuus kertoo kirjan sisällöstä, kädentaidosta, materiaalien hallinnasta ja mestariksi kilvoittelusta.

Alunperin 1400-luvun alkupuolella julkaistussa oppaassaan *Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura* italialainen Cennino Cennini kuvaa maalaustaiteen ammattiperinnettä systemaattisesti. Teos johdattaa kädestä pitäen keskiaikaiseen kuvataiteen ammattiperinteeseen. 189 lyhyehkössä luvussa Cennini opettaa maalauspohjien, pensseleiden ja värien valmistuksen ja sommittelun keskeiset periaatteet. Lisäksi hän neuvoo erilaisten perusaiheiden, kuten Pyhän neitsyen viitan, pyhimyksen sädekehän, kuolleen miehen parran, turnajaiskypärän, nuorukaisen peniksen, palkintoviirin tai pyhänjäännöslip-

paan koristemosaiikin kuvaustavan. Suhde työhön on tinkimätön, mitä kuvastaa väripigmenttien valmistusohjeissa toistuva kehoitus: "Hierrä minkä suinkin jaksat, sillä vaikka hiertäisit joka päivä kaksikymmentä vuotta, tulisi siitä aina vain parempaa ja täydellisempää".

Vaikka Cennini teoksen johdantoluvussa artikuloi idean sosiaalisesti ja henkisesti itsenäisestä renessanssitaiteilijasta, hän keskiajan retoriseen kaavaan sitoutuen kuitenkin juontaa kuvataiteen — kuten kaiken muunkin inhimillisen työn — rationaaliksi lähtökohdaksi Adamin ja Eevan syntinlankeemuksen ja siihen liittyvän yksilöllisen tietoisuuden heräämisen:

Silloin Adam tajusi minkä rikkomuksen oli tehnyt, ja niinpä hän, meidän kaikkien yhteinen alkujuri ja isä, jonka Jumala niin anteliin lahjoin oli varustanut, päätyi ymmärryksensä avulla siihen, että oli keksittävä keinot elää kätensä työllä. Näin hän tarttui kuokkaan, ja Eeva alkoi kehrätä lankaa. Sitten seurasi monia tarpeellisia taitoja, keskenään erilaisia: muutamissa on tiedon määrä suurempi kuin toisissa, sillä eivät kaikki voi olla samanveroisia, koska tie on arvoltaan korkein. Yksi, siitä lähtöisin oleva ja siihen pohjautuva ja suorituksena käten työhön perustuva on taito, jota kutsutaan maalaustaiteeksi: taitavan käden ohella se vaatii mielikuvitusta, kykyä löytää ennennäkemättömiä asioita verhoamalla ne luonnon muotoihin ja tarttumalla käsin niihin, saaden katsojat uskomaan sellaisen olemassaoloon mitä ei ole. Ja syystä kyllä se ansaitsee arvosijan toisena tieteen jälkeen ja saa kulmilleen runouden sepeleen. (Luku I)

Runouden sepeleellä Cennini liittää maalaustaiteen *septem artes liberales* -kategoriaan, aristokratian vapaisiin hengenharjoituksiin, jotka josisälsivät sanataiteen ja musiikin, mutta eivät kivenlouhinnan luonteista kuvanveistoa ja roiskeista freskomaalausta tai käsityöläismaista arkkitehtuuria.

Taidekoulutuksessa Cennini sitoutuu mestari-oppipoika -menetelmään, jonka hän sijoittaa itsenäisen harjoittelun ja teoreettisten opintojen edelle. Cenninin viitoittama tie taiteilijaksi on pitkä: materiaalien riittävän tuntemuksen voi mestarin apulaisena oppia kuudessa vuodessa ja maalaustaiteen, ornamenttien teon sekä kultakudonnaisten ja seinämaalauksen tekniikan tämän jälkeen kuudessa vuodessa, " - - alituisesti piirtäen, hetkeksikään hellittämättä, oli juhlapäivä tai arki".

Vaikka *Kirja maalaustaiteesta* on täynnä pientä käytännön tietoa ja vähän korkealta kaartuvia oppilauseita, tämä ensimmäinen kansankielellä kirjoitettu maalaustaiteen opas sitoo lukijansa ja innostaa haaveksiimaan kokeiluista väripigmenteillä, juustopohjaisilla liimoilla ja luujauholla, joka on valmistettu kalutuista kananluista "sellaisina kuin ne pöydän alta löydät".

*Pauliina de Anna*

Paula Loikala, *Finlandia raccontata dalle donne. Antologia dei canti popolari*. Editrice CLUEB, Bologna 1994.

Dopo la pubblicazione di una scelta di poesie tratte dalla *Kanteletar* nella traduzione di R. Porceddu, uscita nel 1992, l'interesse per la lirica popolare finlandese si è accresciuto. Paula Loikala, docente presso l'università di Bologna, presenta un materiale del tutto nuovo per il lettore italiano. Si tratta di temi attinenti alla sfera femminile, come canti nuziali e funebri, ninnenanne e lamenti per le dure condizioni della donna nella Finlandia antica. Non mancano però anche esempi, più gioiosi, di liriche d'amore. Particolarmente interessante è la sequela di poesie sul tema di "jos mun tuttuni tulisi". Paula Loikala ha corredato l'antologia di una *Introduzione* e di una *Cronologia* che aiutano a meglio collocare il materiale nella giusta dimensione storica e poetica. Questo *corpus* poetico è composto di testi in Italia di difficile reperimento, in quanto sono contenuti nello SKVR (*Suomen Kansan Vanhat Runot*). L'antologia fornisce spunti interessanti per chi vuole approfondire il dibattito sull'esistenza o meno in Finlandia, in epoca pagana, di una forma di matriarcato. Indubbiamente la presenza femminile fu forte, ma non è ancora indice di una forma societaria indirizzata in questo senso. Resta inoltre il problema della datazione di queste liriche e della loro affidabilità sul piano di documentazione storica.

Per quanto riguarda la qualità della traduzione, dovremo rimandare l'a-

nalisi ad altra occasione, non essendo un argomento che può essere esaurito in poche righe. Resta la curiosità di paragonare le liriche kanteletariene della Loikala a quelle dell'edizione di Porceddu. Al lettore lasciamo il giudizio di Paride.

Matti Klinge, *Breve storia della Finlandia*, Otava, Keuruu 1994, tradotto da P. Ylönen e S. Comet.

Esce in italiano la sintetica storia della Finlandia già apparsa in altre lingue. Dopo la Storia della letteratura di Kai Laitinen, ora anche la storia della Finlandia è accessibile al lettore italiano. Concentrare in 170 pagine le vicende di un paese non è cosa facile, ma Klinge ci riesce con la consueta capacità di portare alla luce i fenomeni più importanti proprio dal punto di vista dello sviluppo europeo e non solo di quello finlandese. Questo volumetto non esaurisce però la necessità di avere in italiano una storia dettagliata della Finlandia, ma forse il problema non è tanto di invogliare a scrivere un tale libro, quanto di trovarne l'editore.

Maria Antonietta Iannella-Helenius, *Eeva-Liisa Manner. Faccio della mia vita una poesia*, «Poesia», Crocetti editore, giugno 1995, pp. 49-59.

Maria Antonietta Iannella-Helenius ritorna su un personaggio di cui già trattò su questa rivista (1991). Seppur in maniera discorsiva, la studiosa napoletana da alcuni anni residente a Helsinki, individua con acutezza i temi principali della poesia della

Manner. L'articolo è corredata dalla traduzione di alcune sue poesie.

AA.VV., *Monta tietä menneisyyteen*, toim. L. Rossi-H. Koivisto, Turun yliopiston historian laitos, julkaisu n. 33, Turku 1995.

Si tratta della miscellanea in onore dei cento anni (cinquanta per ciascuno) di Keijo Virtanen e Kari Immonen, professori di storia della cultura all'università di Turku. Tra i contributi troviamo anche qualcosa di argomento italiano. Totti Tuhkanen, in *Miten Kumlingen kirkkomaalari löysi hämärän värit?* fa riferimento alle teorie di Cennino Cennini, il cui *Trattato della Pittura* è da poco stato tradotto in finlandese (*Kirja maalaus-taiteesta*, 1995). Luigi de Anna traccia un panorama degli scambi tra Nord e Sud in epoca medievale in *Mare Unicum: Contatti tra il Baltico e il Mediterraneo in età medievale*. Da segnalarsi anche di Hannu Laaksonen, *Ympäristökriisi vandaalien Pohjois-Afrikassa*, che riprende alcuni dei temi cui lo studioso dei Vandali si sta attualmente dedicando.

AA. VV., *Vieras Välimeri. Kulttuurien ja politiikan kohtaustapaikka*, toim. Tuomo Melasuo, Rauhan- ja konfliktintutkimuskeskus. Tutkimuksia No. 59, Tampere 1994.

Pur non riguardando espressamente l'Italia, questa raccolta di saggi è utile per inquadrare il Mediterraneo, il suo ambiente e la sua cultura in un contesto europeo. Da anni Tuomo Melasuo, il curatore, si dà da fare per presentare il Mediterraneo come una

unità, con due sponde non separate ma tra loro, anche culturalmente, comunicanti.

Báthory Ágnes-Giorgio Pieretto, *Fonetikai gyakorlatok olaszoknak. Corso di pronuncia della lingua ungherese*, Debrecen 1995.

Si tratta di un manuale di fonetica ungherese corredato da cassette che insegnano tanto la pronuncia quanto l'intonazione. Giorgio Pieretto ha tradotto anche alcune poesie ungheresi inserite nel testo. Le lezioni sono generalmente divise in a) pronuncia dei suoni vocalici e consonantici b) intonazione c) esercizi di comprensione e di conversazione. Originale è l'idea di inserire nel libro anche brani di conversazioni, che aiutano a meglio comprendere la lingua. Per ordinazioni rivolgersi a Debreceni nyári egyetem, H-4010 Debrecen, Pf. 35 (prezzo: HUF 3.000).

*AnDante*, bollettino della Dante Alighieri di Oulu.

Una menzione particolare merita il bollettino della Dante Alighieri di Oulu, anzi, la rivista. Da tempo infatti il comitato della città botnica riesce a far uscire con regolarità una pubblicazione di ottimo livello. Nel numero di marzo 1995 di *AnDANTE* troviamo un articolo di Renzo Porceddu sulla Sardegna (in finlandese), sua terra natale, corredato dalla traduzione di alcuni esempi di poesia sarda. Marco Pasquali commemora Fellini da poco scomparso e Janne Ikäheimo scrive un originale articolo su *Pahaa ultraa ken pelkäisi*

riguardante la violenza negli stadi italiani. Eero Jarva (recentemente addottoratosi con una tesi sulle armi di epoca greca) ricorda il grande etruscologo Massimo Pallottino e Raffaella Sforza ci introduce ai misteri di Buzzati. Chiude il numero una recensione delle ultime novità...enologiche. A Oulu evidentemente di Spirito se ne intendono.

Nel numero di ottobre 1995, oltre alla consueta colonna della dinamicissima presidentessa, Tuula Lausmaa Samuelli, si stimola l'appetito (gastro-nomico) con Anja Hokajärvi, *Ma cos'è questa pizza* e lo si soddisfa con Ritva e Asser Miettunen, *Antipasti romani della 'Dante' di Kemi*. Renzo Porceddu si cimenta questa volta con la traduzione di *Vivamus, mea Lesbia di Catullo*. Luigi de Anna torna ai suoi temi consueti con *Giuseppe Acerbi, i same e i finlandesi. La difficoltà di comprendere l'altro da sé*, basato su passi del diario del viaggio in Lapponia arrivato oramai, dopo tanti anni, finalmente all'edizione completa, prevista per gli inizi del '96. Pirkko Virtanen affronta temi più pertinenti a un comitato della Dante con il suo *Manalan rakenne ja syntikäsitys Danten Jumalaisessa näytelmässä*. In chiusura, una bella poesia di Marcus H. Korhonen dedicata a Francesco II ultimo re borbone di Napoli e a sua moglie Maria Sofia, *Gaetan hämärä* (con traduzione italiana, *Il crepuscolo di Gaeta*). E, non potevano mancare, i nuovi vini italiani.

SOCIETÀ FINLANDESE DI LINGUA E CULTURA ITALIANA (Turku): in maggio il prof. Franco Cardini dell'università di Firenze e la dr. di ricerca Marina Montesano hanno tenuto un seminario sulla cultura popolare del medioevo e Rinascimento. In settembre è stato ospite della Società il prof. Stefano Pittaluga (professore in visita presso l'università di Helsinki), che ha tenuto una conferenza sulle traduzioni plautine in volgare nei secc. XV-XVI. In ottobre il prof. Pierangiolo Berrettoni dell'università di Perugia ha tenuto un seminario (anche per conto della *Postgraduate school*) su *La lingua oltre la lingua*. Ospite della Società, sempre in ottobre, è stato anche il prof. Franco Vazzoler dell'università di Genova, che ha tenuto un seminario su *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. È stato eletto nuovo membro della società il prof. Olli Välikangas dell'università di Helsinki.

#### TESI DI LAUREA

Presso il dipartimento di lingua e cultura italiana dell'università di Turku sono state discusse le seguenti tesi di laurea (1995):

Johanna Tiitola, *Gli italianismi attinenti al linguaggio della musica. Osservazioni sull'uso nel finlandese* (relatori Luigi de Anna e Lauri Lindgren).

Sari Ylipulli, *La guerra del Golfo e la stampa italiana. Analisi delle strutture narrative e linguistiche nel discorso giornalistico* (relatori Luigi de Anna e Raffaella Sforza).

Ulla Kemppainen, *La Sicilia dei secoli XVIII e XIX. Le testimonianze di Goe-*

*the e Maupassant* (relatori Luigi de Anna e Nicola Rainò).

Marja Härmänmaa. *Italialainen futurismi 1930-luvulla ja sen suhde fasismiin*. In dicembre è stata discussa la prima tesi di perfezionamento (*lisensiaatti*) in lingua e cultura italiana. Complimenti alla prima "licenziata" in italiano in 350 anni di storia dell'università di Finlandia! I relatori erano Luigi de Anna e il lib. doc. Hannu Salmi del dipartimento di storia generale. La scelta della lingua finlandese per la stesura del testo è stata dettata da esigenze pratiche e dalla speranza che il lavoro venga letto da un più ampio pubblico. Marja Härmänmaa si sta ora dedicando alla tesi di dottorato di ricerca.

Pirkko Kukkohovi, già studente presso l'università di Turku e attualmente insegnante di lingue, si è laureata all'università di Oulu con una tesi di filologia germanica su *Die deutschsprachigen Minderheiten in Italien. Kontaktlinguistische Überlegungen* (1995). Il tema è stimolante, dato che si inquadra nella problematica della difesa delle minoranze linguistiche. Il caso del tedesco del Tirolo meridionale è particolarmente significativo, in quanto esso in realtà (secondo almeno le intenzioni) dovrebbe essere egregiamente protetto da una legislazione molto avanzata come è quella italiana. I pericoli comunque esistono di una erosione progressiva, soprattutto a livello lessicale. Questo problema è ancora più vivo nel ladino, lingua cui andrebbe pure dedicata una tesi di laurea. Personalmente ci siamo interessati al ladino tirolese, che mostra i segni del medesimo indebolimento. Cogliamo l'occasione per comunicare che è in

atto un'iniziativa tendente a portare a Turku un docente di ladino nel prossimo anno.

Andrea Bonardi, *Formato e prospettive di sviluppo del sistema partitico e politico finlandese: 1919-1995*. Università Cattolica del Sacro Cuore. Milano. Facoltà di scienze politiche. Anno accademico 1994-1995. Andrea Bonardi, allievo del prof. Scipione Novelli, ha presentato una tesi su un argomento certamente poco familiare agli italiani. L'analisi è molto approfondita, anche se, per ragioni linguistiche, è restata esclusa la bibliografia in lingua finlandese e svedese. Bonardi ha ben compreso anche le pieghe di un sistema politico che (purtroppo) ha molti punti di contatto con quello italiano, grazie anche all'aiuto di alcuni "illuminati" politologi finlandesi.

#### CONVEGNI

Nel maggio 1995, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura in Finlandia in collaborazione col Fondo P.P. Pasolini di Roma, la Cineteca finlandese e il Teatro di Espoo si è tenuto a Espoo un seminario su *Pier Paolo Pasolini, l'uomo e l'artista a 20 anni dalla morte*, accompagnato dalla rassegna dei suoi film (8-28 maggio). Hanno partecipato esperti italiani e finlandesi. Si tratta certamente dell'evento culturale riguardante l'Italia di maggiore rilievo dell'anno 1995.

#### TRADUZIONI

Ecco alcuni titoli (ma non sono i soli di una stagione abbastanza produttiva): Indro Montanelli, *Sankareiden sota. Suomi 1939-40*, Suom. Tuula Saarikoski, WSOY 1995. Il celebre libro di Montanelli, *I cento giorni della Finlandia* (1940) viene finalmente tradotto in finlandese. Il libro piacerà ai nostri connazionali, visti come eroi (e come tali rappresentati nel titolo di fantasia). Non siamo competenti in materia, ma Pirkko Kanervo, che sta terminando la sua tesi di laurea all'università di Turku sui rapporti tra Italia e Finlandia durante la guerra d'inverno, assicura che Montanelli va ridimensionato. Era troppo al centro delle vicende, anche politico-italiane, per essere imparziale.

Umberto Eco, *Miten käy. Pakinoita arkipäivän aiheista*. Suom. Liisa Ryömä, WSOY 1995. E non è il solo libro di Eco: a fine anno è prevista la pubblicazione della traduzione de *L'isola del giorno dopo*. Ben vengano queste traduzioni del Maestro Eco, ma, almeno questa di Liisa Ryömä, è stata prodotta con eccessiva fretta e le sviste non mancano.

Antonio Tabucchi, *Requiem*. Suom. Päivi Kaipainen, Like, Helsinki 1995. Päivi Kaipainen ha tradotto in finlandese il romanzo che Tabucchi scrisse nel 1991 in portoghese (traduz. italiana 1992). La versione finlandese è basata su quella italiana, ma il testo è stato controllato sull'originale portoghese da Eva Carvalho.

*Hanno collaborato a questo numero:*

FRANCESCO BONO, esperto di storia del cinema nordico; collabora col dipartimento di storia del cinema dell'università di Roma. E' stato più volte invitato in Finlandia come esperto del campo.

PIERO BUGIANI, laureato in filologia ugrofinnica presso l'università di Firenze. Attualmente svolge attività di ricerca e di coordinamento presso La *Fondazione Franceschini* (S.I.S. M.E.L.) di Firenze.

ROSSELLA CERABOLINI, insegnante a contratto presso il dipartimento di lingua e cultura italiana dell'università di Turku. Borsista del ministero della pubblica istruzione finlandese.

LUIGI G. DE ANNA, dott. di ricerca in storia della cultura. Professore associato di lingua e cultura italiana presso l'università di Turku. Libero docente di storia della cultura italiana.

PAULIINA DE ANNA, lettore a contratto di lingua e cultura italiana presso l'università di Turku. E' presidente del locale comitato della Dante Alighieri.

MARIA ANTONIETTA IANNELLA-HELENIUS, già borsista di letteratura finlandese presso l'università di Helsinki. Attualmente insegna lingua italiano presso vari istituti di Helsinki.

JUSSI S. JAUHAINEN, dott. di ricerca in Geografia (Università di Turku). E' stato ricercatore visitante

presso il Politecnico di Milano nell'anno accademico 1992/93; attualmente è professore associato di Geografia Umana presso l'Università di Tartu (Estonia).

ULLA JOKINEN, professore emerito di filologia romanza all'università di Jyväskylä. Ha tradotto numerosi romanzi italiani. Studiosa della diffusione del teatro italiano in Finlandia.

EERO KUPARINEN, dott. di ricerca in storia; specialista di storia dell'emigrazione e della Germania moderna. Libero docente di storia generale presso l'università di Turku.

OTTO LAPPALAINEN, assistente di letterature comparate presso l'università di Turku.

PAULA LOIKALA STURANI, docente di filologia ugrofinnica presso l'università di Bologna. Ha compiuto ricerche sui prestiti germanici nel finnico e tradotto liriche popolari finlandesi.

FRANCESCO LO PICCOLO, ricercatore presso l'Archivio diocesano di Palermo; esperto di araldica e di storia siciliana. Collabora col dipartimento di storia dell'università di Palermo.

PIRJO NUMMENAHO, lettore di finlandese presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

JUKKA NYMAN, traduttore e collaboratore della rivista di fantascienza e fantasy "Portti".

LUIGI PERSONE', scrittore e pubblicista fiorentino nato il 30.6.1902. Collaboratore da moltissimi anni delle maggiori riviste di cultura italiane, per le quali scrive ancora oggi. Ha tenuto alcuni corsi di letteratura italiana all'università di Helsinki.

RENZO PORCEDDU, traduttore e poeta. Ha tra l'altro tradotto antologie di poesia moderna finlandese e una scelta di liriche dalla *Kanteletar* (Turku 1992). Giornalista pubblicista.

HANNU K. RIIKONEN, dott. di ricerca in letteratura. Professore associato di letterature comparate all'università di Helsinki.

RAFFAELLA SFORZA, già lettrice del Ministero degli Esteri italiano presso l'università di Turku; attualmente insegna presso l'università di Lubiana.

TAINA SYRJÄMAA, ricercatrice presso il dipartimento di storia generale dell'università di Turku. Ha scritto la tesi di perfezionamento sulla storia della propaganda turistica in Italia.

JOHANNA TIITOLA, laureata in lingua e cultura italiana presso l'università di Turku. Attualmente è borsista presso l'università di Venezia.

TOTTI TUHKANEN, direttore dei corsi di storia della cultura presso l'università aperta di Turku. Studioso dei rapporti italo-finlandesi nel campo dell'arte.

UGOLINO UGOLINI†, poeta e saggista fiorentino. Ha collaborato a molti progetti riguardanti le relazioni culturali tra Firenze e la Finlandia.

VESA VARES, dott. di ricerca in storia politica; libero docente presso l'università di Turku. Studioso delle forme istituzionali nella Finlandia moderna.

KEIJO VIRTANEN, dott. di ricerca in storia, professore ordinario di storia della cultura e prorettore dell'università di Turku. Responsabile del progetto "Intellettuali e integrazione europea" in atto presso la stessa università.