ISBN 968-36-5880-6

CÁTEDRA EXTRAORDINARIA *ITALO CALVINO*
II JORNADAS DE ESTUDIOS ITALIANOS

Palabras, poetas e imágenes de Italia

Palabras, poetas e imágenes de Italia

Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti
EDITORAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FRANCA BIZZONI
MARIAPIA LAMBERTI
EDITORAS

PALABRAS, POETAS E IMÁGENES DE ITALIA

II JORNADAS DE ESTUDIOS ITALIANOS
CÁTEDRA EXTRAORDINARIA ITALO CALVINO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cuidado de la edición: Juan Carlos H. Vera
Diseño de la cubierta: Gustavo Amézaga Heiras

Primera edición: 1997
DR © Facultad de Filosofía y Letras, UMAM
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISBN 968-36-5880-6

Presentación

Los trabajos que se han reunido en este volumen constituyen una significativa selección de las ponencias presentadas durante las II Jornadas de Estudios Italianos que se han llevado a cabo los días 24, 25 y 26 de mayo de 1995 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, como culminación de las actividades desarrolladas en el ámbito de la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino 1994-1995.

Los trabajos inéditos de las Jornadas han sido seleccionados, mediante la opinión de dos dictaminadores, teniendo en cuenta la capacidad de despertar interés, más que la adhesión a determinados criterios metodológicos; realizados por académicos de América e Italia, muestran un amplio abanico temático que abarca aspectos diferentes de la cultura italiana: lengua, literatura, pensamiento y arte.

Abre la selección la conferencia magistral sobre la relación entre la cinematografía italiana y la mexicana de los inicios del cine, dictada por el ilustre especialista de la UNAM, Manuel González Casanova, rica en datos interesantes y curiosos; sigue un sector dedicado a la literatura, que comienza con un singular estudio sobre algunos aspectos de la obra de Italo Calvino, a quien está titulada la Cátedra, por la italianista cubana Mayerin Bello, de la Universidad de La Habana, que compara los escritos de Calvino sobre literatura con la realización de sus novelas más famosas. Siguen cuatro trabajos sobre autores y temas de diferentes épocas: una exégesis de un célebre episodio de la *Divina Comedia*, el de Ulises, por Mariapia Lamberti de la UNAM, que, recapitulando los enfoques de la crítica dantesca sobre el episodio, sugiere una perspectiva de interpretación del personaje de Ulises poco ahondada; un estudio sobre la presencia en el *Orlando furioso* de temas tópicos de la literatura caballeresca europea, específicamente la figuras de los locos de amor y sus características, por Ana María Morales de El Colegio de México, estudiosa de temas artúricos; una visión novedosa de la lírica leopardiana a la luz de teorías del mito, por José Luis Bernal de la UNAM, que reconoce añoranzas y lugares míticos en los poemas leopardianos; y una interesante y estimulan-

te recapitulación de la literatura de testimonio de la guerra y Resistencia por Giuseppina Agnoletto, de la misma universidad.

El segundo sector lo ocupan estudios de lingüística y didáctica: la primera disciplina a menudo proporciona los instrumentos para la segunda, y algunos trabajos presentan conclusiones válidas para ambas. Abre la selección una interesante exposición, por Agustín Huerta de la Universidad Autónoma de Puebla, del reciente despertar del interés para un fenómeno lingüístico que se podría definir ítalo-mexicano: la sobrevivencia en México de un dialecto véneto en una comunidad de descendientes de emigrantes italianos; sigue el análisis de un fenómeno evolutivo de la lengua hablada, italiana y dialectal, que se está evidenciando siempre más, y que concierne un peculiar uso del vocativo en los términos de parentesco, a cargo de Marco Mazzoleni, de la Escuela Superior de Intérpretes y Traductores de Milán.

El enfoque intermedio entre lingüística y didáctica lo representan dos estudios sobre las formas verbales italianas, que amén de su interés como análisis del corpus idiomático del italiano, pueden ser de gran ayuda en su enseñanza como lengua extranjera: el primero se centra sobre los verbos intransitivos y su función, por Bruna Radelli del Instituto Nacional de Antropología e Historia: una reflexión muy personal de la conocida lingüista, que hace parte de una investigación más amplia a la que está dedicando sus labores. El otro, de María Luisa Quaglia, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, analiza las múltiples formas perifrásticas que se emplean en el italiano, proponiendo una sistematización.

Sigue la recapitulación de un fenómeno actual, que se debe a la mudada situación económica de Italia en el conjunto de las naciones: el aprendizaje obligado y espontáneo del italiano por parte de inmigrados provenientes de diferentes ámbitos lingüísticos, que se proyecta tanto sobre el estudio de la lengua italiana, poniendo en luz sus características más actuales como lengua hablada, cuanto sobre la didáctica, que hasta ahora había contemplado la enseñanza del italiano sólo del punto de vista de lengua de cultura aprendida fuera de Italia por personas escolarizadas, y no como lengua de comunicación inmediata, aprendida *in situ* por personas a menudo sin base escolar. El estudio fue presentado por uno de los especialistas más reconocidos de Italia en este campo, Massimo Vedovelli, de la Universidad de Pavía. Cierra el apartado el trabajo de Franca Bizzoni sobre la aplicación del enfoque comunicativo en

la didáctica de las lenguas extranjeras, tomando en cuenta las más recientes teorías en las ciencias del lenguaje y con especial referencia a la enseñanza del italiano en el contexto mexicano.

Concluyen la selección cuatro estudios sobre momentos de la filosofía italiana, o mejor dicho, cuatro acercamientos a figuras universales del pensamiento filosófico de Italia. La teoría exegética del filósofo medieval san Bonaventura de Bagnoregio es examinada en comparación con las teorías modernas de la interpretación por Mauricio Beuchot, del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM; el pensamiento del inquietante Giovanni Pico della Mirandola revela una poco conocida conexión con la cábala, en el trabajo de Esther Cohen, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, ligada a la italianística también por su labor de traductora; y finalmente, Carmen Rovira y Ernesto Priani, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, resaltan la figura de Giordano Bruno, el filósofo más entusiasmante quizá de la trayectoria del pensamiento italiano de todos los tiempos, con sendos trabajos; en el primero, Rovira analiza el pensamiento general del gran Nolano en sus obras mayores, y en el segundo, Priani ahonda en un aspecto específico, la pasión, con el acierto de un análisis agudo e imaginativo.

Las lenguas del encuentro fueron el italiano y el español, y los ponentes usaron los dos idiomas no sólo según sus conocimientos, sino también su necesidad expresiva o divulgativa. En la presente edición, hemos respetado el idioma usado por cada uno de los ponentes: lenguas hermanas, vehículos de culturas imbricadas que deben reconocer sus raíces comunes tanto como sus ramas entrelazadas.

Por eso nos interesa destacar que la presencia de trabajos de conocedores de la cultura italiana no italianistas, como Ana María Morales, Manuel González Casanova, Mauricio Beuchot, Ernesto Priani y Carmen Rovira, subraya la presencia –y la conciencia viva– de las aportaciones de Italia al patrimonio cultural universal. Y es una de las finalidades específicas de la Cátedra Calvino la de estimular los estudios de esos diferentes aspectos culturales italianos fuera del ámbito cerrado de una italianística dirigida a sostenerse y ampliarse a sí misma.

Como dijimos en ocasión de la inauguración de la Cátedra, y nos complace repetir ahora, los caminos de la vida cultural italiana son anchos, y todos están invitados a recorrerlos.

FRANCA BIZZONI y MARIAPIA LAMBERTI

Influencia del cine italiano sobre el cine mudo mexicano

MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA
Universidad Nacional Autónoma de México

"En el principio fue Lumière": con esa paráfrasis bíblica inicia Gian Piero Brunetta su *Historia del cine italiano*, y sus palabras ahora vienen muy a cuento, porque en este año de 1995 –el 28 de diciembre, para ser exactos– el mundo celebra los cien años del cine; en esa fecha se conmemora la primera proyección pública que, con su cinematógrafo, ofrecieron los hermanos Lumière.

El nombre de Filoteo Alberini es el del primer italiano que se relaciona con el cinematógrafo; Alberini forma parte de ese selecto grupo de hombres inquietos que en el mundo buscaban animar la fotografía. Pero Filoteo Alberini, como les ocurrió a algunos otros, no contó con los recursos mínimos para construir un prospecto, y así su invento, el kinetógrafo Alberini, no pasó a la realidad, quedándose en los diseños presentados el 11 de noviembre de 1895 para obtener la patente, a pesar de que para esas fechas llevaba más de diez años trabajándolo; en tanto que su incorporación personal al cine italiano no habría de verificarse hasta algunos años más tarde.

El 29 de marzo de 1896 el cinematógrafo Lumière hizo su ingreso oficial en Italia, según nos cuenta Brunetta, al ser presentado en Milán por el fotógrafo Vittorio Calcina, agente general para Italia de la Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et ses Fils, Lyon, Monplasir, poco más de cuatro meses antes de la primera proyección del cinematógrafo Lumière que se hizo en México. Por otro lado es importante señalar que a lo largo de 1896 el cine se extendió "como mancha de aceite" por las principales ciudades de la península italiana.

La diferencia en el tiempo –cuatro meses– no es significativa: más aun cuando el cine en Italia no tiene ningún desarrollo digno de señalarse en los siguientes diez años. Lo importante, lo que habrá de diferenciarlos a la postre, es el enfoque con el que se va a gestar cada una de las dos cinematografías.

El cinematógrafo, inventado por los hermanos Lumière (por Luis para ser exactos), se inscribe perfectamente dentro de las ideas de la filosofía positivista, que desde Francia irradiara Augusto Comte, y que tanto en Italia como en México tenían seguidores; quizá más en México, pues en nuestro país esas ideas marcaron el cinematógrafo para los siguientes veinte años, en tanto que en Italia el enfoque positivista no pasó de los primeros meses. Aunque, sin duda, hubo otros elementos que es necesario considerar.

Empecemos por el principio. Después de ver en él un mero juguete óptico, Luis Lumière avanzó en su opinión del cinematógrafo, y señaló que "[...] su aparato había sido hecho para registrar la vida, apoderarse de la naturaleza de lo vivo. Nada más. No puede, ni debe, tener otra función".[1] Esta declaración que puede inscribirse dentro de la filosofía positivista, nos da la visión de Lumière, y desde luego no tiene nada que ver con lo que después fue el cine; pero en el momento de la invención del cinematógrafo era completamente coherente con lo que pensaron de él muchos intelectuales y periodistas mexicanos, los cuales no se cansaron de elogiar esa capacidad del cinematógrafo de captar y reflejar la vida. Expresiones como: "[...] es la reproducción fiel y exactísima de una escena de la vida real",[2] o "[...] con tal vida representado, con tal verdad...";[3] o, una más: "Se encuentra uno frente por frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin pose, sin fingimientos, sin artificios",[4] eran comunes en la prensa mexicana de esos días. Seguramente, en la prensa italiana, no faltaría alguien dispuesto a ver el cine con ojos positivistas, aunque en un artículo de la *Gazzetta di Torino*, encontramos un matiz de diferencia: el cine es "[...] la ilusión perfecta de la vida";[5] es decir que, para Nasi, autor de la columna "Fra uomini e cose", no se trata de la vida misma, sino tan sólo de una ilusión.

[1] Luis Lumière, *apud* Georges Sadoul, *Histoire génerale du cinéma. L'invention du cinéma: 1832-1897*.

[2] *Vid.* "El Cinematógrafo Lumière, la maravilla del siglo", en *Gil Blas*, 16 de agosto de 1896.

[3] *Vid.* "El Cinematógrafo Lumière", en *El Universal*. México, 19 de agosto de 1896.

[4] Luis G. Urbina, "Crónica semanal", en *El Universal*. México, 23 de agosto de 1896.

[5] C. Nasi, "Fra uomini e cose", en *La Gazzetta di Torino*. Turín, 6 de abril de 1896. La traducción es mía.

Esa diferencia, llevada por los autores mexicanos a posiciones extremas, junto con otros dos aspectos de los que hablaremos ahora, señalarían dos rutas completamente diferentes a cada una de las cinematografías. El cine mexicano no aceptaría para sí mismo ningún otro camino que no fuera el de ser fiel testimonio de la realidad; en cambio, el cine italiano encontraría pronto el camino de la ficción.

Durante los primeros diez años de su existencia, el cinematógrafo tendrá que abrirse su propio espacio, e inventarse un público. Haciendo un desglose muy esquemático de ese periodo en México, esquema que sin demasiados ajustes podría aplicarse al cine en Italia (y seguramente a otras naciones), diremos que los primeros tres años fueron de constante ascenso en el gusto del público; después, en 1900, el cine vivió una crisis que casi hizo temer por su existencia; para, unos tres años más tarde, empezar —muy lentamente— a recuperar terreno; entrando en 1905 a una franca mejoría que se convirtió en el inicio de una carrera triunfal a partir de 1906. La diferencia fundamental entre ambas cinematografías se vería en los conceptos aplicados a la producción nacional.

Como decíamos, el cine mexicano encontró su razón de ser en el testimonio. A todos los comentarios que publicaran intelectuales y periodistas, que lo inclinaron en esa dirección, hubo de sumarse el hecho de que, a poco más de tres meses de haber iniciado su gira por México, a los enviados de la Casa Lumière en nuestro país se les ocurrió, quizá para atraer un número mayor de espectadores antes de alejarse de aquí, reconstruir un sonado duelo que había tenido lugar entre dos diputados.

La prensa reseñó el hecho; un periódico, *El Globo*, lo calificó de burla, y uno de los duelistas originales, el diputado y coronel don Francisco Romero, considerándose herido en su honor, demandó al diario. *El Globo* (sobre el cual pesaban ya otras demandas, pues era una publicación antigobiernista) publicó en fecha 22 diciembre un extenso artículo: "Adelante con la denuncia", aclarando su posición y denunciando al cinematógrafo por haberse atrevido a apartar de la verdad a la que estaba obligado:

> Hacer un simulacro de duelo, llevar a él individuos [...] "disfrazados" [...] con el uniforme del cuerpo respetable, [de policía], y hacer todo esto para que se tomen fotografías que acaso se exhibirán después sin la explicación correspondiente, es una

> burla a la policía y a la ley, una burla de las más pesadas, porque los públicos, acaso extranjeros y desconocedores del país, que presencien la exhibición en [...] cinematógrafos [...] no están en la obligación de saber si se trata de un simulacro de duelo o de un lance de honor verdadero [...][6]

Este tomarse tan en serio la función del cine llevó, como ya señalamos, a que la producción cinematográfica mexicana de los siguientes veinte años fuera, a diferencia de lo que ocurrió en el resto del mundo, esencialmente testimonial, limitándose a recoger y a narrar los "hechos", tan queridos para los positivistas. Para colmo, todos cayeron en la trampa de la "objetividad" del cinematógrafo, pensando que era un registro mecánico del acontecer, olvidándose que detrás de la cámara siempre hay quién decide qué, cuándo, y por cuánto tiempo registrar.

Desde luego, paralelo a éste, hubo en México, en la época que estamos comentando, un cine de ficción; pero, además de escaso, se circunscribió a la reconstrucción de los "hechos" históricos: ahí no había engaño, pues todos sabían que en las fechas narradas no existía el cinematógrafo. Por otra parte, un cine así cumplía ampliamente la vocación educativa de los positivistas.

Además se filmaron algunas comedias, pocas; tampoco se prestaban a confusión, pues el propio Lumière había dado el ejemplo con su *Regador regado*.

En cambio, el cine italiano, si bien abordó el testimonio, lo hizo en forma más bien limitada, derivándolo hacia el noticiero, que a fin de cuentas encierra otras características.

Cabe aquí mencionar que ambas cinematografías abordaron el cine científico (el cine mexicano en menor cantidad que el italiano), pero en ese aspecto no hubo ninguna comunicación entre ellas, y este tema sale del ámbito de lo que hoy tratamos.

El cine italiano dirigió sus pasos, desde temprana época, al cine de ficción que narraba una historia cotidiana; en ese aspecto estaba más cerca de las demás cinematografías del mundo que la mexicana, sólo que llegó a ello a través de su propio camino. Por un

[6] Hemos referido la síntesis que del citado artículo hiciera Aurelio de los Reyes en su libro *Los orígenes del cine en México: 1896-1900*, considerando que es un excelente resumen del mismo, siendo imposible reproducirlo en toda su extensión.

lado, importantes manifestaciones de cultura popular en las que la narrativa de melodramas folletinescos tenía una larga trayectoria; por el otro, una actividad teatral propia, también con profundas raíces populares, a la que el cinematógrafo se incorporó como un elemento más del espectáculo. No lo vio desde fuera, sino que formó parte integral de él.

Aquí tenemos un ejemplo muy claro que nos permite comparar ambas cinematografías: en Italia, Leopoldo Fregoli, el inimitable transformista, registra en 1898, con un cinematógrafo que le obsequió el propio Luis Lumière durante una de sus giras por Lyon, algunos números de su repertorio para incluirlos como parte de un espectáculo al que llamó *Fregoligraph*; espectáculo en el que, al año siguiente, presentó en las principales ciudades de Europa dos largometrajes en los que era el principal protagonista: *Impressioni di Ermete Novelli* y *Fregoli illusionista*.[7] Con estas producciones Fregoli se ponía a la par de Georges Meliès, el hombre que llevó la fantasía al cine, intuyendo las posibilidades narrativas del nuevo espectáculo.

En octubre de 1899, el ingeniero Salvador Toscano, uno de los pioneros del cine en México, registraba con su cámara en un largometraje, el *Don Juan Tenorio*, la tradicional obra del día de muertos, "en todos sus argumentos más interesantes".[8] La diferencia esencial entre ambas producciones, la de Fregoli y la de Toscano, radicaba en que, mientras el primero utilizaba el cinematógrafo para narrarnos una historia –su historia–, y utilizaba esa narración como parte de su espectáculo, articulándola dentro de él, el segundo se limitaba, hasta donde sabemos, a registrar el testimonio de una puesta en escena teatral, tarea que repitió más tarde con Rosario Soler en *Sevillanas*, y Luisa Obregón y su esposo en *Canarios de Café*, películas que exhibió en diciembre de ese año en San Luis Potosí.[9] Empezaba a bifurcarse el camino para ambas cinematografías, acentuándose la diferencia por el significado que para la italiana tuvo una arraigada cultura popular con importantes manifestaciones en la narración de acontecimientos, cotidianos o fantásticos.

[7] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895-1945*, p. 29.
[8] A. de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano: 1896-1920*, p. 21.
[9] *Ibid.*, p. 22.

De la producción cinematográfica italiana de los primeros años tenemos muy escasa información. Las filmografías que obran en nuestro poder principian, la de Maria Adriana Prolo en 1904, y en 1905 la elaborada por Aldo Bernardini. Sabemos que hubo producción propia desde el primer año: Brunetta menciona en su *Storia del cinema italiano* que Vittorio Calcina y el milanés Italo Pacchioni realizaron en 1896 algunas breves películas, de unos 15 a 17 metros, documentales y cómicas; da como ejemplo el título de *Il finto storpio del castello*, de Pacchioni,[10] además de las ya citadas obras de Fregoli, o de la inolvidable producción de Promio, camarógrafo al servicio de la casa Lumière, quien descubrió en Italia el movimiento de la cámara con su memorable *Passeggiata in gondola per Venezia*. Pero la información de esos años es insuficiente para hacer la más mínima comparación, aunque de México tengamos, gracias a la acuciosa labor de Aurelio de los Reyes, una excelente panorámica de lo producido en esos años,[11] que nos habla de por lo menos ochenta y cinco películas realizadas entre 1897 y 1903, dos de las cuales fueron comedias, y el resto testimoniales.

En 1904, Carlos Mongrand, un francés que había llegado a México más o menos por las mismas fechas que los representantes de la casa Lumière, realizó las primeras películas mexicanas de carácter histórico: *Cuauhtémoc y Benito Juárez*, y *Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos*. De los Reyes nos informa, además, de cuatro producciones que se suman, de carácter testimonial, realizadas en México ese año;[12] en tanto que Maria Adriana Prolo solamente recoge, en su filmografía del cine italiano mudo, dos títulos: *Le manovre degli alpini al colle della Ranzola* y *La prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio*, ambas producidas por la naciente casa Ambrosio, y ambas de carácter documental.[13] Realizó la segunda el famoso Roberto Omega, quien habría de distinguirse en el campo del cine científico.

Para el año siguiente, la producción cinematográfica fue significativa en México, alcanzando a más de sesenta "vistas", como se les llamaba entonces a las películas. Todas ellas fueron de carácter testimonial, distinguiéndose como una novedad las vistas circulares de diversos lugares tomadas por Mongrand (*Vista circular de Aguascalientes, Vista circular del jardín Hidalgo de Zacatecas*, etcétera);[14] en tanto que Aldo Bernardini registra, en el cine italiano, diecinueve títulos: entre ellos, trece eran documentales; al menos dos, comedias, y el resto, películas de ficción, entre las cuales por lo menos una de carácter histórico: *La presa di Roma*, dirigida por aquel Filoteo Alberini de quien ya hemos hablado, e interpretada por Carlo Rosaspina.[15]

[10] G. P. Brunetta, *op. cit.*, p. 25.
[11] A. de los Reyes, *Filmografía del cine...*, n. 10.
[12] *Idem.*
[13] *Vid.* Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, t. I.

Sólo que la visión de la historia del cine italiano ya era muy diferente de la del cine mexicano. Entre nosotros se veían los temas históricos como un testimonio, confundiendo un tanto la letra con el espíritu, mientras el cine italiano los veía ya como algo espectacular. Esta diferencia se irá acentuando al paso del tiempo, hasta traducirse en las grandiosas producciones que hicieron famoso el cine italiano a principios del siguiente decenio, y que tanto habrían de influir en la cinematografía mundial en general, y en D. W. Griffith, el gran constructor del cine norteamericano, en particular.

El de 1906 sería el año del despegue para la cinematografía italiana, la que produciría más de ciento veinte títulos de los temas más variados, desde la fantasía total al estilo Meliès en las cintas de Gaston Velle, al documental, pasando por la comedia, el melodrama y el drama histórico; en tanto que el cine mexicano avanzaría en otra dirección. Consolidando el cine testimonial, Enrique Rosas y Salvador Toscano, cada uno por su lado, realizarían un largometraje dedicado al viaje del presidente Díaz a Yucatán; la cinta de Rosas, por ejemplo, estaría hecha sobre tres mil metros de película, mientras la más extensa de las cintas italianas de ese año (con una extensión de tres veces, o más, la extensión promedio), *Il romanzo di un Pierrot*, de Mario Caserini, medía apenas trescientos cincuenta metros.

Pero la intención de nuestro comentario no es hacer un análisis comparativo, año por año, de ambas cinematografías, por lo que les invito a dar un salto de cinco años para ver cómo iban las cosas. Para el año de 1911 encontramos que las cosas no habían cambiado mucho en México en lo que al cine se refiere. Si acaso, el inicio

[14] A. de los Reyes, *Filmografía del cine...*, n. 10.
[15] *Vid.* Aldo Bernardini, *Il cinema muto: 1905-1931. Archivio del cinema italiano*, t. I.

de la Revolución había venido a justificar la importancia del cine testimonial. Dentro de una producción de más de sesenta títulos, sólo uno no era testimonial, sino una reconstrucción histórica: *Colón*, interpretada por Pedro J. Vásquez, de la cual no tenemos más noticia;[16] el resto se dividía entre diversos temas del momento, distinguiéndose entre ellos las corridas de toros, y temas referentes a la Revolución que se iniciaba; esta última era el eje de varias películas de largometraje entre las que habría de destacar *Insurrección en México*, de los hermanos Alva, dividida en tres partes, la cual casi siempre se exhibía, dada su longitud, una parte por día.[17]

Esta película logró despertar tanto interés entre el público mexicano que un año más tarde seguía exhibiéndose, en franca competencia con las producciones europeas, entre las que ya empezaban a destacar las cintas italianas como las favoritas.

Para esas fechas, el cine italiano comenzaba ya a consolidar una corriente en el tema de las reconstrucciones históricas, sobresaliendo realizadores como Enrico Guazzoni, quien, desde 1909, cultivaba en su cine la historia; y ese año de 1911 dirigió, entre otras, *Gerusalemme liberata*, en la que "el tema heroico, según los versos de Torcuato Tasso, le suministra una espléndida oportunidad para componer una estampa llena de viveza plástica".[18] A esta cinta regresará seis años más tarde para una nueva versión.

Al año siguiente, Guazzoni realiza su *Marcantonio e Cleopatra*, en la que ya da muestras de la maestría que habrá de distinguirlo en su *Quo vadis?*, hecha en 1913, cinta con la que conquistará numerosas pantallas del mundo para el cine italiano.

Naturalmente Guazzoni no es el único realizador italiano que aborda las reconstrucciones históricas: hay otros varios, entre los cuales merece destacar a Mario Caserini, quien, si bien no logra la espectacularidad y el dominio de las masas de Guazzoni, sí "sabe matizar con gran delicadeza la sucesión de las imágenes y producir, con gran economía de medios expresivos, la emoción de los espectadores".[19] Caserini se distingue, además, por la variedad de temas que trata con maestría, pasando de la comedia (*Santarellina*, 1912) a la reconstrucción histórica (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913),

[16] A. de los Reyes, *Filmografía del cine...* , p. 76.
[17] *Ibid.*, p. 65.
[18] Carlos Fernández Cuenca, *Historia del cine. II. Nacimiento de un arte*, p. 273.
[19] *Ibid.*, p. 279.

y de ésta, al drama: *Ma l'amor mio non muore*, 1913, película esta última con la que empieza una nueva orientación del drama cinematográfico, iniciando en Italia, además, "el divismo cinematográfico, la exaltación estelar que llegaría a ser delirante".[20] Interpretaba la cinta una de las mejores actrices italianas del momento: Lyda Borelli.

1913 es también el año de la realización de una de las más espectaculares producciones cinematográficas de todos los tiempos: nos referimos a la cinta *Cabiria*, dirigida por Giovanni Pastrone, quien firmaba sus películas con el seudónimo de Piero Fosco, y a quien se unió, para escribir los textos de los intertítulos, el poeta Gabriele D'Annunzio. Éste además escribió un prólogo, no destinado a la proyección, en el que explicaba "el sentido de esta apasionada visión histórica del siglo tercero antes de Cristo", del que nos permitimos citar unas líneas: "Por esto, la criatura inconsciente que pasa incólume a través del ardor de los hados se llama Cabiria, con un nombre evocador de los demonios volcánicos, de los obreros abrasados y ocultos que trabajan sin tregua la materia dura y duradera".[21]

La película tuvo un éxito mundial increíble, y entre sus influencias directas reconocidas se encuentra la obra maestra de David W. Griffith, *Intolerancia* (1916). Además, *Cabiria* dio origen a algunos subproductos. Resulta que uno de los personajes de la cinta, de nombre Maciste, una especie de superhombre cuyo heredero actual sería Arnold Schwarzenegger, interpretado entonces por Bartolomeo Pagano, despertó tanto entusiasmo entre el público que pronto se hicieron varias películas que giraban en torno a él y a su fuerza extraordinaria. Entre 1915 y 1926 se realizaron al menos catorce cintas: entre ellas cabe mencionar *Maciste* (1915), la primera de la serie, *Maciste alpino* (1916), *Maciste atleta* (1918), hasta *Maciste all'inferno* (1926).

De este personaje y su influencia sobre el cine mexicano hablaremos más adelante; por el momento sólo queremos mencionar, ya que nos ha venido a la memoria, que en nuestro país la inolvidable película de Charles Chaplin, *La calle de la paz* (1917), se exhibió por esas fechas con el título de *Maciste contra Chaplin*: evidentemente los distribuidores intentaban promoverla utilizando el nom-

[20] *Ibid.*, p. 302.
[21] *Ibid.*, pp. 290-291.

bre de Maciste, sin duda más popular entonces entre nosotros que el de Chaplin, producto de un cine –el norteamericano– que en esos días no gozaba de prestigio entre el público mexicano.

Pero volvamos al cine italiano. Paralela a esa producción de reconstrucciones históricas espectaculares basadas en una tradición propia de un país que vive cotidianamente su esplendoroso pasado, con la que la italiana se distinguió de las demás cinematografías de su época, hubo una producción dedicada al drama y a la comedia que, si bien nació con fuerte influencia del cine francés de Pathé y Gaumont, pronto encontró un camino propio, apoyado en la tradición de una rica cultura popular, manifiesta en el folletín y en la Comedia del Arte.

El primer argumentista importante de esta cinematografía fue el poeta y periodista piamontés Arrigo Frusta, quien abandonó en 1909 su puesto en la *Gazzetta del Popolo* para hacerse cargo de la dirección artística y literaria de la casa Ambrosio, empresa productora de Turín, a la que llevó todo su romanticismo, distinguiéndose en 1911 con el argumento de *Nozze d'oro*, uno de los mayores éxitos de la Ambrosio. Al lado de Frusta, cuya importancia en el desarrollo del drama cinematográfico de la época es indudable, se levanta la figura del ya mencionado Mario Caserini, a cuya sombra se formó toda una escuela de realizadores jóvenes, entre los que destacan los nombres de Giuseppe Pinto y Camillo de Riso. Y frente a su actriz, la ya citada Lyda Borelli, se alza la figura inolvidable de Francesca Bertini, de quien el gran teórico Louis Deluc recomendaba "el estudio de sus obras completas".[22]

Los inicios de la Bertini fueron difíciles, casi tan difíciles como el nombre que al principio utilizaba: Cecchina Bertini; pero a partir de la fundación, en mayo de 1912, de la empresa Celio Film, en Roma, por el conde Baldassarre Negroni y el abogado Giovacchino Mecheri, todo cambió para ella. Bajo la acertada dirección de Negroni, quien ya tenía para esas fechas amplia experiencia como director de cine, Francesca Bertini empezó a dar pasos firmes que la llevarían a la cúspide del firmamento fílmico italiano. Las primeras películas de la nueva marca fueron *Il pappagallo della zia Berta* e *Idillio tragico*, interpretadas ambas por la Bertini, acompañada de Emilio Ghione, Alberto Collo y Gemma de Ferrari. El éxito desmedido de esas películas, afirmado por las producciones que siguieron (*Lagrime e sorrisi*, *L'amazzone mascherata*, *Anima del demimonde* y sobre todo *L'histoire d'un Pierrot*, en 1914), le abrió el camino de la consagración entre todos los públicos del mundo.

[22] *Ibid.*, p. 303.

Pronto Francesca Bertini se pondría al frente de toda una constelación de bellas mujeres, paradigma de la hermosura de la mujer italiana, a las que se conoció como "las Divas", las cuales despertaban la adoración de los hombres –adoración que en ocasiones rayaba en la locura– y la envidia de las mujeres que se esforzaban en seguir su ejemplo en el vestir y en sus actitudes. Sus nombres mismos: Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lyda Borelli, Italia Almirante Manzini, María Jacobini, Hesperia..., eran la evocación de un mundo irreal, de grandes palacios, primorosos jardines, bellos paisajes, en donde flotaba una aristocracia ajena a la problemática que vivía la sociedad de su tiempo, una aristocracia inmersa en el amor y en el odio de sus relaciones cotidianas.

No pretendemos contar la historia del cine italiano, por lo que tendremos que hacer aquí un alto y regresar a decir una palabras del cine que se hacía en México. Éste era un cine totalmente testimonial: la Revolución seguía su curso escoltada por los cineastas mexicanos que levantaban crónica fiel de los acontecimientos, disputando las pantallas de los cines a las producciones europeas. Títulos nacionales como *Revolución orozquista* (1912), de los Alva; *Revolución en Veracruz* (1912), de Enrique Rosas; *La decena trágica en México* (1913), de Enrique Echániz Brust; *Sangre hermana* (1914), de los Alva, hasta la *Historia completa de la Revolución mexicana de 1910 a 1916* (1916), montaje elaborado por Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano, nos dan una idea clara de lo que se producía en México, salpimentado ocasionalmente por una comedia, como *Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (1913), de los Alva, o de una evocación histórica: *La leyenda azteca* (1915), de Santiago J. Sierra; película, esta última, de la que sólo se conserva el nombre.

En 1916 se produce en Mérida, Yucatán, la primera cinta de ficción de largometraje de la que tengamos alguna noticia. Se trató de una superproducción, culminación de la corriente de evocación histórica: se titulaba *1810 o los Libertadores*, realizada por Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol. No sabemos (pues parece que no se conserva la copia, ni hay noticia escrita al respecto) qué tanta influencia pudo tener de las evocaciones históricas del cine italiano, aunque, si nos atenemos a la información que

existe, podemos suponer que mucha, al menos en el manejo de masas: ya que participaron en esta cinta, como extras, más de cuatrocientos soldados de las tropas del general Alvarado acantonadas en la zona.

Entre tanto la Revolución mexicana se consolidaba teniendo al frente a don Venustiano Carranza, cuyo gobierno, preocupado por la campaña en contra de México que a través del cine norteamericano instrumentaban fuertes intereses económicos de aquel país, resolvió apoyar la producción de un cine nacional que la contrarrestara; y así, en los últimos días de 1916, la actriz Mimí Derba anunció la creación de la empresa Azteca Film, encabezada por ella misma, Enrique Rosas como director técnico, y el general Pablo González, hombre de confianza de Carranza, como socio productor. Escribió un periodista de la época:

> La idea que la singular artista Mimí Derba está llevando a la práctica referente a la formación de una empresa cinematográfica que desarrolle asuntos de interés nacional inspirados en temas netamente históricos, que muestren las verdaderas costumbres mexicanas y que estimulen el ánimo público orientándolo hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere, es muy digno de tomarse en cuenta.[23]

El título de la primera película que se anunciaba era *Chapultepec*, "argumento de Eduardo Gómez Haro, donde se reconstruirá el hecho histórico del gesto épico de los inolvidables cadetes".[24] El proyecto evidentemente continuaba el camino de las evocaciones históricas, camino en el que nuestro cine tenía numerosos antecedentes, pero... No podía faltar un "pero": uno es el propósito y otra la realidad. En marzo de 1917 se encontraba todo listo para iniciar el rodaje de *Chapultepec*, y éste se suspendió por tiempo indefinido. No sabemos qué pasó: quizá el gobierno consideró conveniente ser prudente y no hacer una cinta que abría recientes heridas; no lo sé. El caso es que se empezó a dar largas a esta producción; por otro lado, en abril, la ciudad de México se vio conmo-

[23] Henry, "Mimí Debra hará películas", en *El Universal*. México, 27 de noviembre de 1916.

[24] Hipólito Seijas [Rafael Pérez Taylor], "El sueño de Mimí", en *El Universal*. México, 19 de marzo de 1917.

vida con el estreno de la película mexicana *La luz*, versión criolla de una película italiana que había tenido gran éxito. Nos referimos a *Il fuoco* (1915), de Piero Fosco.

La luz era una evidente copia de *Il fuoco*. Si éste se divide en "La scintilla", "La vampa" y "La cenere", aquélla (definida "Tríptico de la vida moderna") se dividió en "El amanecer", "El mediodía" y "El ocaso"; y si *Il fuoco* había sido interpretado por Pina Menichelli, *La luz* lo fue por Emma Padilla, "la Pina Menichelli mexicana", a quien la joven actriz se esforzaba en parecerse.

Parece que *La luz* fue bien recibida por el público, aunque hay quien opina que eso se debió más a la excelente fotografía de Ezequiel Carrasco que al argumento. Desde entonces el cine mexicano ha estado marcado por su buena fotografía y sus deficientes argumentos. No toda la prensa estuvo de acuerdo en elogiarla, pero es necesario señalar que tuvo sus defensores: entre ellos recordamos al dramaturgo Rafael Pérez Taylor, quien por esos días se iniciaba como el primer crítico cinematográfico en México, tras el seudónimo de Hipólito Seijas. A él se debe una interesante entrevista a Emma Padilla, y una crónica de la cinta que si bien nos parece un poco ambivalente, concluye diciendo: "La película, en conjunto, fue un completo triunfo y el triunfo, en su totalidad, se debió a la labor fotográfica de Carrasco, así como a la hermosura de Emma Padilla".[25]

No podemos resistir la tentación de reproducir algunos fragmentos de la entrevista considerando que su lectura contribuirá a nuestro tema. Principia Seijas describiendo el lugar y el ambiente en que celebrara la entrevista, y luego escribe:

> Emma, que tiene en su cabello blondo las fulguraciones de las gotas de champaña que burbujean con arabescos en las copas cinceladas por un Benvenuto Cellini, platicaba con entusiasmo, y sus manos primorosas se entrelazaban para ratificar con dejos cadenciosos sus opiniones emotivas.
>
> [...]
>
> *¿Cuánto tiempo tiene usted de trabajar en el cine?*
>
> Como seis meses.

[25] H. Seijas [R. P. T.], "*Luz*, película mexicana de arte", en *El Universal*. México, 16 de mayo de 1917.

¿Y por qué prefiere el cine al teatro?
Porque es más elegante, más hermoso y menos vulgar.[26]

(Recuérdese que en esos momentos el Teatro que predominaba en México era el llamado de genero ínfimo, que se presentaba en las Tandas). Volvamos a la entrevista:

Reía jubilosa, y sus labios bermejos mostraban dos hileras impecables de dientes maravillosamente blancos.
¿Cuál es su actriz preferida en la comedia?
Virginia Fábregas.
¿Y en el cine?
Responde, inmediatamente, sin vacilaciones:
¡¡¡Pina Menichelli!!!
¿Y por qué la prefiere a la Bertini?
Porque se me figura que su arte es más hermoso y más moderno.
¿Y de los mimos?
Nepoti.
¿Le gustan las films americanas?
No me hable usted de ellas, opto por las italianas.
¿Le agradan los episodios?
Otra vez, le digo que no, son muy insulsos y los argumentos resultan inverosímiles.
¿Qué clase de película prefiere, las de reconstrucciones históricas, adaptaciones de novelas o temas pasionales?
Aquellas que vienen de la adaptación de una novela.
¿Cuál es su película favorita?
Duda un momento, ¡existen tantas y tan bellas!, pero reacciona pronto, hay en su rostro diafanidad de aurora y responde con calor:
¡¡¡ *El fuego* !!![27]

La entrevista sigue, pero nosotros nos detenemos aquí porque sólo queríamos ilustrar con sus palabras lo que era un pensamiento general entre grandes sectores de la clase media mexicana, la que veía en "las Divas", y en particular en Pina Menichelli, un ejemplo a seguir. Seijas continuará escribiendo sobre Pina, ocasionalmente comparándola con Emma Padilla, como el artículo que le dedica en julio de 1917, con motivo de haber visto su película *La culpa*, realizada en ese mismo año. En el segundo párrafo escribe:

[26] H. Seijas [R. P. T.], "Entrevista con Emma Padilla", en *El Universal*. México, 27 de abril de 1917.
[27] *Idem*.

Cuando veo a la Pina, a mi mente viene la figura plástica de la Emma Padilla, y no es asunto de patriotería ni tampoco de galanteo mal embozado, es la verdad: Emma tiene los parpadeos de la Pina; la flexibilidad en el juego de los brazos y la elegancia en la manera de recogerse el peinado cuando en una escena desesperada rubrica con sus actitudes la elocuencia escénica.[28]

Con el tiempo, sin embargo, el mismo Seijas se alarmará ante esa influencia que Pina Menichelli llegó a ejercer sobre ciertos sectores de la sociedad mexicana, y nos hará partícipes de su preocupación en sabrosa crónica titulada "El menichellismo", de la que no podemos menos que citar algunos fragmentos:

El nuevo régimen, en el apogeo de las carreras de autos, suicidios, asaltos, carestía de artículos de primera necesidad, desesperación de los eléctricos y otras zarandajas por el estilo, fructifica, entre la clase media, una pasión devoradora por el cine que más bien parece enfermedad que ha hecho profunda huella entre nuestras niñas cursis, y que podemos llamar, sin hipérbole, un caso clínico denominado el menichelismo.
¿En qué consiste?
Muy sencillo: el menichelismo, cuya heroína es Pina Menichelli, estrella fulgurante de la pantalla, con sus contorsiones y aventuras amorosas ha deshecho el menudo magín de nuestras cloróticas mujercitas.[29]

Y Seijas, después de extenderse en describir varios casos de "menichelismo" ramplón, concluye el artículo salvando de esa responsabilidad a Pina Menichelli, quejándose de un público que no comprende el "arte":

[28] H. Seijas [R. P. T.], "Pina Menichelli", en *El Universal*. México, 20 de julio de 1917.
[29] H. Seijas [R. P. T.], "El menichelismo", en *El Universal*. México, 14 de octubre de 1917.

Menichelistas cursis y burguesas, sordas a las manifestaciones sublimes del sentimiento y que sólo veis en Pina el aspecto lujurioso y banal, sin profundizar en la psicología tremenda de los papeles que desempeña esa crepitante artista, quedaos en vuestras casas, sobre vuestras máquinas de escribir o sobre vuestros mostradores.

Para filmar se necesita, no la exhibición del físico para platillo de gañanes, sino la exhibición del alma y del sentir para satisfacción del artista.

Pobres menichellis de vecindad. Soñáis con un Febo Mari y a la postre, vais en los brazos de cualquier galán de arrabal.[30]

La referencia a Febo Mari nos lleva a recordar que también los actores italianos despertaban el entusiasmo del público mexicano, aunque sin llegar a la pasión que despertaban "las Divas". Quizá el que más se acercaba a esa pasión, aunque sin igualarla, era Bartolomeo Pagano, o más bien su personaje de Maciste. Prueba de este aserto lo encontramos en que, en ese año de 1917, se realizó en México una película dedicada a él: la cinta se tituló *Maciste turista*, y en ella se pretendía traer a nuestro país al superhéroe italiano, representado aquí por un hombre fuerte mexicano, el atleta Enrique Ugartechea. De esta película Hipólito Seijas nos da las primicias cuando escribe, el 28 de mayo de ese año:

Y me preguntaréis, con la curiosidad esculpida en vuestro rostro: ¿cuál va a ser la tesis escogida por el libretista? De seguro no será nada trascendental ni grave que ponga a funcionar el cerebro lacá! *Maciste turista* será un buen chico que se dedique a visitar a nuestros grandes edificios ejecutando en cada uno de ellos portentosos actos de resistencia muscular.

Veamos: Maciste llega al Parlamento y escucha un alboroto de gallinero. Se yergue altivo, sacude su melena –porque Ugartechea usa melena– y al igual de Sansón, sepulta bajo sus escombros a los conspicuos padres de la Patria. Naturalmente que en la película. Visita el Museo Arqueológico, y para leer las inscripciones del Calendario Azteca, lo coge entre sus manos como si fuera *El Universal*, y se lo lee tranquilamente [...] [Escribe Seijas más adelante] La dificultad que ha surgido es que ninguno quiere ser golpeado por el Maciste turista y los empresarios de la película están ofreciendo hasta cinco pesos por cada bofetón de Ugartechea, así como facultativo y medicinas.[31]

[30] *Idem.*

Para el 15 de junio, Seijas vuelve a darnos noticia de Maciste en un nuevo artículo titulado *Maciste en San Francisco*. Ahora nos narra un divertido episodio de la filmación de la película.

Dentro de este ambiente, que como hemos visto estaba fuertemente influido por el cine italiano de "las Divas", habría de desarrollarse la empresa Azteca Film, a cuyo frente estaba, como ya lo señalamos, Mimí Derba. La actriz, seguramente influida por el ambiente, abandonó sus proyectos de reconstrucciones históricas para abocarse a hacer un cine de argumentos melodramáticos, que si bien ya no era copia directa de cintas italianas, sí nos parece (por las noticias que han llegado hasta nosotros, ya que las películas parecen perdidas) que repetía los mismos temas ajenos a nuestra realidad, muchos de los cuales se desarrollaban, incluso, en aristocráticas cortes inexistentes en México. De esas producciones de la Azteca Films solamente podemos enumerar los títulos, los cuales, en nuestra opinión, nos dicen mucho de los temas, ya que podrían ser los mismos de algunas películas italianas. La primera cinta quedó inconclusa: se titulaba *Entre la vida y la muerte* sobre un argumento de Eduardo Gómez Haro; la segunda, sobre un argumento de la propia Mimí Derba, fue *En defensa propia*; en tanto que la tercera fue *Alma de sacrificio*, y la cuarta, sobre un guión de Teresa Farías de Isassi, *La Tigresa*; a la que siguió *La soñadora* y finalmente *En la sombra*.[32] Todas interpretadas por la propia Mimí Derba, y todas melodramas a la italiana. Por razones que iban desde la pésima distribución, hasta la falta de interés del público por una temática que le era ajena, y que ni siquiera tenía la evocación de países extranjeros, la empresa no pudo continuar produciendo al año siguiente.

Ese mismo año de 1917 se produjeron en México otras películas, algunas de carácter testimonial, como la titulada *Reconstrucción nacional*, y otras de ficción. Entre estas últimas hay algunas que, al menos por el título, nos parece que deben haber tenido alguna influencia italiana: por ejemplo, la empresa México Lux,

[31] H. Seijas [R. P. T.], "Maciste turista", en *El Universal*. México, 28 de mayo de 1917.

[32] A. de los Reyes, *Filmografía del cine...*, n. 10.

productora de *La luz*, de la que ya hemos hablado extensamente, produjo en julio de ese año la cinta *El vértigo*, fotografiada también por Ezequiel Carrasco; en tanto que la Quetzal Films produjo *La obsesión*, sobre un argumento de María Luisa Ross.

Al año siguiente, 1918, se estrenó en enero *Maciste turista*, y se produjeron otras cintas con influencia italiana, como *La muerte civil*, basada en la novela de Giacometti. Sin faltar la evocación histórica con *Tabaré*, basada en la obra de Juan Zorrilla de San Martín, o el testimonio con *Las fiestas patrias de 1918*, o con *Vuelos de nuestros aviadores*.

Para 1919, la influencia del cine italiano parece disminuir, aunque todavía Francesca Bertini y Pina Menichelli siguen siendo las actrices preferidas por nuestro público; como hemos dado más importancia a la Menichelli, permítasenos aquí hacer un paréntesis para citar unas frases que Carlos Noriega Hope, heredero en la crítica cinematográfica de Hipólito Seijas, escribiera a propósito de ella, tras el seudónimo de Silvestre Bonnard, en septiembre de ese año de 1919:

> Pina Menichelli, la creadora de *El fuego*, ha suavizado su arte y, en los días que corren, su personalidad se ha afirmado al suavizarse los estrabismos de antaño y las poses hiperestésicas de sus primeros días. Quizá Pina Menichelli, a la manera de Alfredo de Musset, presentóse en el mundo exagerando su temperamento para atraer la atención de los públicos, y ahora, consagrada y en las cúspide de su gloriosa carrera, exterioriza sus facultades sin ningún alarde de *snobismo*.[33]

El elogio, del cual hemos reproducido solamente un fragmento, cobra mayor importancia si pensamos que el autor, Noriega Hope, era apasionado defensor del cine norteamericano que comenzaba a invadir nuestras pantallas.

El cine norteamericano, único beneficiario de la Primera Guerra Mundial, comenzaba a lograr la conquista de nuevos mercados, entre ellos el mexicano, y su presencia se notaba ya en la producción de algunas películas hechas en episodios como *La banda del automóvil* o *La dama enlutada*, de Ernesto Vollrath; o en su rival en

[33] Silvestre Bonnard [Carlos Noriega Hope], "Pina Menichelli y Mae Marsh", en *El Universal*. México, 10 de septiembre de 1919.

la historia, *El automóvil gris*, de Enrique Rosas, aunque esta última película debemos también considerarla como la culminación en ficción del cine testimonial. Sin embargo, todavía encontramos vestigios del cine italiano en películas como *Confesión trágica*, basada en el poema "Fray Juan" de José Velarde, cuyo título es casi el mismo que el de una vieja película italiana que tuvo éxito en México: *Tragica confessione* (1914), interpretada por Mari Cleo Talarini; vestigios que seguiremos hallando en los melodramas a lo largo de toda la historia del cine mexicano hasta llegar a las modernas telenovelas, evidentes descendientes de las películas de "las Divas". Pero eso es ya tema de otra charla.

Bibliografía

BERNARDINI, Aldo, *Il cinema muto: 1905-1931. Archivio del Cinema Italiano*, t. I. Roma, ANICA, 1991.

BONNARD, Silvestre [Carlos Noriega Hope], "Pina Menichelli y Mae Marsh", en *El Universal*. México, 10 de septiembre de 1919.

BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano: 1895-1945*. Roma, Riuniti, 1979.

"El Cinematógrafo Lumière", en *El Universal*. México, 19 de agosto de 1896.

"El Cinematógrafo Lumière, la maravilla del siglo", en *Gil Blas*, 16 de agosto de 1996.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Historia del cine. II. Nacimiento de un arte*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1949.

HENRY, "Mimí Derba hará películas", en *El Universal*. México, 27 de noviembre de 1916.

NASI, C., "Fra uomini e cose", en *La Gazzetta di Torino*. Turín, 6 de abril de 1896.

PROLO, Maria Adriana, *Storia del cinema muto italiano*, t. I. Milán, Poligono, 1951.

REYES, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México: 1896-1900*. México, UNAM, 1973.

REYES, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano: 1896-1920*. México, UNAM, 1986.

ROMERO, Francisco, "Adelante con la denuncia", en *El Globo*. México, 22 de diciembre de 1896.

SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma. L'invention du cinéma: 1832-1897*. París, Denoël, 1948.
SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "EL sueño de Mimí", en *El Universal*. México, 19 de marzo de 1917.
SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Entrevista con Emma Padilla", en *El Universal*. México, 27 de abril de 1917.
SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "*Luz*, película mexicana de arte", en *El Universal*. México, 16 de mayo de 1917.
SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Maciste turista", en *El Universal*. México, 28 de mayo de 1917.
SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Maciste en San Francisco", en *El Universal*. México, 15 de junio de 1917.
SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Pina Menichelli", en *El Universal*. México, 20 de julio de 1917.
SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "El menichellismo", en *El Universal*. México, 14 de octubre de 1917.
URBINA, Luis G., "Crónica semanal", en *El Universal*. México, 23 de agosto de 1896.

Italo Calvino: el estupor de estar en el mundo

MAYERIN BELLO VALDÉS
Universidad de La Habana

Más de dos décadas de reflexiones sobre el desarrollo de la cultura contemporánea aparecen recogidas en el volumen de ensayos de Italo Calvino *Una pietra sopra* (el primero de los ensayos allí contenidos es de 1955; el último, de 1978). En ellos se va moldeando un proyecto de literatura. Presentarlo en sus sucesivas precisiones, negaciones y certezas es el objetivo de la primera parte del presente estudio. La segunda, pretende mostrar cómo la obra de ficción del mismo Calvino, *Le città invisibili*, representa uno de los momentos más plenos en que toman cuerpo sus ideas, expresadas en los mencionados ensayos, sobre la naturaleza y las tareas de la literatura de hoy, así como el papel que deben asumir su creador y su lector.

Levantemos la piedra

De "intelectual comprometido" se autocalifica Italo Calvino al aludir a la postura asumida por él en los años cincuentas. Este "intelectual comprometido" era un hombre seguro de sus convicciones, seguro, por ejemplo, de que la literatura debe ser capaz de mostrar a qué tipo de hombre la historia, presentada en toda su complejidad, le prepara el campo de batalla, y de ofrecerle las vías para su actuación en el mundo, de acuerdo con una norma moral. Es un escritor al que le placía presentar el sempiterno y válido conflicto entre el ser humano y la sociedad, conflicto en el que el sujeto es un ente activo que aspira a superar las pruebas de la vida. Esa acción, esos temas, se plasmaron antes en la llamada "literatura de la Resistencia", a la que Calvino hizo un atractivo aporte (recuérdense, por ejemplo, *Il sentiero dei nidi di ragno* y *Ultimo viene il corvo*). El mismo espíritu trata de primar, después, en sus historias realistas de la posguerra; el autor no quiere renunciar a

> [...] la carga épica y aventurera, de energía física y moral. Ya que las imágenes de la vida contemporánea no satisfacían esta necesidad mía se me ocurrió transferir esta energía en aventuras fantásticas, fuera de nuestro tiempo, fuera de la realidad.[1]

Calvino escribe, entonces, *I nostri antenati*.

Todas estas ideas son desarrolladas en los ensayos "Il midollo del leone" (1955), "Il mare dell'oggettività" (1959), "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi" (1959 1960), "Dialogo di due scrittori in crisi" (1960). Ya desde esta época, sin embargo, Calvino está consciente de que el creador que pretenda, verdaderamente, explicarse el mundo y transmutarlo en arte literario, desde una perspectiva realista, humanista, comprometida con ese ser humano que es el destinatario del mensaje, tendrá que poner todas las cartas sobre la mesa. Ésta es, pues, la conclusión que ofrece en "Il mare dell'oggettività":

> [...] hoy la noción de la complejidad del todo, la noción de lo hormigueante, o de lo espeso, o de lo policromático, o de lo laberíntico, o de lo estratificado, ha devenido necesariamente complementaria de la visión del mundo que presenta, esquemática y simplificadoramente, la realidad.[2]

La necesidad de ofrecer una imagen de la moderna y compleja sociedad postindustrial y del lugar de "lo humano" en ella, es una de las tareas que entonces asume. En este sentido, "La sfida al labirinto" (1962) se revela como un ensayo capital. A la par que no se renuncia al activismo del escritor, a su voluntad de no dejarse vencer por un mundo que la cultura coetánea presenta como absurdo, incognoscible, devorador de lo humano, se plantea cada vez con más insistencia la imagen del universo como laberinto, imagen que no se queda sólo en la reflexión teórica, sino que se erigirá en principio compositivo de algunos de sus libros de ficción:

[1] Italo Calvino "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi", en *Una pietra sopra*, p. 56. Todas las citas se ofrecen en traducción de la autora.
[2] "Il mare dell'oggettività", *ibid.*, p. 45.
[3] "La sfida al labirinto", *ibid.*, pp. 95-96.

> Esta forma del laberinto es hoy casi el arquetipo de las imágenes literarias del mundo [...] Lo que la literatura puede hacer es definir la actitud mejor para encontrar la salida, aun cuando esta salida no signifique otra cosa que el paso de un laberinto a otro. Es el *desafío al laberinto* lo que queremos salvar, es una literatura del *desafío al laberinto* la que queremos particularizar y distinguir de la literatura de la *rendición al laberinto*.[3]

> Mientras tanto se me ha hecho cada vez más necesaria una exigencia estilística más compleja, que se manifieste a través de la adopción de todos los lenguajes posibles, de todos los posibles métodos de interpretación, que exprese la multiplicidad cognoscitiva del mundo en que vivimos.[4]

> Hoy comenzamos a exigir de la literatura algo más que un conocimiento de la época o de una mímesis de los aspectos externos de los objetos o de los internos del alma humana. Queremos de la literatura una imagen cósmica [...] es decir, al nivel de los planos de conocimiento que el desarrollo histórico ha puesto a nuestra disposición.[5]

El conflicto entre el deseo de encerrar en un diseño global y articulado la realidad, y el convencimiento simultáneo de lo inapresable que se torna ésta, orientará las búsquedas estilísticas de Calvino, búsquedas intensas y divergentes. También en "La sfida al labirinto" declara: "Sigo creyendo que no existen soluciones válidas estética, moral e históricamente, si no se plasman en la *fundación de un estilo*".[6]

Claro que, a la hora del balance, cabría preguntarse: ¿cuál es el estilo fundado por el siempre diferente Calvino? Téngase en cuenta, por ejemplo, la observación que el narrador de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* hace al lector:

> Te preparas para reconocer el acento inconfundible del autor. No. No lo reconoces en absoluto. Pero, pensándolo bien, ¿quién ha dicho que este autor tenga un acento inconfundible? Por el

[4] *Ibid.*, p. 90.
[5] *Ibid.*, pp. 96-97.
[6] *Ibid.*, pp. 89-90. (Subrayado del autor.)
[7] *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 9.

contrario, es un autor que cambia mucho de un libro a otro. Justamente por estos cambios se le reconoce.[7]

La respuesta habría que buscarla, no obstante, en una serie de principios declarados programáticamente, en procedimientos artísticos empleados en la ficción que, ya a flor de texto, ya disfrazados, aparecen en su obra a partir de la década de los sesentas. Junto a las ideas recién mencionadas en el último ensayo citado esto es: la postulación de una literatura del desafío al laberinto, imagen del mundo moderno; la percepción y recreación artísticas apoyadas en los diversos métodos de conocimiento que ha puesto a disposición del hombre el desarrollo de todos los órdenes del pensamiento; el abandono de la mímesis realista; la demanda de una imagen cósmica como aspiración suprema de la literatura, junto a tales ideas, repetimos, habría que recordar otras dos igualmente importantes. La primera se refiere a la necesidad de que el receptor de la obra literaria se convierta en un ser activo, que responda con su propia búsqueda a la búsqueda que ha llevado a cabo el creador con su obra, dándose por sentado que ambos caminos no tienen por qué encontrarse. Ya en "Il mare dell'oggettività" Calvino declaraba:

> De la literatura de la objetividad a la literatura de la conciencia: así quisiéramos orientar nuestra lectura de una ingente zona de la producción creativa de hoy, ya secundando ya forzando las intenciones del autor. No de ayer es la meta que nos hemos propuesto alcanzar buscando en los textos más alejados la razón de ser de un discurso nuestro, de una fidelidad nuestra.[8]

Es el lector, pues, el que dota de una carga moral o didáctica a la literatura:

> [...] los problemas morales se plantean no en el terreno de la literatura sino en el del comportamiento práctico. La literatura construye figuras autónomas que pueden servir como términos de una confrontación con la experiencia o con otras construcciones de la mente. Es sólo a través de esta reflexión del lector que la literatura puede vincularse a una actividad moral, es decir, sólo a través de una confrontación de los valores que el lector busca con aquellos que la obra literaria parece sugerir o implicar.[9]

[8] "Il mare dell'oggettività", en *op. cit.*, p. 45.

De lo que se trata es de compartir una responsabilidad que resulta demasiado pesada sólo para el creador. Por este camino se llegará a convertir en protagonistas del libro al Lector y a la Lectora como ocurre en *Se una notte d'inverno un viaggiatore.*

El otro principio definidor de su estilo se relaciona con el empleo de un lenguaje y de una imagen lo más precisos y significativos posible. En "L'italiano, una lingua tra le altre lingue" (1965) subraya:

> Mi ideal lingüístico es un italiano que sea lo más *concreto* posible y lo más *preciso* posible. El enemigo que hay que combatir es la tendencia de los italianos a usar expresiones *abstractas* y *genéricas*. Para desarrollarse como lengua *concreta* y *precisa* el italiano tendría posibilidades que muchas otras lenguas no tienen. Pero la necrosis que tiende a hacer de él un tejido verbal en el que no se ve y no se toca nada lo está excluyendo del número de lenguas que pueden esperar sobrevivir a los grandes cataclismos lingüísticos de los próximos siglos.[10]

De ahí que, en ese testamento que son las *Lezioni americane*, proponga, como valores que deberán ser salvados en el próximo milenio, la exactitud verbal y la imagen icástica, y ello como reacción a la epidemia de lo impreciso, del automatismo, de la pérdida de la necesidad interna que debe caracterizar a la imagen como signo polisémico. El problema, a juicio del autor, radica en que la inconsistencia no está sólo en las imágenes y en el lenguaje sino también en el mundo. La única defensa que puede oponer a ello es, pues, precisamente una idea de la literatura.[11]

A las certezas anteriores se suman las observaciones y precisiones que hace en otro de sus ensayos esenciales, "Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)" de 1967. La cultura contemporánea, nos dice, presenta el mundo de modo discontinuo. Esa fragmentación se manifiesta también en el sujeto creador que toma conciencia de que

[9] "Due interviste su scienza e letteratura", *ibid.*, p. 190.
[10] "L'italiano, una lingua tra le altre lingue", *ibid.*, p. 121.
[11] *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, pp. 58-59.

> [...] la persona yo, explícita o implícita, se fragmenta en figuras diversas, en un yo que está escribiendo y en un yo que está escrito, en un yo empírico que está tras el yo que está escribiendo y en un yo mítico que sirve de modelo al yo que está escrito.[12]

Esto significa, entre otras cosas, la derrota total de la omnisciencia del narrador. Por otra parte, la moderna teoría literaria, el estructuralismo, la semiología... ponen en evidencia que "escribir es sólo un proceso combinatorio entre elementos dados",[13] y esto más que desilusión le produce alivio,

> [...] el mismo alivio y sentido de seguridad que experimento cada vez que una extensión de contornos imprecisos y difuminados se me revela, en cambio, como una forma geométrica precisa, cada vez que en una avalancha informe de acontecimientos logro distinguir series de hechos, de opciones entre un número finito de posibilidades. Frente al vértigo de lo innumerable [y] de lo inclasificable [...] lo finito [y] lo sistematizado [...] me da seguridad.[14]

De aquí al jaque mate al autor hay sólo un paso, pues el ordenador podría encargarse de operar un buen número de las infinitas combinaciones posibles. Claro que el asunto no es tan simple porque, atención, la literatura moderna encuentra su fuerza en darle la palabra a todo lo que en el inconsciente social o individual no ha sido dicho; éste es su desafío y su razón de existir. Es por esa potencia de la palabra, mayor en la medida en que se la emplee precisa y significativamente, que este juego combinatorio puede, en un determinado momento, adquirir un sentido inesperado. Para decirlo con palabras de Calvino:

> La máquina literaria puede efectuar todas las permutaciones posibles en un material dado, pero el resultado poético será el efecto particular de una de estas permutaciones en el hombre

[12] "Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)", en *Una pietra sopra*, p. 172.
[13] *Ibid.*, p. 173.
[14] *Ibid.*, p. 174.

> dotado de una conciencia y de un inconsciente, es decir, en el hombre empírico e histórico, será el *shock* que se produce porque alrededor de la máquina escribiente están ocultos los fantasmas del individuo y de la sociedad.[15]

Entender la literatura como proceso combinatorio no significa tampoco que ésta se desembarace de los "fardos" tradicionales de lo novelesco, es decir, de aquellos asuntos caros a la narrativa social, comprometida, o a la psicológica. Esto lo recuerda el autor en "Il romanzo come spettacolo", de 1970; y en "Usi politici giusti e sbagliati della letteratura", de 1976. Ahora que las reglas están claras, tanto para el autor como para el lector, se puede jugar a la novela como se juega al ajedrez, se pueden crear hasta novelas de laboratorio. Pero como los esquemas de la novela son como una especie de rito de iniciación, de adiestramiento de nuestras emociones, miedos y procesos cognoscitivos, terminaremos por sentirnos implicados a nuestro pesar, y entrará en juego "todo lo que tenemos dentro y todo lo que está fuera".[16] Y ese "fuera" no es otra cosa que el contexto histórico social.

Se ha dado un giro de ciento ochenta grados. La diferencia con el punto de partida es que la realidad, tanto la del interior del individuo como la contextual, no salta a la literatura como a un espejo, sino que estará implícita, sugerida *en* y emanando *de* las imágenes, por obra de las creaciones respectivas de su emisor y de su receptor.

En otras palabras: la conciencia de la "materialidad" de la literatura, idea que retorna obsesivamente en sus ensayos, determina el abandono por parte del Calvino narrador de una forma tradicional o realista a favor de nuevas búsquedas estilísticas y cognoscitivas. El autor de *Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tiene muy poco en común con el de los Racconti o el de la decimonónica *Speculazione immobiliaria*. Paralelamente, el sujeto escribiente, sin renegar de su responsabilidad ante la obra, da cada vez más participación, por la sugerencia implícita en sus signos, a lo que llama la "obra anónima y colectiva", esto es, a la recepción activa:

[15] *Ibid.*, p. 177.
[16] "Il romanzo come spettacolo", *ibid.*, p. 220.

> Si en un tiempo la literatura era vista como espejo del mundo, o como una directa expresión de sentimientos, ahora ya no logramos olvidar que los libros están hechos de palabras, de signos, de procedimientos de construcción; no podemos olvidar que lo que los libros comunican permanece, a veces, inconsciente al propio autor, que lo libros dicen a veces algo diferente respecto de lo que se proponían decir, que en cada libro hay una parte que es del autor y una parte que es obra anónima y colectiva.[17]

Le Città Invisibili: de la prédica a la ficción

"[...] en mi trabajo como escritor casi nunca ponía en práctica lo que había predicado".[18] Es esta una de las rotundas afirmaciones del un tanto amargo "Prólogo" que precede los ensayos analizados. Refutarla *in extenso* no es posible en las líneas que siguen: ellas se encargarán, al menos, de mostrar cómo el libro del mismo Calvino, *Le città invisibili*, constituye una de las manifestaciones más plenas de su idea de la literatura, entendiendo como tal las convicciones que se desprenden de los ensayos de finales de los sesentas y de los años setentas.

El "[...] sentido de lo complicado, de lo múltiple, de lo relativo, de lo multifacético, que determina una actitud de perplejidad sistemática",[19] causante de ese estupor suyo de estar en el mundo, pudiera ser la premisa mayor a la que conducen la concepción y el sentido de *Le città invisibili*. Se asiste aquí a la multiplicación y explicitación de lo que Calvino llamara "los niveles de realidad en la literatura", asunto que trata en un trabajo de similar título, el último de los incluidos en *Una pietra sopra*. Intenta aquí el autor hacer teoría literaria y propone un esquema, a su juicio el más completo y a la vez más sintético, de la articulación de los mencionados planos de significación. Es el esquema implícito en la secuencia de oraciones: "Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: Yo escuché el canto de las Sirenas".[20]

[17] "Usi politici giusti e sbagliati della letteratura", *ibid.*, p. 293.
[18] "Prólogo", *ibid.*, p. VII.
[19] *Ibid.*, p. VIII.
[20] "I Cirelli della realtà in letteratura", *ibid.*, p. 315.

La caracterización que hace de cada uno de los niveles tiene por fin poner de manifiesto que:

> [...] frente a la ilusión del arte, y frente a la pretensión naturalista de hacer olvidar al lector o al espectador que está ante una operación llevada a cabo con medios lingüísticos [hay] una ficción estudiada con vista a una estrategia de efectos.[21]

Lo anterior es un comentario a partir de la oración *Yo escribo*. Cuando pasa a definir el plano *Yo escribo que Homero cuenta*, agrega:

> Aquí entramos en un campo muy vasto, el del desdoblamiento o multiplicación del sujeto que escribe [...]
>
> Todo esto me lleva poco a poco al corazón del problema: los estratos sucesivos de subjetividad y de ficción que podemos distinguir bajo el nombre del autor, los varios yo que componen el yo del que escribe.[22]

Esta comprensión del trabajo del creador literario se manifiesta de modo paradigmático en *Le città invisibili* donde se asiste a la simultánea multiplicación del yo y del tú. Calvino, que después de todo no es teórico literario, aunque no anda tan desencaminado en la materia, olvida en este ensayo al complemento del yo emisor del mensaje, al receptor, que sufre, igualmente, desdoblamientos. No obstante, no hay que pasar por alto la observación que hace Marco Polo a Kublai Kan: "Yo hablo y hablo, pero quien me escucha retiene sólo las palabras que espera [...] quien manda en la narración no es la voz sino el oído".[23]

De acuerdo con nuestra lectura, los niveles de enunciación y de recepción que se pueden distinguir en esta obra son los siguientes:

Autor implícito. El propio Calvino lo define: "La condición preliminar de cualquier obra literaria es ésta: la persona que escribe debe inventar aquel primer personaje que es el autor de la obra [...] Es sólo una proyección de sí mismo la que el autor revela en la escritura".[24]

[21] *Ibid.*, p. 316.
[22] *Idem.*
[23] *Le città invisibili*, p. 143.
[24] "I Cirelli della realtà in letteratura", en *Una pietra sopra*, p. 317.

Narrador de la cornisa. Se le distingue, desde el punto de vista tipográfico, por la cursiva. Preside todos los diálogos que sostienen los personajes Marco Polo y Kublai Kan. Excepcionalmente, su voz puede sobreponerse a la de Marco Polo narrador, como sucede en el capítulo 5, "Le città e il nome": "En este momento Kublai Kan espera que Marco hable de cómo es Irene vista desde dentro. Y Marco no puede hacerlo: cuál es la ciudad que los del altiplano llaman Irene, no ha logrado saberlo [...]".[25]

Marco Polo narrador. Representa el nivel de la narración dentro de la narración. Utilizando la primera o la tercera persona gramatical describe las ciudades que conforman el imperio y narra las vivencias de sus habitantes. En la medida en que asume la función del viajero, en el marco de las narraciones, puede aparecer desdoblado como personaje.

Narratario marcado o explícito. [26] "Ninguno sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe".[27] [...] "En el mapa de tu imperio, oh gran Kan, deben aparecer tanto la gran Fedora de piedra, como las pequeñas Fedoras de las esferas de cristal.[28]

No cabe duda de que el destinatario primero de las narraciones de Polo es Kublai Kan, aunque no siempre aparezca explícita la apelación.

Narratario no marcado o implícito. En un plano más englobador que el anterior, es a quien apelan tanto el narrador Marco Polo como el de la cornisa.

Lector implícito. "[...] es la imagen del lector en función de la cual se ha codificado el texto". [29] Correspondería estructuralmente aquí al autor implícito.

[25] *Le città invisibili*, p. 131.

[26] El narratorio corresponde al narrador, pero se ubica en el polo de la decodificación; así como el narrador se diferencia del autor real y del autor implícito, el narratorio se constituye conceptualmente como una entidad que no debe confundirse ni con el lector real [...] ni con el lector virtual o implícito, que es la imagen del lector en función e la cual se ha codificado el texto, ni con el lector ideal, dotado de la máxima competencia que un determinado texto pueda exigir. Es una función presupuesta en todo texto aunque su presencia pueda no estar marcada. (Renato Prada Oropeza, "El narrador y el narratorio", en *La narratología hoy*, p. 383.)

[27] *Le città invisibili*, p. 67.

[28] *Ibid.*, p. 39.

[29] R. Pada Oropeza, "El narrador y el narratorio", en *op. cit.*, p. 383.

Develar esta organización, latente en la novela, aclara algunos de los sentidos del libro, a saber:

1. Al descentrarse la enunciación discursiva, no hay un compromiso con una verdad única. El autor implícito se desdobla en dos narradores, se escinde, además, en postulador y oponente (Marco Polo y el Kan asumen una de estas dos funciones según el diálogo de que se trate) y, consecuentemente, sitúa al receptor frente a un abanico de posibilidades para la decodificación. Calvino crea así un universo polifónico.

2. Tal estructura evoca el acto de creación como proceso que culmina en la decodificación. Nos gustaría interpretar, en un sentido alegórico, las figuras de Marco Polo y de Kublai Kan, respectivamente, como las del Creador literario y la del Receptor. Éste, con sus exigencias y reparos, recuerda al lector activo postulado por Calvino en sus ensayos.

3. El binomio: narrador Marco Polo/Kublai Kan narratario explícito, condiciona la unidad estilística de los relatos insertados: vocabulario, temas, tono, están presupuestos en el código al que apelan la emisión y la recepción del mensaje.

4. Se recordará, por otra parte, que las historias de las ciudades están enmarcadas por los diálogos del viajero y el emperador. Calvino, en las *Lezioni americane*, cita las siguientes palabras de Robert Musil que, nos parece, servirían para describir el procedimiento fundamental de la organización del libro: "[...] existen problemas matemáticos que no admiten una solución general sino más bien soluciones particulares que, combinadas, se aproximan a la solución general".[30]

El gran Kan expresa constantemente a Marco Polo preocupaciones, ideas, objeciones; ambos exponen sus puntos de vista al respecto, y a continuación las *short stories* que se suceden representan variaciones o reflexiones, a través de anécdotas mínimas, sobre el tema del diálogo. De esta manera, todo valor, imagen o verdad se revelan relativos.

5. La contraposición de las dos figuras significa la oposición entre la tendencia racionalizadora, personificada por el gran Kan, que tiende a encerrar la multiplicidad de lo existente en genera-

[30] *Lezioni americane...*, p. 64.

lizaciones, leyes; y la postura que persigue el detalle, lo contingente, el fenómeno, encarnada en la figura del veneciano. Tales extremos, entre los que se mueve el autor implícito para ofrecer su visión artística de la vida, son, respectivamente, "el partido del cristal" y "el de la llama", según su propia declaración.[31] Esta dicotomía se explicita en el libro:

> Sin embargo yo sé [...] que mi imperio está hecho de la materia del cristal, y sus moléculas se integran según un diseño perfecto. En medio de la ebullición de los elementos toma cuerpo un diamante espléndido y durísimo, una inmensa montaña multifacética y transparente. ¿Por qué tus impresiones de viaje se detienen en las desilusionantes apariencias y no captan este proceso incontenible?[32]

6. Una de las perspectivas desde la que se narra, la más próxima al relato de viajes, es la de Polo. Éste habla de ciudades "invisibles", irreales. El Kan le reprocha[33] que no logra discernir en sus narraciones datos concretos, a diferencia de los que le ofrecen otros embajadores; "Tus ciudades no existen", llega a decirle[34]. ¿Es que hay un referente real? Si es así, ¿dónde está? En medio de nombres de ciudades de sabor arcaico o legendario, se habla, en un momento dado, de Venecia: "de ella no hablas jamás" objeta el Emperador; a lo que responde el viajero: "¿Y de qué otra cosa creías que te hablaba? [...] Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia".[35] En otras palabras: Venecia no necesita ser descrita en sus pormenores para estar presente. Puede ser su ciudad uno de esos fantasmas o deseos que asedian la mente del narrador. Calvino expone, en otros términos, la argumentación desarrollada en "Cibernetica e fantasmi". Allí expresaba recordamos que

> [...] la máquina literaria puede efectuar todas las permutaciones posibles [...] pero el resultado poético será [...] el *shock* que se

[31] *Ibid.*, pp. 70-72.
[32] *Le città invisibili*, p. 66.
[33] *Ibid.*, p. 33.
[34] *Ibid.*, p. 65.
[35] *Ibid.*, p. 94.

> produce debido a que en torno a la máquina escribiente existen los fantasmas escondidos del individuo y la sociedad.[36]

Polo explica aquí:

> Con las ciudades ocurre lo mismo que con los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado pero también el sueño más inesperado es un enigma que esconde un deseo, o su reverso, un miedo. Las ciudades como los sueños están construidas de deseos y de miedos, si bien el hilo de su discurso es secreto; sus reglas, absurdas; las perspectivas, engañosas; y cada cosa esconde otra.[37]

La apelación al narratario explícito, el Kan, pero también al lector implícito, resulta evidente en los parlamentos que están a continuación de la anterior sentencia del veneciano. Éste le recuerda al Emperador que "De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya", a lo que éste replica: "O la pregunta que te hace y te obliga a responder como Tebas por boca de la Esfinge".[38]

Al margen de las anteriores consideraciones, quisiéramos poner de relieve una condición del libro que lo hace participar de esa metáfora mediante la cual Calvino califica gran parte de la cultura contemporánea: el laberinto. Esa tensión, característica del laberinto y de *Le città invisibili*, entre un orden oculto y el desorden aparente, entre lo palpable y lo inapresable, queda explicitada por el propio autor en sus *Lezioni americane* cuando diserta sobre la Exactitud:

> Un símbolo más complejo, que me ha dado mayores posibilidades de expresar la tensión entre racionalidad geométrica y la confusión de las existencias humanas, es el de la ciudad. El libro mío en el que creo haber dicho más cosas es *Le città invisibili*, porque he podido concentrar en un único símbolo todas mis reflexiones, mis experiencias, mis conjeturas, y porque he construido una estructura multifacética en la que cada texto breve está cercano al otro en una sucesión que no impli-

[36] "Cibernetica e fantasmi...", en *Una pietra sopra*, p. 173.
[37] *Le città invisibili*, p. 50.
[38] *Idem*.

> ca una consecuencia o una jerarquía sino una red dentro de la que se pueden trazar múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas.[39]

Calvino esgrimía en sus ensayos la necesidad de enfrentar y representar el mundo moderno con todo el arsenal de métodos e instrumentos que la ciencia ha puesto a disposición del hombre. Tras la poesía que ostentan estas ciudades, asoman la ontología, la exploración de lo onírico, la semiótica, el estructuralismo, la dialéctica, la metafísica.

Es de todos conocido que el autor precisa en las *Lezioni americane*, obra póstuma, cuáles son las tareas que deber asumir la literatura para afirmarse y competir con otras artes y con la cultura promovida por los *mass media*. Sus propuestas, argumentadas brillantemente, van delineando el libro del futuro, que deberá insertarse en la constelación formada por: la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad, la consistencia. Sucede, sin embargo, que ese libro nos es conocido: lo ha escrito él mismo. Representa la culminación de un itinerario de búsquedas formales y conceptuales a la vez que sugiere nuevos caminos por los que, en teoría, su propio creador no incursionó. No es otro que el que integran esas ciudades leves y consistentes, exactas, rápidas y aunque visibles, invisibles.

Bibliografía

CALVINO, Italo, *Le città invisibili*. Turín, Einaudi, 1984.

CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milán, Garzanti, 1988.

CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Turín, Einaudi, 1983.

CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*. Turín, Einaudi, 1980.

PRADA OROPEZA, Renato, "El narrador y el narratario", en *La narratología hoy*. La Habana, Arte y Literatura, 1989.

[39] *Lezioni americane...*, p. 70.

Algo más sobre el Ulises dantesco
(Reflexiones sobre una interpretación alegórica)

MARIAPIA LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

A José Luis Bernal
Una aclaración

La figura de Ulises (Inf. XXVI, 52-142), en la zona de *Malebolge* destinada a los "consejeros fraudulentos",[1] ha suscitado siempre inquietudes y controversias desde los primeros comentaristas trecentescos de la *Comedia*. La singularidad del personaje estriba en una evidente dualidad, que deriva a su vez de una doble tradición sobre el héroe homérico. De un lado, la figura del *polytlas Odyseos* está presentada como el proverbial *sceleris inventor* y *fandi fictor*, el astuto maquinador de engaños y manipulador de palabras: éste es el que paga por la eternidad el pecado de usar para mal fin su ingenio;[2] del otro, recogiendo otra tradición, más acorde probablemente a sus concretas lecturas, Dante nos presenta un Ulises *scientiae cupidus*, dispuesto a sacrificarlo todo, desde los afectos pacíficos y fecundos hasta la vida misma, por amor al conocimiento:[3] el prota-

[1] La definición no es de Dante mismo, sino de sus primeros críticos. Lo que queda claro de esos pecadores, también por las palabras de Dante cuando contempla su pena (vv. 19-24), es que usaron el "ingenio" o sea el "bien" (*scl.*: del intelecto) para malos fines, sin que lo guiara la virtud; y que lo hicieron principalmente en política.

[2] Se ha dicho que la falsa analogía del adjetivo *callidus* (astuto) con *calidus* (ardiente) haya sugerido a Dante el castigo de estos pecadores: una llama que los envuelve y los esconde, como ellos mismos escondieron sus propósitos detrás de sus seductores engaños. Más convincente la opinión que atribuye tal pena a la lógica del *contrappasso*: la llama es la forma perversa de la luz intelectual.

[3] Los comentaristas más recientes, como Emilio Pasquini y Antonio Quaglio (*Commedia*, p. 323), y el propio Natalino Sapegno (*Commedia*, p. 303), consideran comprobado que Dante no tuvo acceso a la lectura de Homero; no sufi-

gonista de una narración de arrojo, aventura y muerte que fascina y sobrecoge desde hace casi setecientos años.

Otros elementos inquietantes en el episodio son la pena compartida por dos almas conjuntas, en el reino del absoluto aislamiento que es el Infierno; y la mediación de Virgilio en interpelar a las dos almas y en despedirlas. Pero lo que más sorprende es que el relato que Ulises hace –por petición de Virgilio, intérprete de la voluntad de Dante– de un episodio de su vida y muerte, no tiene relación directa con el pecado por el cual se encuentra castigado.

El primer elemento, la unión de dos almas en el castigo, lo encontramos también en la pareja Paolo-Francesca (Inf. V, 73-142) y Ugolino-Ruggieri (Inf. XXXII, 124-139); en estos casos, como en el de Ulises y Diomedes, sólo una de las dos almas es protagonista del encuentro y habla, mientras que el otro es muda presencia: solamente Paolo se hace notar por su llanto desesperado que provoca la última piedad y el desmayo del Poeta. Pero, en el caso de Francesca y Ugolino, el relato que ellos hacen, si bien ilustra los sentimientos humanos de los personajes, y desvía hacia la compasión el juicio moral del oyente, concierne estrictamente el episodio vital que contiene el "pecado" que ameritó la condena eterna: el adulterio semi-incestuoso de Francesca y la traición de Ugolino; mientras que en el episodio de Ulises, los motivos de la condena eterna de éste son enumerados por Virgilio antes de que Dante

cientemente claro si conocía o no el *Ephemeris belli trojani* del Pseudo-Dictys Cretense, ni la *Estoire de Troie* de Beneeit de Saint More (o mejor de la *Historia destructionis Troiae*, versión modificada del poema francés, hecha por Guido delle Colonne en 1287), u otros resúmenes medievales de las gestas de Ulises; pues Dante descarta sin más la versión del regreso a casa del héroe, apegándose al aspecto de la *scientiae cupido* que encontraría en Horacio (*Ars poetica*, 141-142 y *Epistulae*, I, II, 17-26); en Cicerón (*De officiis*, III, 26; *De finibus*, V, XVIII, 48-49); y en Séneca (*De constantia sapientis*, II, 1). Esta versión de los hechos, en la que el héroe no regresa a Ítaca y se dedica a viajar, podría ser una elección del Poeta, o depender de la limitación de sus lecturas. Todavía en 1921, el crítico Vitaletti, representante de aquella visión crítica, hoy afortunadamente descartada, que hace coincidir el "pecado" de Ulises con su aventura atlántica, da por seguras las lecturas medievales (*Commedia*, p. 108). En consecuencia, para los analistas de hace setenta años, el hacer terminar a Ulises no en Ítaca, sino en una "loca" aventura, depende de una decisión del poeta, que escoge entre la dos tradiciones la que mejor conviene a sus fines. De una verdadera "invención" dantesca habla el comentario de Scartazzini-Vandelli (*Commedia*, p. 216) y el del mismo Porena (*Commedia*, p. 240), que no se preocupan de investigar a fondo las fuentes dantescas.

exprese su deseo de hablar con el famoso personaje, y no se vuelven a mencionar más. A su vez, la admiración y la angustia que la narración del viaje último del héroe despierta, no encuentran un claro objeto al cual conformarse.

Respecto al primer punto (los pecados de Ulises) la crítica, aun la más adelantada, ha separado en el análisis del episodio todo elemento previo o posterior a la narración del viaje, y ha aislado sobre todo la mención de los pecados de Ulises –considerada un simple paso obligado en la narración de Dante, que tiene que justificar la presencia de Ulises en el Infierno– del relato de su muerte, trágica y heroica, que siempre se ha tomado en cuenta en forma separada.[4] Hay que recordar, a disculpa de todo lector de Dante de todos los tiempos, que el relato de Ulises se presenta con un grado tan vertiginoso de sublimidad poética y emotiva, que su análisis por separado se hace casi inevitable. Nos gustaría, sin embargo, volver a recorrer el camino tantas veces andado, e intentar un análisis que no omitiera la consideración de estos antecedentes.

No sabemos si alguien se haya preguntado, por ejemplo, por qué Ulises está en el Infierno, y no en el Limbo con otros héroes, tanto o más pecadores que él;[5] o por qué se escogen, de sus muchas empresas reprobables, las que se mencionan: el haber

[4] Véase, entre muchos, el comentario de Pasquini y Quaglio: "Il nodo fondamentale concerne la definizione morale, il giudizio etico dell'impresa che nella ricreazione infernale fissa i lineamenti dell'antico personaggio, assai piú delle colpe commesse durante l'impresa troiana, addotte, come antefatto (vv. 55-63), per giustificarne la dannazione tra i peccatori di frode" (*Commedia*, p. 322); el de Mario Fubini: "Di fatto, oggetto del canto non sono le frodi per cui U[lisse] è punito insieme con Diomede, bensí il grande racconto della sua ultima ardimentosa infelice impresa, e la sua narrazione è preparata da un preambolo cosí ampio e vario e solenne come nessun altro episodio del poema (alle colpe di U[lisse] si fa soltanto un cenno sommario, un elenco secondo una gradazione della loro gravità, 'stratagemma militare' 'inganno a fine politico', 'furto sacrilego', e si è notato che le colpe piú gravi attribuitegli dalla tradizione sono passate sotto silenzio) [...]" (*Enciclopedia dantesca*, vol. V, p. 803); y el de Sapegno: "Tra la figura del politico fertile di espedienti ingannevoli e quella dell'eroe insaziabile di sapere [Dante] stabilí poi un distacco sufficiente, affinché le ragioni della pena, dopo essere state rapidamente enumerate a guisa di premessa, potessero in un certo senso esser dimenticate nel momento culminante dell'episodio". (*Commedia*, p. 303)

[5] Señaladamente Julio César, cuyo pecado de sodomía (seguramente el más perdonable en su vida) se recuerda sin medias palabras en Purg. XXVI, 78. La crítica ha puntualizado que su exención de cualquier pena se debe al haber sido el protofundador del Imperio.

arrancado a Aquiles de sus ocios en Skyros, el engaño del caballo en la conquista de Troya y el hurto del Paladio. Confunde un poco que los tres hechos no se mencionen en el justo orden cronológico (Aquiles-caballo-Paladio) que tal vez daría un sentido lógico a la conexión de los tres episodios:

> [...] Là dentro si martira
> Ulisse e Dïomede, e cosí insieme
> a la vendetta vanno come a l'ira;
> e dentro de la lor fiamma si geme
> l'agguato del caval che fe' la porta
> donde uscí de' romani il gentil seme.
> Piangevisi entro l'arte per che morta
> Deïdamia ancor si duol d'Achille,
> e del Palladio pena vi si porta. (vv. 55-63)[6]

La estratagema del caballo hizo terminar la guerra a favor de los griegos, pero quitándoles el honor "caballeresco" de ganarla en duelo de valentía. La victoria mal habida se remató con la violación del sagrario de Palas, cuyo simulacro volvía inexpugnable la ciudad; pero, recuerda Dante en boca de Virgilio, el engaño de Ulises cimentó la primera piedra de la estirpe romana, fundadora de aquel Imperio que corresponde a los designios divinos para la humanidad en lucha por la reconquista de su Paraíso Terrenal. A su vez, el engaño que arrebató el esposo a Deidamía, haciéndola morir de dolor,[7] es necesario para convencer al héroe Aquiles de que preste su brazo invencible a la guerra de Troya: otro eslabón del camino providencial hacia la fundación del Imperio. De tantas tramas astutas del *saevus* y *dirus* Ulises, Dante escoge, para justificar su presencia en el Infierno, las que sirvieron a la Providencia Divina para realizar el mayor de sus proyectos en la historia humana.

[6] Todas las citas provienen de Dante Alighieri, *La divina commedia*, con comentario de G. A. Scartazzini y revisada por Giuseppe Vandelli. En adelante sólo indicaré el número de los versos.

[7] Hija del rey de Skyros, Licomedes, Deidamía se había enamorado de Aquiles, escondido en disfraz de mujer en el gineceo del rey, por el vano intento de su madre Tetis de sustraerlo a su destino de muerte precoz. Ulises lo desenmascara y lo atrae a la aventura bélica troyana, en la que será el héroe principal y decisivo. Dante debe de haber encontrado mención del episodio en la *Aquileides* de Estacio, una de sus fuentes comprobadas también para ciertos datos sobre la figura de Ulises.

También llama la atención el ansia de Dante por entrar en contacto con el héroe homérico; esta ansia está expresada con una insistencia que se vale hasta del retruécano:

> [...] assai ten priego
> e riprego, che il priego vaglia mille (vv. 65-66)

y de la hipérbole:

> vedi che del disio ver lei mi piego! (v. 69).

A su vez, Virgilio da prueba de su conocida clarividencia respecto al pensamiento de su pupilo

> [...] i' ho concetto
> ciò che tu vuoi [...] (vv. 73-74)

clarividencia que esgrime sólo en ocasiones muy especiales, que alertan al lector sobre la importancia del encuentro que se va a llevar a cabo,[8] e interroga al alma envuelta en la llama del castigo en el sentido que Dante desea y no aclara; pero antes alaba prolijamente el deseo de Dante:

> [...] La tua preghiera è degna
> di molta lode, e io però l'accetto" (vv. 70-71)

y luego avoca a sí el cometido de interrogar a Ulises, en dos pasos consecutivos: primero ordena a Dante que se calle, y luego le explica por qué debe de ser él quien hable con los dos griegos, dando como pretexto precisamente su grecidad "esquiva", o sea desdeñosa de los extranjeros. Una explicación, por cierto, que es fuente hasta hoy de otra controversia, que no tocaremos sino de soslayo, pues de soslayo atañe a la controversia principal, la relativa al discurso de Ulises y a su personalidad y significado en la economía de la cosmovisión poética de Dante.

Virgilio, para dirigir la palabra a ambos condenados, escoge cuidadosamente el tiempo y el lugar:

> dove parve al mio duca tempo e loco (v. 77),

[8] *Cf.* El episodio de Farinata degli Uberti, Inf. x, 16-18.

interpretables tal vez por su propia posición sobre las rocas del borde, o el momento de menor distancia de la llama doble en su perenne andar; de hecho lo que importa es que la locución subraya la ceremoniosidad y el cuidado que caracterizan todo el episodio. Virgilio incita sólo a uno de los dos a contestarle. Y para ello hace gala de su mejor retórica, con una *elocutio* que incluye un apóstrofe inicial que alude a la singularidad de la situación de las almas

> O voi che siete due dentro ad un foco (v. 79),

la *captatio benevolentiae* con elegante anáfora:

> s'io meritai di voi mentre ch'io vissi
> s'io meritai di voi o molto o poco (vv. 80-81)

una *laudatio* de sí y de su obra:

> quando nel mondo gli alti versi scrissi (v. 82),

y una perífrasis para indicar sin nombrarlo el personaje que quiere le responda complicada con una construcción inversa de sofisticado latinismo:

> [...] l'uno di voi dica
> dove per lui perduto a morir gissi (vv. 83-84).

El último verso revela al lector el objeto del ansia de Dante. Nada más lejano del motivo de la condena; nada más ajeno al consabido lamento por su situación de excluido de una bienaventuranza de la cual, por cierto, el Ulises histórico no pudo haber tenido en vida ni barruntos.

Da inicio, acto seguido, el largo e ininterrumpido discurso del héroe, que concluye el canto en una atmósfera de suspenso, aislándose de la conclusión narrativa del episodio que se ubica en tono menor en la apertura del canto subsiguiente. Nos enteramos en los primeros versos del canto XXVII que Ulises calla y se aleja, después de haber obtenido licencia de Virgilio, en dos formas indirectas: una estructura sintáctica que nos revela el inicio de un nuevo episodio en la oración subordinada (*quando*...), mientras que la rectora enuncia el final del episodio de Ulises, como un antecedente (*già*... *già*...), como algo ya concluido:

> *Già* era dritta in su la fiamma e quieta
> per non dir più, e *già* da noi sen gía
> con la licenza del dolce poeta,
> *quando* un'altra che dietro a lei venia,
> ne fece volger li occhi alla sua cima (XXVII, 1-5)

La estructura sintáctica realza la importancia del episodio transcurrido, y presenta como de soslayo el que sigue: la necesidad de pedir permiso a Virgilio para alejarse está puesta en evidencia con un verso entero a la mitad de toda la estructura. Al comenzar el nuevo episodio, vuelve una mención del anterior en las primeras palabras del nuevo interlocutor (Guido da Montefeltro) que se dirige a Virgilio repitiendo sus palabras de despedida a Ulises, las palabras en que le expresa la "licencia" de alejarse y dejar de hablar (palabras por cierto referidas inexplicablemente en dialecto lombardo, para mayor desvelo de los comentaristas):

> [...] O tu a cu' io drizzo
> la voce e che parlavi mo lombardo
> dicendo "Istra ten va; più non t'adizzo" (vv. 19-21).

El discurso de Ulises queda así aislado de sus antecedentes y subsecuentes narrativos, y en su aislamiento ha sido analizado y discutido. El relato, de un viaje marino en el hemisferio de las tierras y por último en el de las aguas, es entusiasmante, y contiene enseñanzas fundamentales para el hombre. Pero es un relato de una aventura que se concluye con la muerte, y está puesto en boca de un alma condenada.

Partiendo de este dato, los críticos se han detenido sobre el valor moral de la aventura. Se han preguntado si el viaje mismo es digno de castigo a los ojos de Dante, y si el castigo, además de la muerte, directamente provocada por Dios, es el mismo Infierno en el que Ulises se encuentra. Algunos han visto en Ulises el Prometeo moderno que los dioses castigan por su atrevimiento; otros han reconocido en Dante, por este episodio, una especie de dicotomía entre el hombre viejo medieval, que acata sin discusión las leyes divinas, y una anticipación del hombre moderno, que an-

hela viajes, descubrimientos y conquistas que serán realidad dos siglos más tarde; otros más han reflexionado sobre la contradicción (impensable en Dante) de que Ulises sea castigado por algo (la violación de una ley moral que se podría definir caballeresca: combatir política y militarmente de frente, sin engaños o estratagemas) menos grave que el delito de violación de las leyes divinas.[9]

[9] Los mejores recuentos de la trayectoria crítica sobre el viaje de Ulises nos los dan Natalino Sapegno en su comentario a la *Commedia*, y Mario Fubini en la voz "Ulisse" de la *Enciclopedia dantesca*. A éstos remitimos para una más amplia reseña. Baste recordar que la crítica más actual (incluyendo a los propios Fubini y Sapegno) ha descartado el dualismo en el juicio moral de Dante (el filósofo-teólogo que reprueba, y el poeta-hombre que admira), así como la tesis de la creencia medieval sobre ciertas prohibiciones geográficas (que llevaría al absurdo de considerar pecaminoso el viaje de Ulises, sin que tal pecado se viera castigado en el más allá, aun siendo mucho más grave del consejo fraudulento); y finalmente ha rechazado la "lectura metahistórica" (Pasquini, *Commedia*, p. 323) de origen tardorromántico, según la cual existiría en el episodio un dejo prerrenacentista cuando no una visionaria anticipación del viaje de Colombo. Citamos aquí únicamente algunos ejemplos significativos de estos puntos de vista:

Vitaletti: "Il breve e mirabile discorso col quale Ulisse accende nei suoi compagni la sua passione per il rischio, è una voce del Rinascimento: men di due secoli dopo che il pellegrino d'oltretomba l'aveva ascoltata, l'avidità di sapere che spinge il politropo eroe oltre le colonne d'Ercole scruterà tutti i misteri del cielo e della terra, che il medio evo teneva sacri, e un italiano, Cristoforo Colombo, compirà il folle volo felicemente spintovi da un ideale cristiano." (*Commedia*, p. 109, nota al verso 118.)

Porena: "È opinione comune che anche qui come altrove, in Dante avvenga uno sdoppiamento. L'uomo ammira con tutto il cuore una prova cosí eroica del piú alto amore alla scienza; il filosofo e il teologo condannano con la pura ragione colui che ha osato irrompere in quella parte del pianeta ove fu volontà di Dio che l'uomo non abitasse. Anch'io ho pensato un tempo cosí. Ma riflettendo meglio, mi domando se proprio Dante filosofo e teologo condanni Ulisse. Se in questo fosse stato colpa di varcare le Colonne d'Ercole e l'entrare nel mondo inabitato, la punizione divina avrebbe dovuto coglierlo a quel varco. [...] L'esplorazione è del tutto compiuta e riuscita. [...] Ma è un divieto divino non già pensato realmente dal teologo, bensí immaginato da Dante poeta a servigio della sua finzione. [...] un dogma che escludesse la possiblità di viaggiare nell'oceano la nostra fede non l'aveva pronunziato." (*Commedia*, pp. 243-244.) En el presente trabajo se ha tenido en cuenta principalmente este comentario, cuyas razones se aceptan plenamente.

Sapegno: "Sono senza dubbio in errore quei critici che vogliono vedere proprio in questa impresa il peccato di Ulisse [...] perchè né il poeta attribuisce per questa parte al suo personaggio una volontà peccaminosa, né i termini posti da Ercole sulle soglie dell'oceano sconfinato e irto di pericoli possono propriamente considerarsi come un divieto trascendente. È vero anzi che Dante considerava tutt'altro che estraneo alla sua concezione della vita il magnanimo proposito di *seguir virtute e canoscenza* fino all'estremo [...]; anche per lui la scienza era 'ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade' (*Conv.* I, I, 1)". (*Commedia*, p. 303.)

Pero, ¿hay tales leyes? ¿Hay tal castigo? Examinemos otra vez el episodio en sus contenidos textuales. Ulises empieza su discurso definiendo las dos fuerzas que se contraponían en su ánimo en el momento de la decisión de su último viaje. De un lado están los afectos familiares: hijo, esposa, padre, expresados uno en términos sentimentales (el hijo), y dos (padre y esposa) en términos de deber, uno divino ("piedad") y el otro humano (el "debido amor", o sea el amor conyugal, obligado):

> né *dolcezza* di figlio, né la *pieta*
> del vecchio padre, né 'l *debito* amore
> lo qual *dovea* Penelopè far lieta (vv. 94-96).

Del otro lado, una fuerza poderosa: ansia de conocimiento que se expresa en términos de lucha (los afectos familiares no lo pueden "vencer") y se define como fuego ("ardor"):

> *vincer* poter dentro di me *l'ardore* (v. 96).

El conocimiento anhelado se orienta igualmente hacia lo natural y lo humano:

> ch'io ebbi a divenir del *mondo* esperto,
> e delli vizi *umani* e del valore (vv. 97-98).

Dante plantea claramente que los valores de la vida quieta ceden frente a los valores de la vida en lucha: Ulises no regresa en patria. Y se congratulan los críticos por la "feliz ignorancia" (Sapegno) sobre las historias del *nóstos*, que le permite esta extraordinaria creación de otro inmortal Ulises.

Sigue la descripción de la primera parte del viaje (la mediterránea, es decir en el hemisferio donde aguas y tierras coexisten, vv. 100-105), que se interrumpe para dar paso a la consideración (v. 106) del estado físico de los viajeros. *Vecchi e tardi*, viejos y len-

tos son Ulises y los suyos: detalle que, se ha notado, resalta la arrolladora fuerza del ansia de conocimiento, pues se sobrepone a las limitaciones de la edad, dura toda la vida, es intrínseca a la condición humana en su esencia, no depende –parece sugerirnos el poeta– de la fuerza física, ni es un componente, como el amor sensual, de la juventud. Pero es detalle que puede significar también que para alcanzar las altas metas del saber hay que ser maduro, y la visión de la Verdad corona los esfuerzos de toda una vida, no es pábulo para mentes inexpertas. Detalle además que se contrapone claramente al *mezzo del cammin di nostra vita* en el que el poeta emprende su peregrinación. ¿Es otro el grado de preparación que necesita un alma no iluminada por la Revelación, para emprender un viaje trascendente?

Han llegado, sigue el narrador,

> [...] a quella foce stretta
> dov'Ercule segnò li suoi riguardi,
> acciò che l'uom piú oltre non si metta (vv. 106-108).

He aquí el *punctum dolens*: si Hércules determinó que de allí en adelante el hombre no debe proceder, ¿la prohibición proviene del Dios eterno y verdadero, que existe y guía la vida humana antes de que el hombre Lo conozca por revelación? La respuesta resulta obvia, aun sin escudriñar las fuentes medievales, si se examina el texto. La prohibición por supuesto existe:

> [...] Ercole segnó li suoi riguardi,
> *acciò che l'uom piú oltre non si metta* (vv. 107-108).

De ella habla la tradición, y Dante no la niega, más bien la acentúa: para violarla hace falta uno de los más poderosos detonadores de las acciones humanas, el impulso de ir siempre más adelante, en una línea progresiva ascendente que no puede tener fin sino a los pies de Dios. La concepción de la trayectoria espiritual del hombre, en la Edad Media del auge escolástico (estado de perfección; caída voluntaria; estado de imperfección; Revelación; renovada posibilidad de perfección voluntaria o rescate del Edén), que va en paralelo con la concepción lineal progresiva de la historia (antes de la Revelación: reino del mal con intuiciones y acercamientos imperfectos a la Verdad; después de la Revelación: apertura del

camino progresivo hacia la recuperación del bien) prospecta claramente esta necesidad –no sólo posibilidad– de que el hombre alcance metas en escala progresiva hasta la meta eterna. Además, hay que recordar que en la Edad Media la idea, tan propia de los tiempos modernos, de que el conocimiento de la naturaleza sirve para dominarla en beneficio del hombre, era superada por la otra, que la naturaleza que había de ser dominada era la propia, la naturaleza carnal. El conocimiento de la naturaleza, entonces, lejos de tener fines materiales, se entendía como escala hacia la intelección suprema del Bien y de la Verdad: de Dios.

Por lo tanto, la prohibición sí existe; pero, en términos concretos es una prohibición humana: Hércules pone una alerta, un *riguardo* (resguardo, protección) de orden prudencial: en el hemisferio de las aguas los navegantes ya no encontrarán puertos, y se morirán. En términos alegóricos, es prohibición válida para la época preparatoria, donde las fuerzas más altas del hombre tienden hacia el Bien y la Verdad pero no pueden alcanzarlos, pues no tienen todavía la Revelación.

El relato de Ulises que sigue, ilustra lo anterior. Para que sus compañeros de viajes traspasen las Columnas, y los límites de su época, hace falta toda la habilidad retórica del gran persuasor: la *captatio benevolentiae* se manifiesta con el apelativo *frati*, hermanos, con que se dirige a sus acompañantes, eliminando las barreras del grado, y con la rememoración de su valentía y esfuerzo:

> [...] O *frati*, che per cento milia
> perigli siete giunti all'occidente (vv. 112-113)

donde *cento milia* y *perigli* se enfatizan por el encabalgamiento; acto seguido, en contraste con la animosidad pasada, les recuerda su estado presente, el tiempo corto de vida sensitiva que les queda, equiparándose con ellos (*nostri*) en el arrojo común:

> a questa tanto picciola vigilia
> de' *nostri* sensi ch'è del rimanente (vv. 114-115)

luego la exhortación en litotes, moldeada sobre la locución latina correspondiente (*nolite negare*):

> non vogliate negar l'esperïenza (v. 116).

Vigilia de los sentidos, experiencia: el conocimiento al que llama Ulises es conocimiento directo y sensible, se diría prerracional. Parece algo como el *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* de los sensistas dieciochescos. Pero lo que Ulises invita a conocer es algo que en apariencia contradice lo anterior, pues es vacío y casi inmóvil:

> di retro al sol, del *mondo sanza gente* (v. 117).

El experto conocedor de *li vizi umani e del valore* quiere ahora conocer *il mondo sanza gente*; detrás del sol, del otro lado de la luz. Es el conocimiento puro, que se proyecta en el hemisferio de puras aguas sin tierras que emerjan sobre ellas.[10] Ulises debe rematar la motivación en sus compañeros, y los eleva a representantes del género humano, y de éste precisa el cometido principal, que lo distingue de los otros géneros animales: el conocimiento, al que se acompaña la virtud; que es, nos atreveríamos a decir, y siguiendo el acendrado racionalismo medieval, la virtud misma. Los versos son ya proverbiales:

> Considerate la vostra semenza:
> fatti non foste a viver come bruti
> ma per seguir virtute e canoscenza (vv. 118-120).

La oración es pequeña (*orazion picciola*), porque un buen orador sabe que no hacen falta muchas palabras para la contundencia de los conceptos. Después, los compañeros se vuelven *acuti*, puntas de flechas hacia la meta, y no los podría detener ni siquiera quien los movió en un principio: cuando la mente humana y el proceso del conocimiento se ponen en marcha, son inarrestables.

Aquí, en el relato de la última parte del viaje, hay que apuntar tres elementos de reflexión.

1. Ulises llama inmediatamente *folle*, o sea loco, el "vuelo" de su navío, y subraya con el detalle de los remos, que se realiza por voluntad humana, sin remitirse a la inconstancia de los vientos:

[10] La cuestión de cómo podían emerger tierras desde las aguas en uno de los hemisferios del globo y en otro no, fue tratada por Dante en la *Quaestio de aqua et terra*, tesis filosófica debatida en Verona el 20 de enero de 1320. En ella Dante demuestra que la esfera del agua y la de la tierra no son concéntricas.

> dei *remi* facemmo *ala* al *folle volo* (v. 125).

2. El capitán demuestra que tiene una dirección precisa (hacia el oeste y hacia el sur):

> e volta la nostra poppa *nel mattino*,
> [...]
> sempre acquistando *dal lato mancino* (vv. 124-126)

cuyos efectos se notan en el aspecto de la bóveda celeste:

> Tutte le stelle già dell'altro polo
> vedea la notte, e 'l nostro tanto basso
> che non sorgea fuor del marin suolo (vv. 127-129).

3. El viaje, antes de su dramático final, dura nada menos que cinco meses:

> *Cinque volte* racceso e *cinque* casso
> lo lume era di sotto dalla luna,
> poi ch'entrati eravam nell'alto passo (vv. 130-132).

De estos elementos podemos sacar algunas conclusiones precisas: traspasar las Columnas, violar los resguardos de Hércules, no es algo penalizado por la divinidad,[11] que concede a Ulises un largo viaje, y su buen éxito. El viaje tiene buen éxito porque el capitán del navío dirige con precisión su barco, *como si supiera* a dónde quiere llegar. Y de hecho allí llega:

> quando n'apparve una montagna, bruna
> per la distanza, e parvemi alta tanto
> quanto veduta non n'avea alcuna (vv. 133-135).

Es el monte sobre cuya cumbre se sitúa el Paraíso Terrenal, que ya Pedro Lombardo había afirmado encontrarse "en medio del océano, alcanzando el círculo lunar, así que las aguas del diluvio no lo alcanzaron" (*Sententiae*, II, dist. 17);[12] en sus faldas Dante situará el

[11] *Vid.* en la nota 9 el comentario de Manfredi Porena.

[12] Encuentro el dato en una nota de la traducción de la *Commedia* por Henry F. Cary, con esta versión del paso indicado: "[...] it was separated by a long

Purgatorio, objeto narrativo de la segunda etapa de su viaje de regeneración. Geográficamente se encuentra en las antípodas exactas de Jerusalén, lugar de la Redención. Y el Paraíso Terrenal, para la geografía alegórica de Dante, significa el estado de perfección de la sociedad humana, que una correcta realización del Imperio universal y de la Iglesia espiritualizada habrá de garantizar. Significa también en lo humano, la ausencia de pecado, que se obtiene después de la purificación: por eso Dante (y ésta sí ha sido creación de su alta fantasía) coloca sobre las falda de la alta montaña las gradas del Purgatorio. Ninguno de los críticos mencionados hace referencia, respecto a la montaña que Ulises no puede alcanzar, al Edén que la corona, sino sólo al Purgatorio que en ella se asienta; olvidándose de que, en tiempos de Ulises, antes de la Redención, no había todavía Purgatorio.[13]

Pero estos significados están ocultos al atrevido viajero (la montaña es *bruna*), porque el intelecto pagano no está preparado para la verdad divina (la oscuridad se debe a la *distanza*). Ulises no sabe qué es lo que ve, llega sólo a saber que lo que ve le está prohibido. No se le prohibió llegar: se le prohibió sacar fruto de su llegada. ¿Por qué entonces llama *folle* un viaje que de todos modos define como un *volo*, o sea como una elevación, o como un *alto passo*, una empresa noble, trascendente?[14]

space, either of sea or land, from the regions inhabited by men, and placed in the ocean, reaching as far as the lunar circle, so that the waters of the deluge did not reach it". (*Comedy*, p. 111).

[13] En el comentario de Scartazzini-Vandelli, en la nota a los vv. 133-134 se cita a D'Ovidio (*Studii*, pp. 36 y ss.), que a su vez menciona la opinión, que se hizo clásica, de Tommaseo: "Il Tommaseo, per uno di quei suoi lampi fugaci, ha sospettato che la geografia antartica d'Ulisse serva a disporre l'immaginazione del lettore alla geografia del Purgatorio. Ma credo si debba andar più oltre, ed affermare che l'episodio infernale fu messo anche lí col fine recondito di rispondere preventivamente a questa domanda: se il Purgatorio non è che una montagna nell'Oceano, non vi potrebbero un giorno, a furia di buoni remi e di coraggio, approdare i viventi?" (*Commedia*, p. 219). Como se ve, el acento desde el comentarista decimonónico está puesto sobre el invento dantesco del Purgatorio, no sobre la hipótesis —anterior a Dante— del Paraíso Terrenal.

[14] El adjetivo *alto* en *La divina comedia* significa también difícil, arduo, pero siempre en un sentido noble y honroso. Baste recordar que Virgilio, en este mismo canto, define su obra como *alti versi*; o que Dante, en el verso final del canto II, ya aceptada la propuesta de Virgilio de emprender el camino más largo para su redención, lo define *cammino alto e silvestro*.

Aquí es donde puede caber una interpretación alegórica del personaje. *La divina comedia* es un poema alegórico, porque responde a una visión correspondencial de lo existente, característica de la época medieval. Buscar diferentes niveles de significado en la obra literaria no sólo es posible sino obligado: el mismo Dante indica los cuatro niveles de lectura de su obra y de toda obra realmente poética, ya que la poesía y la filosofía convergen en la misión educadora de la humanidad.[15]

Alegóricamente, Ulises puede simbolizar, en lo humano, un elemento previo a la razón, a aquella razón que, correcta y filosóficamente ejercitada, se dirige hacia la Verdad suprema, la razón que en la *Comedia* está representada por Virgilio, *anima naturaliter cristiana*. Ulises representa el anhelo, el impulso confuso hacia la Verdad, hacia el conocimiento virtuoso, el *innatus cognitionis amor*; y representa aquella época de la humanidad, demasiado lejana de la Revelación venidera, que todavía no ha desarrollado el acercamiento supremo del hombre a la Verdad con sus solas fuerzas, encarnado en Aristóteles, *maestro di color che sanno* (Inf., IV, 131). Su viaje, de orientación precisa hacia un Paraíso Terrenal que ignora, hacia un más allá cuyo conocimiento desea sin saberlo, es *folle* en la medida en que carece de la guía de esa Razón superior, pero es un viaje que lo lleva al supremo triunfo de vislumbrar aquella misma Verdad que desconoce y que no está preparado a conocer.[16] Su muerte fatal y desoladora no es castigo, sino lógica consecuencia de esta falta de preparación: por esto se menciona con toda claridad que es una muerte provocada por la voluntad divina (*come altrui piacque*, v. 141).[17] Pero esta muerte inevitable no cancela la ejemplaridad de su empresa ni su valor didascálico, ni la exaltación de la noble obediencia a los dictámenes de la naturaleza humana, y por ende de Dios.

[15] En la *Epistula* dirigida a Cangrande della Scala, cuya autenticidad parece hoy comprobada, Dante entrega las llaves interpretativas de su Poema y menciona los cuatro niveles de interpretación: literal, moral, alegórico, anagógico. Son, nótese bien, los mismos reconocidos para la exégesis bíblica.

[16] Cuando Dante es embargado por la duda sobre la licitud de su viaje, y todavía no está seguro de la identidad y misión de Virgilio, dice: "[...] se del venire yo m'abbandono, / temo che la venuta non sia *folle*" (Inf., II, 34-35). Su ida dejará de ser "loca", una vez que Virgilio asiente su función alegórica de Razón-guía.

[17] Recuérdese, con respecto al uso del neutro *altrui*, que en el Infierno dantesco las almas evitan mencionar a Dios directamente.

Si consideramos las cosas desde este punto de vista, si concedemos a Ulises un valor alegórico más allá de las simbologías casi siempre anacrónicas que se le han atribuido, de portaestandarte de una "modernidad" que Dante no podía ni imaginar (y no olvidemos que el apego de Dante a la cosmovisión que definimos medieval es tan estricta que resulta ya retrógrada para la época en que le tocó vivir), entonces entenderemos el porqué de todos los corolarios de la narración. El porqué del ansia tan subrayada de Dante en conocer este último viaje de Ulises; el porqué del protagonismo de Virgilio en interrogar y despedir al héroe que representa como un antecedente suyo, incompleto. Grecia, Roma, la Cristiandad; conocimiento, razón, revelación; sentidos, intelecto, alma, se encarnan en progresión paralela en Ulises, el astuto, que por impulso puramente natural vislumbra la Verdad mas no la entiende, y no está exento del castigo de sus pecados; que contribuye inconscientemente a la creación del Imperio universal, pero lo hace con medios innobles que deshonran su vida y pierden su alma; en Virgilio, el sabio, el cantor de la misión divina del Imperio, que llega por ejercicio de intelecto a la intuición completa de la Verdad, y tiene un lugar privilegiado de no-castigo, junto a los héroes que fundaron el Imperio con plena conciencia; y Dante, el cristiano, el restaurador moral de la idealidad imperial y de la pureza religiosa, que obedece a la naturaleza y a la razón, pero que ha recibido la Verdad por revelación y está destinado a la purificación y a la bienaventuranza.

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante, *The divine comedy*. Trad. de Henry F. Cary. Nueva York, Collier, 1909 (The Harvard Classics).

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*. Ed. de O. Castellino, Giuseppe Vitaletti y Antonio Canepa. Florencia, Bemporad, 1921.

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*. Ed. de G. A. Scartazzini. Rev. por Giuseppe Vandelli. Milán, Hoepli, 1949.

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*. Ed. de Natalino Sapegno. Milán/Napoles, Ricciardi, 1957.

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia. I. Inferno*. Ed. de Manfredi Porena. Bolonia, Zanichelli, 1958.

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia. I. Inferno*. Ed. de Emilio Pasquini y Antonio Quaglio. Milán, Garzanti, 1982.

D'OVIDIO, Francesco, *Studii sulla "Divina Commedia"*. Milán/Palermo, s.e., 1901.

FUBINI, Mario, "Ulisse", en *Enciclopedia dantesca*, t. v, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 803-809.

La locura de amor de Orlando

ANA MARÍA MORALES
El Colegio de México

La locura que sufre Orlando en el poema de Ariosto ha intentado ser rastreada hasta en Homero, en la furia de Aquiles. Pero locos hay muchos; tal vez incluso locos de amor. La melancolía erótica o *eromanía* es durante largo tiempo un problema grave, una enfermedad tratada médicamente: "Cette affection n'est pas considerée comme une maladie chimérique; elle est étudiée avec le plus grand sérieux";[1] hay rigurosos tratados sobre sus síntomas y su cura. Empero, los caballeros enloquecidos por el amor que se convierten en hombres salvajes y se internan en el bosque a llevar una vida de fieras son una tradición literaria bien definida y pertenecen a la literatura de caballerías.

Desde luego, hablar de amores y de enamoramientos siempre es problemático. Se pueden señalar algunos personajes de las letras clásicas que sufren una locura semejante, pero generalmente es posible considerarlos perdidos por la pasión o enajenados por el deseo.[2] Las formas de amar de la literatura caballeresca, junto con las de los trovadores –de las que son producto en gran parte– fueron una novedad en la historia de la humanidad. Y el caballero

[1] Martine Bigéard, *La folie et les fous littéraires en Espagne: 1500-1650*, p. 101.

[2] La intervención de los dioses, quienes para destruir primero enloquecen a sus víctimas; o bien una cualidad trágica en la que no puede intervenir la voluntad de un sujeto, son las características que definen las locuras pasionales de la mitología clásica: Medea y Ariadne son obligadas a perder la razón y así rendirse a sus olvidadizos Jasón y Teseo; Esmirna y Biblis casi enloquecen por la avasalladora pasión que sienten por sus respectivos padre y hermano. Además del hecho de que casi todos los personajes clásicos que se enajenan por una pasión son mujeres, el carácter de imposición o de castigo impuesto desde fuera, distancia a los enloquecidos de la mitología grecolatina de los personajes caballerescos en los que la furia y la penitencia que ésta representa son consecuencia de un proceso interior.

que sufre hasta el delirio por los desdenes de una mujer bien puede reputarse como invención del siglo XII y de la literatura cortés.

Porque no cualquiera, ni siquiera cualquier caballero, podía ser presa de este violento amor. En la épica los caballeros se guardaban bien de este sentimiento, y Orlando, Roland, Orlandino, Rolando o incluso Rotolando, poco sabía del amor antes de caer en manos de Matteo Maria Boiardo. Aún más, la materia de Francia poco tenía que ver con este sentimiento antes del arte combinatorio de Boiardo; pero, a pesar de ello, su nombre y su *Orlando innamorato* –iniciador de la épica cortesana en la que se unen los temas de la materia de Francia con el sentido que había caracterizado a la de Bretaña– casi siempre, como por cierto también anota Calvino,[3] se olvidan para hacer inevitablemente referencia a su eclipsante continuador, Ariosto, y a esa cima que es el *Furioso*.

Sin embargo, a pesar del esplendor de Ariosto, no podemos olvidar que fue Boiardo quien se mostró capaz de fundir la necesidad de la épica de involucrar colectividades enteras en un hecho común, con los sentimientos individuales, al convertir el amor en una empresa colectiva; es por esta vía que Ariosto puede llegar a construir, con la persecución de la elusiva Angélica, lo que me parece una parodia de la gran hazaña colectiva de la literatura artúrica: la *queste* del Grial.

Así, por el camino de Boiardo y del deseo de continuar al inconcluso *Innamorato*, el *Orlando furioso* ya no sólo conoce el amor, puede incluso enloquecer de amor; y todavía más, enloquecer de amor en una la modalidad que afecta sólo a los mejores caballeros: la transformación temporal en hombre salvaje. Es un ente semihumano, peludo, negro y de costumbres bárbaras o sanguinarias, la fiera en el que las víctimas de este fiero sentimiento se convierten. Un ser

> [...] absolument nu, si pauvre qu'il n'avait vêtement ou haillon pour couvrir ses os; on lui voyait le ventre aussi bien que le dos; la misère ne lui avait pas laissé le moindre morceau de lin ou de laine, mais sa barbe avait poussé, longue et blanche, jusqu'à la ceinture, et ses cheveux lui tombaient sur les épaules. Ce qui le rendait encore plus hideux, ce mâle, c'est qu'il était

[3] Italo Calvino, *"Orlando furioso" narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*, trad. de Aurora Bernárdez y Mary Muchnik, p. 12.

> velu comme une bête, sur le dos, le ventre, le buste, les pieds, les jambes, les bras; non, il n'avait ni lin ni chanvre pour se couvrir [...][4]

O aún peor:

> [...] criatura más fea de lo que se podría decir con palabras, [...] la cabeza muy gruesa, más que la de un rocín u otro animal de mala traza, el pelo hirsuto, la frente pelada, de más de dos palmos de ancha, enormes orejas velludas, como las de un elefante, cejas espesas y cara plana, ojos de búho y nariz de gato, boca hendida como la de un lobo, colmillos afilados y rojos, como los de un jabalí, roja la barba y torcidos los bigotes, la barbilla hundida en el pecho y una larga espalda, encorvada y gibosa. Apoyado en el mazo [...][5]

Desde luego, la creación del loco de amor que se convierte, por el furor de su pasión, en hombre silvestre corresponde a la mejor de las literaturas caballerescas: la artúrica. Y dentro de ella destacan tres personajes importantísimos que sufren este tipo de trastorno Yvain, el protagonista de *El caballero del león* de Chrétien de Troyes enloquece cuando cobra conciencia de que ha traicionado un juramento hecho a su dama y ésta dice ya no amarlo. Tras recibir la noticia de que su señora no siente ya amor por él, el caballero va cayendo en una desesperación cada vez más profunda, y es tal su desesperanza y furia por haber perdido la felicidad que

> [...] abandona la asamblea de los barones [...] anda errante largo rato, hasta alejarse mucho de tiendas y pabellones. Entonces le va subiendo a la cabeza tal vértigo, que le hace perder la razón. Camina enloquecido, rompiendo y haciendo triza sus vestiduras.[6]

A partir de ese momento el caballero pierde toda memoria de sus hechos pasados, caza y se come la carne cruda, al internarse en la espesura inicia una ruda vida de salvaje; junto con su razón,

[4] Marie-Luce Chênerie, ed., "Les merveilles de Rigomer", en Danielle Régnier-Bohler *et al.*, *La légende arthurienne: le Graal et la Table Ronde*, p. 990.

[5] Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, ed. de Marie-José Lemarchand, p. 6.

[6] *Ibid.*, p. 58.

ha dejado fuera del bosque los rasgos que lo identifican como caballero: su vestimenta y sus armas. Ahora va desnudo y usa "un arco con cinco flechas, de puntas muy anchas y aceradas".[7] Es decir, se ve en la necesidad de utilizar el arco que es arma de marginados, de proscritos y traidores; de los que no son caballeros.

Para Yvain, la locura es el síntoma de un castigo impuesto por sí mismo, pues

> No hay nada en el mundo que odie tanto como a sí mismo, y se pregunta quién podría ofrecerle consuelo cuando él es el artífice de su propia pérdida. Pero antes preferiría desangrarse hasta la muerte que dejar de tomar venganza de sí mismo, por haberse despojado de su dicha.[8]

Purga su crimen con esta enajenación, y para su cura hace falta una creación de Morgana, la más famosa de la hadas-hechiceras: "un ungüento [...] que no hay delirio tan violento, que no tenga la virtud de aliviar y quitar de la cabeza".[9] Es decir una intervención de lo maravilloso.

El siguiente loco salvaje de la literatura artúrica es tal vez el más famoso de ellos: Lanzarote, que en la *Vulgata* enloquece cuando, por un error, va a parar al lecho de la hija del Rey Pescador, traicionando así, aun sin saberlo, a la reina Ginebra, quien furiosa lo expulsa de su lado. El caballero se desespera y se duele, pero no puede hacer otra cosa que alejarse de la corte y de su dama:

> Cabalgó por el bosque durante tres días de esta forma, sin beber ni comer, por los lugares más apartados que conocía, como quien no quería ser reconocido por nadie que le encontrara. Durante seis días estuvo Lanzarote así, haciendo tal duelo que resultaba extraordinario, cómo podía vivir; en ese tiempo, como no encontraba consuelo, no comió ni bebió: perdió el sentido de tal forma que no sabía lo que hacía y no había nadie, ni hombre ni mujer, con quien no se peleara en cuanto lo encontraba [...][10]

[7] *Idem.*
[8] *Idem.*
[9] *Ibid.*, p. 62.
[10] Carlos Alvar, ed., *Historia de Lanzarote del Lago*, CLXXVI, 1.821.

De la misma manera que Yvain, Lanzarote "perdió la razón y la memoria", "erró desnudo", "se puso moreno y negro por el sol" y "se estropeó por el esfuerzo y porque comía poco".[11] Su recuperación, también conforme al esquema de su predecesor, precisa de una intervención de lo maravilloso, esta vez del Santo Grial que milagrosamente le devuelve el buen juicio.

Finalmente, el otro demente célebre de la literatura artúrica es Tristán, pero un Tristán que no corresponde al de los primeros textos de la leyenda, en los que no aparece ningún episodio en que se encuentra algún loco salvaje. Este pasaje de Tristán loco –presente en la leyenda por primera vez en el *Tristan en prose* francés– es obviamente producto de la inmersión de la materia tristaniana en el universo artúrico y de la equiparación de sus amores con Iseo "la rubia" y los de Lanzarote con la reina Ginebra. La locura del héroe es pues muy parecida a la del Lanzarote de la *Vulgata*, aunque las características del hombre salvaje se encuentran bastante atenuadas en el ejemplo que por ser tardío escogí.

En *Le morte d'Arthur*, de Thomas Malory, Tristán enloquece cuando cree que su amiga Iseo ya no lo ama y que ha dado su amor a Kaherdín, su cuñado. Furioso e incapaz de soportar el dolor, abandona la corte, empieza a vagar y divagar, deja de comer, y por fin un día se aleja de todo lo que le es familiar:

> [...] he ran his way [...] And then was he naked and waxes lean and poor of flesh; and so he fell in the fellowship of herdmen and shepherds, and daily they would give him some of their meat and drink. And when he did any shrewd deed they would beat him with rods, and so they clipped him with shears and made him like a fool.[12]

Tristán es la conjunción perfecta del salvaje y el orate; vaga desnudo y pacífico casi siempre. Lo cual no le impide, en sus ratos libres, matar gigantes, perseguir caballeros y caballos y decapitar escuderos.

Todos estos personajes sufren el mismo mal, atenuado o furioso, y están impelidos por el frenesí amoroso. Todos comparten

[11] *Ibid.*, XLXXVIII, 1.843.
[12] Thomas Malory, *Le morte d'Arthur*, t. 1, caps. IX-XVII, p. 326.

gran número de penurias y es imposible reconocer en ellos al guerrero cortesano; en su locura han dejado fuera del bosque su vestuario y armas, y al mismo tiempo su personalidad de caballeros, y durante este periodo deben servirse de armas no caballerescas: trampas, un arco con flechas rústicos, un mazo o su cuerpo. Es decir, echar mano de los recursos de los marginados: la maza de los locos o el arco de los mozos. A pesar de tales aparejos, conservan su gran fuerza y disposición que les permite, aun en su furor, no sólo procurarse el alimento tan necesario, sino acabar, con gigantes o dragones, y vencer, sin apenas darse cuenta, a caballeros atrevidos.

Todos estos enajenados son ya caballeros enamorados cuando enloquecen, pero el amor no es, ni siquiera para Tristán –víctima de un filtro que ata su voluntad y lo obliga a transgredir normas preciosas de la caballería y la cortesía–, algo que les impida recordar su estatus de caballeros cortesanos. Yvain se interna en el bosque para que no lo vean enloquecer, Lanzarote no quería ser reconocido por nadie que lo encontrara, Tristán desaparece discretamente, intentando que su desaparición sea la que le hable a Iseo de su amor. Pero Orlando, más épico, más desmesurado, con un delirio que ilustra e involucra un fracaso colectivo,[13] no podría apartarse calladamente del mundo a sufrir su locura como una penitencia individual y solitaria, y hace de su enajenación un hecho ostentoso:

Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin'al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, et ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
Cosi restâr quel dí, ch'ombra né gielo
a pastor mai non daran piú, né a gregge:
e quella fonte, già sí chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura; (XXXIII, 130)[14]

[13] Para mí, el desdén de Angélica no sólo al mayor paladín de Carlomagno, sino a todos los pares, para preferir al joven Medoro, es una terrible burla al valor de las hazañas caballerescas y un testimonio de los nuevos sentidos con que se dotaba a la literatura caballeresca.

[14] Las citas en italiano corresponden a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*. Ed. de Santorre Debenedetti, e incluyo en el cuerpo del texto la referencia a los números de canto y estrofa.

(Rompió losa y escrito, y hasta el cielo
Saltó en pedazos mil la piedra impía.
¡Triste gruta! ¡Infeliz muro y señuelo
Do *Angélica y Medoro* se leía!
Todo yermo quedó: ¡ya en ese suelo
Ganado ni pastor pasará el día!
¡Ay! Ni la fuente que corrió tan pura,
De ese ciego rencor quedó segura.)[15]

Y todo esto, pura furia, porque aún no había perdido la razón por completo; sólo estaba loco de amor. Después, como Lanzarote, pasa tres días sin comer ni dormir:

Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir cosí si serba,
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba,
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dí, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso. (XXIII, 132)

(Es ronco su anhelar; sobre la hierba,
Inmóvil mira al cielo allí tendido.
Sin dormir, sin comer, así se enerva;
Y tres veces el sol nublo ha salido.
No cesa de crecer su pena acerba;
Que al fin le quita el juicio y el sentido;
Y al cuarto día el frenesí ya estalla.
Y se arranca del cuerpo plancha y malla.)[16]

El verdadero furor ha comenzado:

Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
lontan gli arnesi, e piú lontan l'usbergo:
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo

[15] Traducción de don Juan de la Pezuela, integrada en el *Orlando furioso* prosificado por Calvino, p. 92. Esta es la traducción que utilizo siempre y cuando me es posible. Cuando no lo hago así estoy dando una traducción mía.

[16] *Ibid.*, p. 93.

l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
e cominciò la gran follia, sí orrenda,
che de la piú non sarà mai ch'intenda. (XXIII, 133)

(Aquí el yelmo quedó, y allí el escudo,
Y sueltas piezas del arnés deshecho;
Y, en fin, todas las armas del membrudo,
Esparcidas se ven de trecho en trecho.
Rasgó sus ropas, y enseñó desnudo
El vientre híspido y recio, espalda y pecho;
Y su locura entró con rasgos tales,
Que otra igual no vio el mundo en sus anales.)[17]

Orlando abandona su espada y, sólo por probar:

Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,
ch'un alto pino al primo crollo svelse:

e svelse dopo il primo altri parecchi,
come fosser finocchi, ebuli o aneti;
e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi,
di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti. (XXIII, 134-135)

(Prueba hizo, sí, de fuerza omnipotente,
Que arrancó un alto pino fácilmente;

Y otro, y otro después, todos parejos,
Cual si fueran de eneldos o de pita,
Y encinas de alta copa, y olmos viejos,
Y de cedro y laurel copia infinita.)[18]

Y después de esta exhibición de fuerza, Ariosto, con su tan mencionada ironía, parece hacer pasto del pobre Orlando, porque no deja de agregar al final de la misma estrofa:

Quel ch'un ucellator che s'apparecchi
il campo mondo, fa, per pôr le reti,
dei giunchi e de le stoppie e de l'urtiche,
facea de cerri e d'altre piante antiche. (XXIII, 135)

[17] *Idem.*
[18] *Idem.*

(Cual pajarero armar sus aparejos,
Limpiando el campo, en torno facilita
De ortiga, y juncias y de hierbas varias,
Así hace aquél de plantas centenarias).[19]

Preso de ese furor Orlando permanece en el bosque haciendo destrozos; abandonada su espada –su arma de caballero– se improvisa una maza (arma de locos) con el tronco decapitado de un malhadado pastor:

Per una gamba il grave tronco prese,
e quello usó per mazza adosso al resto. (XXIV, 6)

(por una pierna el pesado tronco aferró
y usó aquello como maza contra los demás)

Sin armas, con sus solas manos, "a puñetazos, empellones, mordiscos, rasguños y patadas" (XXIV, 7, v. 6) se dedica a devastar todo lo que le sale al paso; a horrorizar y aterrorizar a todo el que encuentra. Ataca a campesinos, pastores, caballeros y asnos; cruza ríos y selvas, pasa de país en país y escarba agujeros en la arena para protegerse del sol. Digno atleta, la mala vida apenas merma su fuerza y no le impide atacar con éxito al otro desmesurado del poema, a Rodomonte, que vela el sepulcro de Isabella a la manera de los caballeros: justando con todo aquel que se atreve a querer usar un puente.

Orlando, en este pasaje, es ya apenas un animal: nada como pez, mueve ridículamente los brazos, corre como un can y salta como un oso; y, claro está, no turba su ánimo ninguna consideración sobre el desacato a la caballería que representa el dejar a Rodomonte en medio de una pelea empapado y estancado, ni exponer su desnudez al estupor de Fiordiligi, que, como siempre, acertaba a pasar en esos momentos por ahí, y a quien cada vez le cuesta más trabajo reconocer al conde. Orlando –parafraseando a Italo Calvino– está viviendo una sucesión de fragmentarias sensaciones, es ya un completo salvaje, sin ropa alguna: "nudo all'ombra e al sole," negro:

se fosse nato all'aprica Sïene,
o dove Ammone il Garamante cole,
o presso ai monti onde il gran Nilo spiccia,
non dovrebbe la carne aver piú arsiccia. (XXIX, 59)

[19] *Idem.*

(Aunque naciera en la árida Siene,
O donde a Amón da culto el Garamante,
O do el Nilo, al crecer, a Egipto alegra,
No pudiera tener la piel más negra.)[20]

Animalizado como el villano monstruoso del *Yvain*:

Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa,
la faccia macra, e come un osso asciutta,
[...]
Gli corre dietro, e tien quella maniera
che terria il cane a seguitar la fera. (XXIX, 60-61)

(Con el oso su aguda faz confronta:
Sus ojos, como en cueva están profunda:
[...]
echa a correr detrás, de la manera
que corre el can al perseguir la fiera.)[21]

Además de peludo:

la chioma rabuffata, orrida e mesta,
la barba folta, spaventosa e brutta. (XXIX, 60)

(Híspido pelo la cerviz remonta.
Y espesa y fosca barba el pecho inunda.)[22]

La situación de Orlando es una de las más desdichadas que puede sufrir un caballero, más dura que la del pobre Tristán, incluso más agreste que la del desdichado Lanzarote. Lleno de hierbas y algas, armado sólo de sus manos, sucio y furioso, Orlando llega por fin a donde Astolfo –depositario de la redoma que contenía el juicio del conde. Gracias a la intervención de Fiordiligi y los esfuerzos combinados de Brandimarte, Oliviero, Sansonetto, Dudone y Astolfo, este último puede lavar al loco y quitarle las costras de la vida silvestre. Una vez limpio, Orlando es obligado a inhalar su juicio.

Orlando sale de su furor curado no sólo de la locura salvaje: también ha sanado del mal de amores, la *eromanía* ha desaparecido, regresa a ser el casto paladín –o tal vez mejor, el fatuo paladín– de la épica anterior a Boiardo. Su locura ha marcado los puntos álgidos de la tensión épica del poema y las cimas de la ironía: ha ido de la desolación del caballero totalmente vencido por el amor al invencible furioso. El poema ha recorrido muchos registros: de los actos violentos y gratuitos, que aparecen a veces tan vacíos como la sonrisa de Orlando loco al atrapar a la yegua de Angélica, a una profundidad emocional que conmueve en las apenas entrevistas visiones de Orlando en su enajenación y el atisbo de la luz que parece encender en él el rostro de Angélica –que aún loco le aparece delicado y bello– y la constatación del poeta de que

[20] *Ibid.*, p. 111.
[21] *Idem.*
[22] *Idem.*

D'averla amata e riverita molto
ogni ricordo era in lui guasto e rotto. (XXIX, 61)

(De haberla amado y reverenciado tanto,
cualquier recuerdo en él se había deteriorado y roto.)

Orlando puede reflejar rasgos de la locura de Yvain, conserva del héroe artúrico la actitud trágica y desesperada. Sin embargo, el suyo es un amor sin esperanza, en clara oposición al de los héroes que previamente enloquecieran de amor; es por ello que para Orlando su periodo de locura no funciona como para los paladines artúricos. En Orlando la transformación en orate no representa un acto de sumisión a la amada sino una reacción de desesperación ante la conciencia de la pérdida irrevocable de la mujer adorada y un feroz desengaño ante lo inútil que a la postre resultaron sus caballerías para conmover a la esquiva Angélica. Orlando en realidad no enloquece por amor: su locura es furia sola. Aun reconociendo en Orlando el esquema de los locos de amor, este héroe carece de la verdadera vocación de enamorado cortés. Sin embargo, tiene momentos de profundo sentimiento: los mejores son los que lo emparentan con el Tristán dudoso de *Le morte d'Arthur*, los soliloquios corteses en que se sumerge para intentar explicarse las fatídicas letras que le anuncian el fin de su esperanza. Pero, de cualquier forma, su locura no es una prueba o un castigo, no es expiación para recuperar un bien perdido, es impotencia y prepotencia a la vez; la distancia entre la enajenación de los caballeros artúricos y la furia del personaje de Ariosto es la que va del *roman* a la épica o la que hay del nostálgico siglo XII al desengañado XV. Así, Orlando, enamorado de una visión que va y viene a lo largo del poema, ni ganará a su dama ni recuperará su estatus sufriendo la enferme-

dad de amores; Orlando no sanará para reconquistar el amor o ganar de nuevo su lugar en la sociedad, Orlando sólo se recuperará a sí mismo al curarse, pero se recobrará manco de amor, vacunado para siempre de la pasión amorosa y listo para ocupar de nuevo su lugar al frente de una batalla. Dice Momigliano: "La historia de la locura, al tiempo que avanza, va perdiendo su esplendor; y mientras lo grandioso y lo terrible se atenúan sobre el fondo, la salvaje desolación del alma obnubilada se extiende alrededor y provoca un sentimiento de angustia aún mayor".[23]

Y encuentra epopéyica su locura. Y sí, hay ecos de epopeya en el Orlando que, poseído por la desesperación y aplastado por la evidencia de su pérdida, destruye el refugio donde Angélica y Medoro cobijaron sus amores, y los hay también en su constatación de que el destino lo ha rebasado y hecho inútiles sus afanes, donde parece recobrarse cierto aire característico del Roland que ve por orgullo su causa perdida en Roncesvalles. Y en las matanzas sin sentido que va desperdigando hay algo de trágico, del mismo tipo de lo trágico que arrastra al Ayax Telamonio de Sófocles, cegado por los dioses, a masacrar un rebaño de ovejas. Pero en el poema hay también caricaturas como la pelea con Rodomonte, la persecución de Angélica o su reducción del protagonista a la cordura. Con todo, a pesar de la distancia entre el héroe de *roman* y el de la épica, por todas estas notas perfectamente unidas, y desconocidas para sus modelos franceses, el mal de amores de Orlando fue llamado a ser el más famoso de todos, el parangón que a partir de ahí se habría de emular.

Bibliografía

Alvar, Carlos, ed., *Historia de Lanzarote de Lagos. 7. La locura de Lanzarote*. Madrid, Alianza, 1988.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*. Ed. de Santorre Debenedetti. Bari, Laterza, 1928.

BIGÉARD, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne: 1500-1650*. París, Centre de Recherches Hispaniques, 1979.

[23] Attilio Momigliano, *Ensayo sobre "Orlando furioso"*, trad. de Juan González Álvaro, p. 119.

CALVINO, Italo, *"Orlando furioso" narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*. Trad. de Aurora Bernárdez y Mari Muchnik. Barcelona, Muchnik, 1984.

CHÊNERIE, Marie-Luce, ed., "Les mervielles de Rigomer", en Danielle Régnier-Bohler *et al.*, *La légende arthurienne: le Graal et la Table Ronde*. París, Robert Laffont, 1989, pp. 965-1064.

CHRÉTIEN DE TROYES, *El caballero del león*. Ed. de Marie-José Lemarchand. Madrid, Siruela, 1984.

MALORY, Thomas, *Le morte d'Arthur*, t. 1. Ed. de John Rhys. Nueva York, Dent-Dutton, 1978.

MOMIGLIANO, Attilio, *Ensayo sobre "Orlando furioso"*. Trad. de Juan González Álvaro. Barcelona, Orbis, 1988.

Leopardi y el mito

JOSÉ LUIS BERNAL
Univerdidad Nacional Autónoma de México

Alla cara memoria di mia madre

> Oh patria mia, vedo le mura e gli archi
> E le colonne e i simulacri e l'erme
> Torri degli avi nostri [...] ("All'Italia", vv. 1-3)[1]

Así comienza el poema de Giacomo Leopardi que abre el libro de los *Canti*, poema escrito cuando tenía veinte años: un himno de amor a una Patria inexistente sino en la idealización de su pasado. Se dice que los grandes poetas, más que representar el mundo, crean mitos. Esto puede comprobarse desde estos versos juveniles; pues aquí, como también en muchos lugares de los *Canti*, del *Zibaldone* y de las *Operette morali*, es notorio al menos un rasgo del pensamiento mítico: la mención por parte del poeta de tiempos pasados que en su fantasía fueron mejores, por lo que son deseables o evocados y confrontados con el duro presente.

En este ensayo me propongo comparar esa preferencia leopardiana con ciertas características de la mentalidad de las sociedades llamadas primitivas, aquellas en que sobrevive una más viva asunción de los mitos. Para ello utilizaré (aun no desconociendo la amplia bibliografía que se ha venido publicando sobre el tema) la ya clásica obra *El mito del eterno retorno*, del estudioso de las religiones y novelista rumano Mircea Eliade, la que, a mi entender, ofrece valiosos elementos para ensayar un acercamiento a nuestro poeta. He aquí, según este sabio, algunos de los rasgos distintivos de la mentalidad mítica:

[1] Todas las citas provienen de Giacomo Liopardi, *Tutte le opere. I. Le poesie e le prose*, ed. de Francesco Flora. Se indicará en lo sucesivo sólo el título y el número de los versos.

1. Nostalgia de un periódico retorno al tiempo de los orígenes (el tiempo mítico, o en la terminología del mitólogo rumano, Tiempo Magno) y una voluntad de "rechazar el tiempo concreto".[2] Los hombres primitivos, que no toman en cuenta el tiempo considerado real por los hombres modernos, no lo hacen tanto porque no exista para ellos, sino porque, en su ontología, el tiempo profano carece en sí mismo de todo valor, mientras que el tiempo sagrado representa la auténtica y verdadera realidad.

2. Cierta valoración metafísica de la existencia humana, misma que centra todo su valor en los mitos primigenios, por cuanto que éstos poseen un intrínseco valor trascendental, religioso, sagrado. Ahora bien, Eliade establece que la negación de la historia de los primitivos no ocurre tanto por una viva nostalgia de los orígenes, que cabría entender como un retorno a la perdida animalidad, cuanto por una auténtica sed de absoluto.[3]

3. Valoración del mundo y de los hechos humanos sólo en la medida en que participan, el primero, de lo sagrado (como hierofanía) y los segundos, como repeticiones de un acto mítico realizado *ab origine*.[4] Según Eliade, en todas las mitologías estos actos paradigmáticos fueron realizados por dioses, héroes o antepasados míticos.

4. Posesión, por parte de la mentalidad primitiva, de una serie de lugares, casas, templos, etcétera, espacios todos ellos que fungen como "centro del mundo" o *axis mundi*.[5] Los hombres de mentalidad arcaica, y por tanto mítica, buscan estos sitios para no perder de vista su relación con lo sagrado. Al ser ésta fundamental para los pueblos primitivos, se manifiesta en todas las culturas no sólo en forma de mitos, sino también de ritos y de símbolos. En otra importante obra suya, afirma Eliade que la función más importante del mito es la de "fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas".[6] Todo ello porque en las sociedades primitivas o premodernas, no sólo la esfera de la religión, sino también la de las actividades prácticas –el trabajo cotidiano o la procreación– están subordinadas a lo sagrado.

[2] Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 7.
[3] *Ibid.*, p. v.
[4] *Ibid.*, pp. 13-14.
[5] *Ibid.*, p. 14.
[6] M. Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, p. 362.

Creemos que mediante dichos elementos el lector puede –como una alternativa a la tradicional exégesis leopardiana– afrontar la mentalidad poética del hombre más crítico de su tiempo, de aquel joven enfermizo que supo crear una obra poética que a todos nos atañe, no sólo por el dolor universal que nos transmite, sino sobre todo por su lúcido rechazo del maquillaje histórico que a comienzos del siglo XIX proponía un infinito progreso humano. Una obra que fue producto de su poderosa formación clásica, de la herencia cultural que le dejó la Ilustración, pero también de la onda romántica que recorría Europa, con la que los críticos están de acuerdo en identificarlo, pese a la ininterrumpida y dura polémica que sostuvo contra ese movimiento[7] y a las muchas reminiscencias clásicas de su estilo.

De los rasgos de la mentalidad mítica mencionados, considero se pueden hallar correspondencias en toda la obra leopardiana, sobre todo en los *Canti*, a los que me ciño en estas páginas.

En los versos iniciales de "All'Italia", la frase *patria mia* –una Italia políticamente dividida, dominada en parte por los austriacos, que padecía la influencia reaccionaria del Estado Papal y que no olvidaba las campañas y traiciones de Napoleón– adquiere un tinte mítico en la medida en que rechaza con gran vigor el presente, o sea un momento histórico doloroso para todos los italianos; y se remonta a un pasado extremadamente lejano. Leopardi evoca al decir "patria mía" los días gloriosos de Roma y Grecia, mitizados en dos niveles: en relación al pasado (un auténtico *passato remoto*), y en relación al agente de los hechos heroicos que se narran. Esto es así porque el poeta desearía transmutarse a sí mismo en héroe griego que hubiera muerto, dichoso, por la "patria". Así lo da a entender al poner estas palabras en labios de Simónides, el legendario cantor de la victoria helénica contra los persas:

[7] En 1816, dos años antes de la composición de "All'Italia", Leopardi escribía a los compiladores de la *Biblioteca Italiana*, la revista literaria que había publicado los escritos de Madame de Staël, la promotora del romanticismo entre los italianos, sosteniendo que la literatura italiana, más afín que las demás a las literaturas clásicas, siempre debía remitirse a ellas, pues poco le aprovecharía un acercamiento a las literaturas "bárbaras". Posteriormente, en su *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*, el poeta insistiría de nuevo en la polémica contra la nueva corriente literaria, a la que seguirá identificando como una renuncia a la italianidad. (*Cf.* Mariapia Lamberti, "Introducción", en G. Leopardi, *Prosas morales*, p. 11). Para no hablar de las frecuentes invectivas antirrománticas que se encuentras diseminadas en su *Zibaldone*.

Deh foss'io pur con voi qui sotto, e molle
Fosse del sangue mio quest'alma terra (vv. 132-133).

Hay, pues, mito en el recurso (un vuelo pindárico) mediante el cual el novel poeta logra la transmutación de la historia griega en historia italiana, y mito en la manera como se asume el autor: un filólogo enamorado de los que consideraba sus orígenes patrios.

Además, y esto es muy importante para quien desee trazar la historia de su mentalidad literaria, no hay que olvidar que ya en este primer *Canto* el recanatense está empleando a fondo dos instrumentos expresivos muy personales: por una parte, la enorme erudición que le había servido para escribir, entre otras obras juveniles, el *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, "un recuento de mitos y falsas creencias de la humanidad pasada, que le sirven sólo para acariciar nostálgicamente la infinita capacidad de los antiguos de crear imágenes hermosas a partir de su estupefacta contemplación de la naturaleza";[8] y por otra, la poderosa imaginación de que estaba dotado, cultivada en la amorosa lectura de las obras maestras de esos mismos pueblos antiguos.

En otras ocasiones en los *Canti* Leopardi acude al mismo recurso de identificarse con algún personaje del pasado clásico griego, como cuando en "Ultimo canto di Saffo" se descubre que de los labios de la poetisa de Lesbos fluyen los sentimientos vueltos arte del joven jorobado Leopardi, deseoso de amor y que nunca fue correspondido en vida.

No era la mitificación de lo grecorromano algo exclusivo de Leopardi. El *Trecento* ya la había vivido con Dante, quien asumía como verdad histórica el legendario desembarco del troyano Eneas, sobreviviente de la destrucción de Ilión, en las playas del Lacio, primera fase de la fundación –por obra de la voluntad divina– del Imperio Romano, en que después florecería la Iglesia Universal (Inf., II, 13-24).

Pero si en el florentino el Estado romano y su carácter trascendental constituían el motivo de su evocación poética y política (como aparece en el *De monarquia*), en Leopardi, quien no le iba en zaga a Dante en cuanto a arrojo y magnificencia, es el valor, la *andréia* de los luchadores helenos contra Persia lo que se le convierte en objeto de culto poético.

[8] *Idem.*

El joven experimenta en "All'Italia" una especie de éxtasis poético que le permite "mitizar" los orígenes itálicos en una visión que sólo en el tercer verso del mismo canto vuelve al plano real, al mundo de las formas: *ma la gloria non vedo* (v. 3), donde no ve la gloria del pasado, sino la vergüenza del presente.

En cuanto a la "periodicidad" del retorno a las fuentes míticas la encontramos igualmente en otros cantos. Claro que Leopardi nunca habla de volver al tiempo mítico de la creación, o al de los orígenes. Es un poeta romántico, y su retorno al pasado se recubre casi siempre de un manto heroico. Dice en "All'Italia":

Oh venturose e care e benedette
L'antiche età, che a morte
Per la patria correan le genti a squadre (vv. 60-62).

Y en el canto II, "Sopra il monumento di Dante":

Perché le nostre genti
Pace sotto le bianche ali raccolga,
Non fien da lacci sciolte
Dell'antico sopor l'Itale menti
S'ai patrii esempi della prisca etade
Questa terra fatal non si rivolga (vv. 1-6).

Las edades antiguas, la "primigenia edad", aluden directamente a ese tiempo fabuloso. A veces el retorno es un "desvelamiento" del pasado, en una confrontación de eras en que el presente histórico, real, no existe para el poeta, está muerto. Por lo que algunos italianos de pro se esfuerzan por despertar de sus tumbas a los ancestros. Aquí tenemos los tres primeros versos del canto III, "Ad Angelo Mai":

Italo ardito, a che giammai non posi
Di svegliar dalle tombe
I nostri padri? (vv. 1-3).

Y más adelante, en el mismo canto:

Oh tempi, oh tempi avvolti
In sonno eterno! (vv. 56-57).

En el canto XXII, "Le ricordanze" vuelve con la fantasía al tiempo pasado de su primera edad (vv. 77-79), la única en que esperaba en la vida. Pues en su filosofía la edad adulta o de la razón, tanto en la vida de cada hombre como en la de la civilización humana, trae consigo la realidad: la prosa cotidiana y por tanto el fin de los sueños, de las ilusiones, de los afanes amorosos y del anhelo de obtener la gloria literaria.

> Oh speranze, speranze; ameni inganni
> Della mia prima età! Sempre, parlando,
> Ritorno a voi (vv. 76-78).

Estos engaños, las esperanzas juveniles, cumplen con el requisito mítico de retornar siempre que el poeta evoque. Y aunque no sean verdaderos, son "amenos"; en ellos él encuentra la verdadera dimensión del mundo: una dimensión mitopoyética.

Pero la mentalidad poética de Leopardi, tan parecida a la de los hombres arcaicos por este evidente rechazo de su época y del progreso histórico proclamado por la burguesía del siglo XIX, presenta, a su vez, su propia valoración metafísica de la existencia. Sólo que ésta es completamente negativa. Veamos por qué.

Su pesimismo a ultranza le concede sólo algunas posibilidades al ser humano en general, y otras, también muy pocas, a los seres humanos de excepción, a los Dante, a los Petrarca, a los Parini o Alfieri. Para éstos, y para el propio Leopardi, sólo la gloria literaria y el sentimiento amoroso, sentido de manera sobrehumana y consciente de su absoluta imposibilidad en los hechos, serían, quizá, las únicas formas auténticas de existencia. En su peculiar visión del mundo, una visión que podría compararse con el existencialismo, en vista de que se realzan en ella las vivencias personales y su carácter profundamente subjetivo, desempeñaba un papel importante una excesiva valoración del yo, tan cara a los románticos. Por lo que este "yoísmo" exacerbado de los tiempos y sociedades modernos habría que contraponerlo al modo de ser más integrado a la comunidad, propio de los hombres que pertenecen a las sociedades premodernas.

Sin embargo Leopardi no puede ser considerado un excéntrico o un egoísta, sino una víctima más de la soledad moderna. Tan cierto es esto, como que a lo largo de su vida realizó numerosos intentos, muchos de ellos fallidos, por tener amigos en la sociedad

que tan duramente atacaba por sus veleidades. ¿Y cómo no ha de quedar claro que quería comunicarse con su prójimo quien sólo en su *Zibaldone* escribió más de cinco mil páginas?

Mas pese a sus intentos, el pesimismo campea en su obra: la juventud es derrotada por la vejez y por la muerte; el amor se considera un anhelo sobrehumano incapaz de ser no ya saciado, sino ni siquiera comprendido por las mujeres de su época; la naturaleza misma no es madre, sino "madrastra" que parece negar muy pronto a sus criaturas la felicidad anhelada por la sangre moza. Consideradas la vejez y la muerte como las grandes rivales triunfantes sobre la juventud y sus ilusiones, ni el amor a la patria, ni la excelencia en los hechos humanos y literarios (a lo Safo, quien termina suicidándose) serán nunca capaces de brindar a la infelicidad humana ningún alivio ni sentido.

Tampoco los hombres de mentalidad mítica pueden llevar a cuestas fácilmente el peso de los siglos, ni su correspondiente carga de dolor: "el terror de la historia", como lo llama Mircea Eliade. Por eso, nos recuerda éste, los hebreos soportaban la historia sólo mediante el mito cosmogónico de la victoria provisional del dragón y de su muerte final a manos de un rey-Mesías.[9] Pero entre la mentalidad primitiva, y la mentalidad poética moderna representada aquí por Leopardi —quien comparte con Kierkegaard y Nietzsche posiciones polémicas contra el mundo contemporáneo— no existe la realidad de lo sagrado que funja como mediadora o que de plano se erija en consuelo para el alma.

En cualquier cultura arcaica (Eliade también las llama "tradicionales") que queramos examinar (y nuestro autor considera tales "tanto al mundo que habitualmente se denomina 'primitivo' como a las antiguas culturas de Asia, Europa y América"),[10] lo sagrado le devuelve al hombre que sufre la salud interior, la paz, la bienaventuranza. En general, observa nuestro autor, para los primitivos el sufrimiento es consecuencia de una desviación respecto a la "norma", cuya obediencia, en cambio, equivale a permanecer dentro de la "ley", o sea: a vivir de conformidad con los arquetipos. Asimismo, ningún sufrimiento es en vano. Lo mismo sucede con la noción de "pecado" entre los hebreos, la cual equivale a una "sepa-

[9] M. Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, p. 41.
[10] *Ibid.*, p. 11.

ración" o apartamiento de ese pueblo del camino preestablecido para él por Yahvé. De igual manera, al comienzo de su viaje infernal narra Dante su extravío:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura
> che la diritta via era smarrita (Inf., I, 1-3).

Pese a todo, los primitivos vuelven siempre al camino de lo sagrado. Asegura Eliade que del conjunto de sus tradiciones y costumbres entresacan los sortilegios, los ritos y plegarias para cada caso y para cada mal; en sus comunidades existen los magos, los chamanes que los ayudan a reencontrar una vez más el *axis mundi*. Como quiera que sea, sólo en casos de extremado sufrimiento se dirigen al Ser Supremo. Pero, repito, nunca consideran el sufrimiento como algo gratuito. Cabe sólo agregar que, según Eliade, Abraham inaugura una nueva dimensión de lo religioso: la fe, vital desde entonces en la tradición judeocristiana.

Desde muy pronto Leopardi, por su parte, renegó de lo sagrado. La noción de Dios (o de lo divino) se encuentra en sus poesías como un mero recurso retórico. Como en estos versos del mismo canto "All'Italia":

> Dammi, *o ciel*, che sia foco
> agli italici petti il sangue mio (vv. 40-41).

Católico fervoroso en su niñez por el influjo de su madre y de la cultura imperante en Recanati, su villorrio natal dentro de los Estados Pontificios, acogió más tarde sugerencias filosóficas del materialismo, del empirismo y del sensualismo dieciochescos, así como de otros sistemas filosóficos y éticos de la Antigüedad. De modo que se volvió virilmente ateo.

Volviendo con las teorías de Eliade, éste nos menciona que el mérito del cristianismo frente a la antigua moral mediterránea

> [...] fue haber valorado el sufrimiento: haber transformado el dolor, de estado negativo, en experiencia de contenido espiritual "positivo". La aserción vale en la medida en que se trata de una valoración del sufrimiento, y aun de buscar el dolor por sus cualidades salvadoras. Pero si la humanidad precristiana no buscó el sufrimiento y no lo valoró [...] como instrumento de purificación y de ascensión espiritual, jamás lo consideró como *desprovisto de significación*.[11]

En la misma perspectiva se menciona en *El mito del eterno retorno* al hinduismo, convencido de la existencia de la ley del *karma*, al que considera tanto merecido como bienvenido. Frente a estas actitudes que han pretendido y pretenden que el hombre asimile su dolor, comprendiéndolo, y ubicándolo como necesario en la economía cósmica propia de lo sagrado, Leopardi prefirió luchar contra el suyo y contra el de toda nuestra especie a carne abierta, como los héroes que en "All'Italia" hacen huir a Jerjes por el Helesponto.

Abundan en su obra imágenes de malestar físico y moral, dolores asumidos por el autor de "A Silvia" con heroísmo o con desprecio. A la creencia de los pueblos primitivos de que la historia es teofanía, siempre opone él su profundo sentido de la inutilidad de lo creado y su voluntad de muerte. Así sucede en el canto XXVIII, "A se stesso", donde la misma sintaxis y el léxico denotan los estertores de un alma moribunda:

> T'acqueta omai. Dispera
> L'ultima volta (vv. 5-6).

En el canto XII, "L'Infinito", encontramos una peculiar relación con lo mítico. Los objetos de la naturaleza, captados por el poeta en uno de sus peculiares raptos de melancolía, son consagrados por el súbito presentimiento de un "más allá" fundado en las nociones de espacio y de tiempo, sin la intervención esta vez de ningún elemento clásico. La captación de lo eterno (que no de lo divino) se percibe tanto en los

> [...] interminati
> Spazi di là da quella, e sovrumani
> Silenzi, e profondissima quiete (vv. 4-6),

como en el estremecimiento íntimo del poeta, quien casi siente espanto al comparar en el pensamiento, en un extremo, la eternidad, y en el otro, la pequeñez de las eras pasadas y del presente:

[11] *Ibid.*, p. 88.

[...] e mi sovvien l'eterno
E le morte stagioni, e la presente
E viva e il suon di lei (vv. 11-13).

Así como el paisaje físico parece devorar el sentido puramente humano de los evos, el estremecimiento de Leopardi es casi un rapto místico. Hay un asomo de hierofanía en estos versos, cierto, pero de ninguna manera percibimos en ellos la noción de un Gran Demiurgo.

En cuanto a los espacios sagrados de Eliade (casas, templos, etcétera), hay en los *Canti* numerosos ejemplos. No indican salvación o lugar sagrado, aunque en cierta forma pueden equivaler a sitios paradigmáticos. En el canto IX "Ultimo canto di Saffo", la mujer, al apostrofar a la noche y al rayo de luna, menciona el risco, al que cabría atribuir toda la simbología de las montañas en el pensamiento arcaico:

Placida notte, e verecondo raggio
Ella cadente luna, e tu che spunti
Fra la tacita selva in su la rupe (vv. 1-3).

En el canto XI, "Il passero solitario", el ave se encuentra posada *su la vetta della torre antica*, está en su *axis mundi*; y, dice en sus versos el poeta, como todos los seres irracionales no padece lo mismo que el hombre, ya que éste, al poseer conciencia, sufre mucho más:

Tu, solingo augellin, venuto a sera
Del viver che daranno a te le stelle,
Certo del tuo costume
Non ti dorrai; che di natura è frutto
Ogni vostra vaghezza (vv. 45-49).

De nuevo en "L'Infinito" Leopardi menciona un *ermo colle*, una yerma colina que siempre le fue muy querida. Tan sólo en estos casos (el risco, la torre y la colina) ya tenemos tres lugares míticos. Por otra parte, no debemos olvidar que la naturaleza siempre aparece viva y sensible en Leopardi, lo que puede remitirnos a una noción de Natura poblada de dioses y admirable, como entre los griegos.

En otros momentos de su poesía, momentos serenos, los más característicos de su inspiración idílica, las imágenes leopardianas son de una limpia ensoñación. Aún no permiten vislumbrar el dolor que adviene. Su fuente se localiza *in illo tempore*, por lo que son lo más puro que se le concedió al poeta en el plano de las formas: "Dolce e chiara è la notte e senza vento", dice en el primer verso del canto XIII, "La sera del dí di festa"; y en el XV "Il sogno":

Era il mattino, e tra le chiuse imposte
Per lo balcone insinuava il sole
Nella mia cieca stanza il primo albore (vv. 1-3).

O las inolvidables imágenes del canto XXI, "A Silvia", a la joven ya muerta, pero que pareciera resucitar en el mítico pasado de la memoria poética para escuchar:

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
E tu lieta e pensosa, il limitare
Di gioventú salivi? (vv. 1-6).

Abandonarse al flujo de la fantasía, creando personajes heroicos que sucumban por la patria en batallas de reminiscencia homérica, o mujeres evanescentes de dulce canto; evocar con dulce familiaridad ciertas criaturas de la naturaleza como en el canto XXIII, "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia":

Che fai tu luna in ciel, dimmi che fai
Silenziosa luna? (vv. 1-2),

todo esto equivale a un parto mitopoyético; estas imágenes, que poseen una entidad literaria y que suscitan un efecto estético, corresponden al "érase una vez" que se pierde en la noche del tiempo.

Los mitos tienen en la mentalidad de las sociedades arcaicas un contenido salvífico, que Leopardi –un "griego" colocado por un hado adverso en pleno siglo XIX, que evocaba a su manera el pasado, y que ante sí sólo veía la crasa insensibilidad de la burguesía italiana– no habría tenido manera de encontrar jamás.

Los mitos del hombre arcaico comunican y brindan esperanza; ya que están en relación con lo sagrado, derivan del lugar habitado por los dioses. Son un puente que nunca se derrumba entre el hombre y la Otredad.

Sin embargo Leopardi, el gran ateo, el vate jorobado que pedía armas para luchar y sucumbir "él solo" por una patria italiana deseada hasta el mito, buscó amores y gloria mundanales sin invocar a sus penates.

Leopardi carecía de fe religiosa. Su siglo y su reflexión sobre las cosas le brindaron únicamente dos caminos para la angustia contemporánea. Creyó que para la vida humana sólo quedaba la muerte sin resurrección; y para el cosmos, hermoso e indiferente testigo de nuestra existencia, forjó Giacomo estos versos saturados de desprecio y de asfixiada ternura:

> [...] Omai disprezza
> Te, la natura, il brutto
> Poter che, ascoso, a comun danno impera,
> E l'infinita vanità del tutto (vv. 13-16).

Bibliografía

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Trad. de Ricardo Anaya. Buenos Aires, Origen-Planeta, 1985.

ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*. 6a. ed. Trad. de Tomás Segovia. México, Era, 1988.

LEOPARDI, Giacomo, *Tutte le opere. I. Le poesie e le prose*. 6a. ed. Ed. de Francesco Flora, Milán, Mondadori, 1958.

LEOPARDI, Giacomo, *Prosas morales*. Trad. de Jordi Teixidor. Introd. de Mariapia Lamberti. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra

GIUSEPPINA AGNOLETTO
Universidad Nacional Autónoma de México

Il tema della seconda Guerra Mondiale e della Resistenza ha avuto nella letteratura italiana del secondo dopoguerra una grande importanza. Moltissimi furono, infatti, gli italiani (civili, soldati, deportati, ebrei, partigiani) che consegnarono alle pagine la testimonianza delle sofferenze patite sulla neve di Russia, nel deserto africano, nei campi di sterminio, tra le macerie delle città bombardate. Moltissimi furono anche coloro che raccontarono la loro Resistenza.

Si tratta di una letteratura di memoria, dall'andamento cronachistico, autobiografica –anche se a volte l'autore non vi appare in prima persona–, affidata in gran parte alla nuda registrazione dei fatti, o talvolta a una piú complessa rielaborazione narrativa, che peraltro abbastanza raramente dà spazio al romanzesco. Una letteratura che estende la sua portata molto più in là dei primissimi anni dopo la fine della guerra, fino agli anni sessanta e oltre. Sono libri impregnati di poesia –la poesia che nasce dalla sofferenza– e ricchi di profonde riflessioni morali. Sono anche pagine che rappresentano un documento storico di grande importanza, e proprio in questo senso verranno analizzate.

Fra gli autori dei romanzi sul tema Guerra e Resistenza ci sono nomi di grandi scrittori: Vittorini, Calvino, Cassola, Tobino, Fenoglio, Pavese. Molti, invece, non furono scrittori di professione ma soldati, partigiani, reporter, che raccontarono la loro guerra in uno o due romanzi al massimo. Tra questi Mario Rigoni Stern, di cui Giuseppe De Robertis disse che non era "scrittore di vocazione". Mario Rigoni Stern, durante la Seconda Guerra Mondiale, combattè come alpino in Francia, poi in Albania, in Yugoslavia e ancora per due inverni in Russia; poi finí prigioniero dei tedeschi in Germania, in Lituania e in Austria, dove lavorò nelle miniere di ferro e di carbone e cominciò a scrivere i suoi ricordi con mezzi di fortuna. *Il sergente nella neve* (1953) è il titolo dello stupendo resoconto della

ritirata di Russia, che Rigoni Stern compí come sergente maggiore. Si sente nel libro la forza con cui viene rappresentata la lotta dell'uomo per conservare la propria umanità.

Un'altra rievocazione impressionante della ritirata di Russia è quella di Giulio Bedeschi, sottotenente medico, autore di *Centomila gavette di ghiaccio* (1963), in cui viene rappresentato il dramma dei nostri soldati della "gloriosa Divisione Julia" sul Don. In un altro romanzo, *Il peso dello zaino* (1966), Bedeschi racconta il ritorno dei pochi superstiti in Italia e le decisioni che dovettero prendere dopo l'8 settembre 1943, quando l'Italia firmò l'armistizio separato con gli Alleati.

Primo Levi fu un chimico torinese. Oltre a *Se questo è un uomo* (che è la cronaca della deportazione dell'autore nel campo di concentramento di Auschwitz, 1947) scrisse *La tregua* (1963), il racconto del lungo viaggio di ritorno dai campi di sterminio attraverso l'Europa. Solo nel 1986, un anno prima di morire suicida, Levi tornò a riflettere sull'esperienza del *lager* nel libro *I sommersi e i salvati*.

Anche una donna, Renata Viganò, raccontò la sua esperienza come partigiana in un limpidissimo romanzo, *L'Agnese va a morire* (1949). L'autrice non vi appare in prima persona, ma, in un articolo posteriore, parlando di questa sua opera, ci dice: "Nel romanzo ho creato o tentato di creare il clima in cui abbiamo vissuto diciannove mesi. Tutto esiste: azioni ed uomini, orizzonti e paesi, colore e temperatura".[1]

Le opere analizzate spiegano molto chiaramente i motivi per cui gli autori sentirono la necessità di lasciare testimonianza scritta della loro esperienza. Levi, per esempio, nell'introduzione al romanzo *Se questo è un uomo*, dice che alla base del suo romanzo c'è "il bisogno di raccontare agli 'altri', di fare gli 'altri' partecipi delle atrocità sofferte a scopo di liberazione interiore".[2] La necessità di scaricare la memoria, affinchè si potesse tornare a vivere, è alla base della letteratura di guerra di questi anni, ma c'è anche, senza dubbio, un intento morale: rendere omaggio a tutti coloro che da quella guerra non sono tornati, denunciare le atrocità della guerra –e di quella guerra in particolare– affinchè un olocausto di tali dimensioni non venga mai dimenticato nè ripetuto.

Con questa poesia, che non ha bisogno di commenti, inizia il romanzo di Primo Levi:

[1] Renata Viganò, "Appendice", *L'agnese va a morire*, p. 245.
[2] Primo Levi, *Se questo è un uomo*, p. 7.

Voi che vivete sicuri
nelle vostre tiepide case,
voi che trovate, tornando a sera
il cibo caldo e visi amici:
considerate se questo è un uomo
che lavora nel fango
che non conosce la pace
che lotta per mezzo pane
che muore per un sí o per un no.
Considerate se questa è una donna,
senza capelli e senza nome
senza piú forza di ricordare
vuoti gli occhi e freddo il grembo
come una rana d'inverno:
meditate che questo è stato:
vi comando queste parole.
Scolpitelo nel vostro cuore
stando in casa andando per via,
coricandovi, alzandovi;
ripetetele ai vostri figli [...][3]

E Giulio Bedeschi cosí introduce *Centomila gavette di ghiaccio*, la rievocazione della ritirata di Russia:

> Questa è una storia di alpini e di fanti perché l'autore ha vissuto la guerra con essi sui fronti di Albania e di Russia. Le vicende degli alpini nelle battaglie invernali sul Don, i combattimenti durante il ripiegamento per aprirsi un varco nelle sacche sulla neve di Russia, nell'inverno 1942-1943, attinsero tali vertici e somme di patimenti da sfiorare l'indescrivibile; raggiunsero senz'altro, e spesso varcarono, i limiti estremi della capacità estrema di sopportazione umana, oltre i quali si affaccia, quasi a sollievo, la morte. L'autore affida al lettore la storia vissuta da un esiguo reparto, l'affida ai compagni sopravvissuti a testimonianza del loro inaudito patire, l'affida a quanti vogliono tener vivo il ricordo di coloro che non tornarono.[4]

E Bruno Zavagli, autore di un altro romanzo sulla ritirata di Russia, *Per un pugno di neve* (1966), cosí scrive nella prefazione:

[3] *Ibid.*, p. 3.
[4] Giulio Bedeschi, *Centomila gavette di ghiaccio*, p. VII.

> È per la memoria di tutti i caduti su quel lontano suolo straniero [...] che ho scritto questo libro [...] e infine per dire alle madri di tutti coloro che non son tornati dalla tragica ritirata del Corpo di Armata Alpino che i loro figli sono morti da uomini prima ancora che da soldati e da eroi.[5]

Ecco perché si scrisse: per togliersi un peso dalla coscienza, per ricordare le vittime di quella guerra infernale, perché l'uomo, meditando su queste testimonianze, non torni a ripetere gli stessi errori. Invece, per molti scrittori di romanzi sulla Resistenza lo scopo fu quello di celebrare gli ideali che guidarono la lotta partigiana, ma anche quello di denunciare la violenza che c'è nell'uomo.

Per quanto riguarda il genere di queste opere, durante la mia ricerca mi sono trovata di fronte a questo significativo panorama: sulla Resistenza esistono prevalentemente dei romanzi, come se il tema fosse una fonte di ispirazione letteraria, e si preferisse proiettare le esperienze personali su personaggi fittizi; mentre che l'esperienza della guerra e della prigionia si manifesta prevalentemente in forma di diario, di relazione autobiografica del protagonista dell'esperienza. Da un lato letteratura *fiction*, dall'altro *non-fiction*. Un'altro aspetto interessante è quello relativo agli anni in cui si pubblicarono questi libri: dai primi anni del dopoguerra fino a tutti gli anni sessanta. Anche se nulla ci vieta di pensare che molti libri si pubblicarono anni dopo la loro stesura, ci troviamo di fronte a un intero ventennio di ricapitolazioni e memorie (ma alcuni libri, como vedremo, si scriveranno perfino dopo), di entrambi i generi qui menzionati.

In questo studio non seguiró un criterio cronologico, insicuro, ma divideró la mia analisi per genere: diari di guerra; diari di prigionia; romanzi sulla Resistenza.

Diari di guerra

I diari di guerra ci mostrano in quali condizioni assurde e disumane combatterono la Seconda Guerra Mondiale i soldati italiani. Sappiamo che l'Italia combattè su piú fronti: nei Balcani, in Africa,

[5] Bruno Zavagli, *Per un pugno di neve*, p. 9.

in Russia, nei mari, nei cieli. Ma scopriamo anche, attraverso queste testimonianze, che quelli d'Italia erano soldati male equipaggiati, senza scarpe, senza cibo, senza armi moderne, senza pezzi di ricambio, coi muli invece di automezzi. Ma soprattutto che non avevano ideali e non sapevano contro chi stavano combattendo. La Seconda Guerra Mondiale fu una guerra che il popolo non voleva, non capiva, non sentiva.

Con queste considerazioni inizia il romanzo di Mario Tobino *Il deserto della Libia* (pubblicato nel 1952 ma scritto dieci anni prima), che si riferisce alla guerra vissuta dai nostri soldati nel deserto della Libia e a cui Tobino partecipò come medico nella 31ª Sezione Sanità. Quando una persona in Italia, durante il fascismo, riceveva la cartolina precetto, che lo mandava in guerra, gli si presentavano, dice Tobino, diversi quesiti:

> Primo: per chi doveva fare la guerra.
> Rispondeva che la doveva fare per i fascisti, per un gruppo di persone che erano l'opposto della bontà o per lo meno dell'intelligenza e conducevano alla rovina l'Italia.
> Secondo: se anche lui era un collaboratore di questa tendenza.
> Egli rispondeva di sí, perché non aveva fatto nulla per opporsi ai fascisti; davanti alle loro azioni era stato in dignitoso riserbo; aveva contro loro mormorato genericamente; parlato con franchezza solo tra amici fidati. Mai aveva fatto contro i fascisti azione chiara, mettendo in pericolo la propria vita.[6]

Chi riceveva la cartolina poi si domandava se fosse meglio andare alla guerra o non andarci, e decideva che era meglio non andarci per non favorire la vittoria dei fascisti. Quali mezzi si potevano usare per non andarci? Disertare era molto pericoloso. Per farsi raccomandare bisognava essere protetti dai fascisti. Si poteva fingere una malattia, ma anche questo metodo non sempre aveva successo. Ed ecco che molti andarono in silenzio alla guerra a scontare il peccato di non essersi ribellati al tiranno.

Cosí Tobino dedica il suo romanzo "A tutti coloro che ricevettero la cartolina precetto e non chiedettero visita".[7] E a questa guerra estranea partecipa anche Tobino, in Libia, nel deserto.

[6] Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, p. 3.
[7] *Ibid.*, p. 7.

Vero Roberti nel romanzo *Con la pelle appesa a un chiodo* (1949), un libro di ricordi di guerra sul mare a cui partecipa in qualità di corrispondente di guerra, denuncia le disastrose condizioni della nostra marina: "La marina era cieca. Non avevamo i radar e i velivoli di ricognizione marittima si chiamavano mammaiuto".[8]

Fra l'altro, l'autore dimostra che la sconfitta italo-tedesca in Africa non fu dovuta a mancanza di benzina, ma all'incapacità dei nostri comandanti e all'ottusità di quelli tedeschi, che non vollero rendersi conto della poderosità dei preparativi alleati. Le autorità italiane, inoltre, responsabili di aver trascinato gli italiani in quella guerra tragica e nella sconfitta, non solo non sono capaci di dirigerla, ma nemmeno di riconoscere con umiltà e coraggio gli errori commessi. I dispacci che Roberti inviò dalla Tunisia furono tutti censurati e il giornalista fu accusato di disfattismo.

Il calvario dei nostri soldati nella steppa russa impone la sua presenza nella letteratura bellica. Sono libri superiori agli altri per qualità, oltre che per frequenza. In tutti si legge la fame, il freddo, la fatica che i nostri soldati dovettero sopportare e, percorrendo queste testimonianze, ci si domanda come abbiano fatto a sopportare tanto. Anche in questi libri sono numerose le denunce della superficialità, dell'impreparazione, della disumanità con cui le autorità italiane condussero la Seconda Guerra Mondiale.

Zavagli sostiene che i nostri soldati furono mandati "al macello da comandanti impreparati, furono abbandonati con armi inadeguate sulle sponde del Don".[9]

Si legge poi in Bedeschi che i soldati italiani sul Don erano vestiti in modo del tutto inappropriato a sopportare i quaranta gradi sotto zero dell'inverno russo, e quelli della Julia partirono addirittura con l'abbigliamento estivo: "[...] la Divisione dei soldati senza cappotto, [...] in divisa estiva di tela grigia, tanti puntini grigi sulla neve, diciamo novemila, al gelo giorno e notte in riva al Don".[10]

E, piú avanti, un colonnello definisce "bestiale e delittuoso" l'impiego di truppe alpine in una guerra di pianura perché "la guerra in pianura richiede di un addestramento opposto a quello che ad esse è stato impartito". Inoltre i soldati italiani erano privi di "pezzi da campagna di ampia gittata, di carri armati e di armi

[8] Vero Roberti, *Con la pelle appesa a un chiodo*, p. 7.
[9] B. Zavagli, *op. cit.*, p. 57.
[10] G. Bedeschi, *Il peso dello zaino*, p. 12.

controcarro". Avevano sí i muli, ma, si domanda con ira il colonnello,

> Come potevano i suoi uomini, legati ai muli marcianti all'immutabile velocità di quattro miserabili chilometri all'ora, competere con la velocità e la mobilità delle divisioni corazzate? Che erano i suoi soldati? Polvere da lasciare che il vento disperdesse a suo capriccio?[11]

E sembra di vederli marciare questi soldati, sotto le tormente di neve, una fila interminabile di uomini e di slitte, per giorni e giorni:

> Un'altra giornata di cammino sulla neve, le scarpe bruciate vanno in pezzi e me le saldo attorno ai piedi con del filo di ferro e stracci. Camminando il cuoio secco mi ha rotto la pelle sotto il malleolo e ha formato una piaga viva [...] Cammino senza dire una parola con nessuno per chilometri e chilometri.[12]
>
> [...]
>
> Ancora un passo, ancora un altro; la neve passava la coperta e pungeva il viso, il collo, i polsi. Il vento ci toglieva il respiro e voleva strapparci la coperta.[13]
>
> [...]
>
> Cammina, cammina, ogni passo che facciamo è uno in meno che dovremo fare per arrivare [...][14]

Molti cadevano esausti nella neve, cercavano di invocare l'aiuto dei compagni, ma non c'era posto per loro sulle slitte e i compagni tiravano avanti. Dovevano tirare avanti. Restava quel braccio sollevato, indurito, che solo il disgelo avrebbe abbassato.

E oltre al freddo, la fame. Prima della partenza (è ancora Bedeschi che racconta) sono state date ai soldati una scatoletta e due gallette, eppure continuano a camminare, per giorni e giorni. Quando arrivano a un'*isba* cercano disperatamente qualcosa da mangiare, qualche avanzo dimenticato: una rapa, delle bucce di patate, dei semi di girasóle. Un giorno incontrano un deposito di patate. Mangiano "avidamente i tuberi gelati e ancora incrostati di terra".

[11] G. Bedeschi, *Centomila gavette di ghiaccio*, pp. 146-147.
[12] Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, p. 42.
[13] *Ibid.*, p. 65.
[14] *Ibid.*, p. 124.

In un'altra occasione il tenente medico Serri, sotto cui si cela Bedeschi, trova, in un'*isba* diroccata, un barile contenente residui di crauti conservati; osservandoli con piú cura:

> S'avvide che quel tritume era zeppo di vermi bianchi raggrinziti e uccisi dal gelo; l'estate li aveva fatti crescere e l'inverno li aveva conservati assieme ai crauti andati a male. "Ho fame, muoio di fame," pensò, tentando di vincere la ripugnanza che la verminaia gli suscitava [...] "Devo tornare a casa" pensò, e vincendo lo schifo diede un morso al cibo immondo.
>
> Era gelido insapore, ma cedeva alla pressione dei denti, e diveniva una pasta molle, nel caldo della bocca.[15]

Anche i muli morivano di stenti nelle nevi di Russia e non appena un mulo moriva, i soldati si avventavano sulla carcassa: "Le labbra succhiavano i brani gocciolanti, i denti azzannavano le polpe ancora calde, ma tosto il gelo le impietriva [...] Tale era la loro miseria".[16]

Fra tante pagine raccapriccianti ci sono pagine che consolano, perché mostrano che l'uomo, anche in mezzo a tante atrocità, può, se lo vuole, non perdere la propria umanità.

C'è il coraggio dei nostri alpini che si meritarono i complimenti dei tedeschi e dei russi, c'è la solidarietà tra compagni, c'è l'amore dei soldati per il comandante e del comandante per i soldati.

Ci sono molte pagine che mostrano la bontà dei civili russi (erano loro nemici) nei confronti dei nostri soldati. C'è la donna russa che porta la minestra al tenente Rigoni senza che questi le chieda niente. Ed ecco la riflessione:

> Anche i russi erano come me: in quell'*isba* si era creata tra me e i soldati russi, e le donne e i bambini, un'armonia che non era un armistizio: era qualcosa di molto di piú del rispetto che gli animali della foresta hanno uno per l'altro. Una volta tanto le circostanze avevano portato degli uomini a saper restare uomini.[17]

Anche Bedeschi evidenzia la bontà degli ucraini, che avevano trovato via d'intesa con gli uomini dalla penna nera:

[15] G. Bedeschi, *Centomila gavette di ghiaccio*, p. 383.
[16] *Ibid.*, pp. 384-385.
[17] M. Rigoni Stern, *op. cit.*, p. 133.

> La gente d'Ucraina offriva spontanea ospitalità nelle *isbe* e si intratteneva volentieri a conversare con i soldati, ragazzi gioviali. Quei contadini imparavano l'italiano con una facilità prodigiosa. A sera l'intera famiglia russa si radunava intorno al soldato italiano e non si stancava mai di chiedere notizie dell'Italia, di tutto ciò che non fosse russo [...] Era buona gente, primitiva e generosa, ma soffocata anch'essa dalla vastità della steppa. Adusata da infinite generazioni all'inclemenza del clima e della vita, subiva con supina sottomissione ogni singola vicenda; accettava il male in silenzio, e con un sorriso scialbo coglieva il bene che la sfiorava. Agli italiani sorrideva volentieri.[18]

E quando i pochi superstiti riescono a uscire dalla sacca:

> [...] le famiglie russe offrirono patate e latte, acqua calda e filacce per ripulire le ferite, sorrisi amorevoli e lunghe esclamazioni di pena nel vedere i segni dell'estremo patimento. –Venite dal Don?– dicevano i vecchi con occhi increduli; – d'inverno? a piedi nella neve? senza viveri? Nessuno ha mai fatto questo in Ucraina, è una cosa incredibile![19]

Generosi e umani i russi, ma buoni e umani anche i nostri soldati nei loro confronti. Quando vedono i soldati russi che stanno recuperando i loro feriti, smettono di sparare, tra l'incredulità di quelli. Restituiscono alla bambina russa piangente, loro che da giorni non mangiano e sognano già l'arrosto, il suo agnellino.

Non altrettanto amati dagli italiani e dai russi sono i tedeschi:

> I tedeschi erano incomprensibili [...] I rapporti fra uomo e uomo generalmente erano cordiali, da soldati che facevano insieme la guerra, ma la mentalità del soldato germanico, la risoluzione di certe situazioni erano tali da sconcertare l'alpino e fargli intendere quale divario lo dividesse dall'alleato. Ne ammirava l'organizzazione, la disciplina, la potenza, senza intendere lo spirito che animava quegli uomini sospingendoli ad atteggiamenti incomprensibili dalla mentalità latina.[20]

I tedeschi si installano con prepotenza nelle *isbe*, ne cacciano gli abitanti. In un'occasione cacciano un povero vecchio e la nipote.

[18] G. Bedeschi, *Centomila gavette di ghiaccio*, pp. 158-159.
[19] *Ibid.*, p. 405.
[20] *Ibid.*, p. 159.

Costoro si scavano una tana che il vecchio vorrebbe chiudere con l'uscio dell'inutilizzato porcile. Segue un litigio con un soldato tedesco. Il giorno dopo il vecchio e la nipote pendevano impiccati a un albero. "Perché?" –si domanda Bedeschi– "Bestialità sfrenata? Disprezzo della vita di popolazioni vinte? Spaventosa presunzione dell'intoccabilità dei vincitori?"[21]

E quando i soldati sono quasi fuori dalla sacca, stremati e affamati, plana sulla neve un aliante tedesco:

> Conteneva viveri che vennero distribuiti fra le truppe germaniche, gli incappucciati fanti tedeschi camminavano frammisti agli italiani masticando ciccolatta e lardo affumicato. Gli italiani guardavano con occhi dilatati, qualcuno non resisteva al desiderio, ammiccava, indicava il cibo e stendeva la mano. –*Nein* –rispondevano secchi quelli– non si può.[22]

La Julia, andando in Russia, aveva circa 20.000 uomini. Ne ritornarono meno di duemila.

Questa fu la ritirata di Russia. Cosí la raccontarono i pochi superstiti.

L'esperienza del *lager*

Tra la letteratura "concentrazionaria" europea emerge senza dubbio il romanzo di Primo Levi. *Se questo è un uomo* è un libro che resta impresso non solo come testimonianza sconvolgente dell'inferno del *lager*, ma anche per la sobrietà e la nudità dello stile. Non c'è retorica nel libro. Levi, infatti, lascia che la realtà commenti se stessa.

E la denuncia è chiara: nel *lager* prevale, anche tra carcerati, la legge della giungla: "Qui la lotta per sopravvivere è senza remissione".[23] Il *lager* uccide la nostra umanità, la solidarietà, la pietà. Rende l'uomo insensibile, lo imbestialisce: "Non è uomo chi, perso ogni ritegno, divide il letto con un cadavere. Chi ha atteso che il suo vicino finisse di morire per togliergli un quarto di pane".[24]

[21] *Ibid.*, p. 160.
[22] *Ibid.*, p. 397.
[23] P. Levi, *Se questo è un uomo*, p. 80.
[24] *Ibid.*, p. 92.

Non è uomo il vecchio che ringrazia Dio di non essere stato scelto per la camera a gas e non vede nella cuccetta accanto Beppo, il greco, che ha vent'anni e andrà alla camera a gas al posto suo. "Se io fossi Dio, sputerei a terra la preghiera di Kuhn".[25] Questa la reazione morale di Levi. Dirà successivamente che l'esperienza ha spazzato in lui qualsiasi resto di educazione religiosa che aveva avuto: "Se c'è Auschwitz, non può esserci Dio".[26]

Levi sopravvive al campo di sterminio solo perché, poco prima dell'arrivo delle truppe russe, contrae la scarlattina. Solo gli uomini validi vengono portati a Mauthausen, dove moriranno quasi tutti. Gli ammalati, invece, vengono lasciati al loro destino.

La denuncia di Levi coincide con quella di Caleffi che fu deportato a Mauthausen, perché era antifascista.

Nel suo romanzo *Si fa presto a dir fame* (1954), però, non c'è l'imprecazione che troviamo in Levi, ma solo senso di umanità: Caleffi non condanna gli uomini ma il sistema. Anche nel campo di Caleffi prevale la legge della giungla, anche lí scompare la pietà e "l'assistere alla macellazione di un compagno che un tempo ti era caro ti lascia indifferente", anche lí, per sopravvivere, si è costretti a perdere la propria dignità e "il figlio dell'ebreo sterminato, cresciuto in mezzo alla morte e alla follia, deve, per difendersi dalla fame, giacere la notte tra le braccia del gerarca".[27] Ciò crea orrore in Caleffi, ma poi riflette:

> Questi poveri esseri non avevano colpa, nessuno dei disgraziati che erano a Mauthausen, aguzzini o vittime, politici o criminali aveva colpa. La colpa era dei folli che avevano inventato e organizzato il sistema, quel sistema che iniziava la distruzione della persona umana al suo ingresso, con la spoliazione e la grottesca rasatura e la vestizione con orridi stracci [...] Terminato il "trattamento", il bestiame umano veniva avviato al lavoro, a un lavoro durissimo, dal quale erano esonerati solamente gli inabili che venivano "scientificamente" soppressi. Nessuna pietà per i deboli. Nessuna meraviglia che tutti gli istinti malvagi e turpi dell'uomo, sopiti e dimenticati nella convivenza normale, prendessero qui il sopravvento e cancellassero ogni traccia di pietà e di carità e perfino di pensiero.[28]

[25] *Ibid.*, p. 116.
[26] *Ibid.*, p. 343.
[27] Piero Caleffi, *Si fa presto a dir fame*, p. 15.
[28] *Ibid.*, pp. 153-154.

E ancora: "L'unico grande colpevole di tutte le efferatezze delle quali eravamo vittime era il sistema che rendeva spietati i nostri aguzzini, vittime a loro volta".[29]

Eppure Caleffi cerca disperatamente di restare uomo anche in mezzo "all'abisso nel quale sta affondando l'uomo" che era in lui.[30] Un giorno litiga con un compagno di sventura belga che lo sta derubando. A causa della delazione di Caleffi il belga viene severamente punito dal capo-blocco. Caleffi è pentito e capisce che se si lasciava andare, se non teneva "ancorata la coscienza a un principio di solidarietà con i compagni"[31] sarebbe potuto affondare, avrebbe contribuito lui stesso alla dissoluzione della propria individualità, si sarebbe degradato anche di fronte alla sua coscienza, si sarebbe "imbestiato". Il verbo "imbestiarsi" appare spesso nel diario di Caleffi. "Mi terrorizzava l'idea di imbestiarmi anche dentro".[32] Spesso ripete anche l'esigenza di "sopravvivere come uomo" e il timore di un ottundimento totale della propria sensibiltà e della propria coscienza. Non vuole diventare anche lui "vittima del sistema". Piú della fame, piú della sofferenza fisica, ciò che tortura Caleffi è il naufragio della personalità e l'oscuramento della coscienza. Questa è l'accusa che Caleffi muove al regime hitleriano: aver calpestato la coscienza dell'uomo, averne degradato lo spirito, aver reso l'uomo una bestia.

Due testimonianze che raccontano la distruzione morale, piú che fisica, dei campi di Hitler.

In un secondo romanzo, *La tregua* (scritto 14 anni dopo *Se questo è un uomo* e molto piú filtrato e letterario), Levi racconta il viaggio di ritorno da Auschwitz. Il vagabondaggio di Levi e dei suoi compagni dura quasi tre mesi. Passano attraverso l'Ucraina, la Romania, l'Ungheria, l'Austria e la Germania. Nel romanzo Levi si sofferma ad osservare la distruzione che la guerra ha lasciato in tutta l'Europa: città-scheletro, ferrovie distrutte, autostrade impraticabili. Lo impressiona Monaco: mozziconi di case, pochi uomini, molti mutilati, molti vestiti di stracci. Levi osserva anche i segni lasciati sull'uomo dagli orrori sofferti. È commovente nel romanzo il ricordo, 14 anni dopo, di un bambino di tre anni sopravvissuto al lager:

[29] *Ibid.*, p. 187.
[30] *Ibid.*, p. 141.
[31] *Ibid.*, p. 167.
[32] *Ibid.*, p. 209.

> Hurbinek era un nulla, un figlio della morte, un figlio di Auschwitz [...] Nessuno sapeva niente di lui, non sapeva parlare e non aveva nome: quel curioso nome gli era stato assegnato da noi, forse da una delle donne, che aveva interpretato con quelle sillabe una delle voci inarticolate che il piccolo ogni tanto emetteva. Era paralizzato dalla cintola in giú ed aveva le gambe atrofiche, sottili come stecchi, [...] ma i suoi occhi saettavano terribilmente vivi, pieni di richiesta, di asserzione della volontà di rompere la tomba del mutismo.[33]

Un ragazzo ungherese di 15 anni, sopravvissuto al *lager*, passa le giornate ad accudire il piccolo Hurbinek che dopo una settimana diceva una parola, anche se nessuno mai capí che cosa quella parola significasse:

> Hurbinek, che forse era nato ad Auschwitz e non aveva mai visto un albero; Hurbinek che aveva combattuto come un uomo fino all'ultimo respiro per conquistarsi l'entrata nel mondo degli uomini, da cui una potenza bestiale lo aveva bandito; Hurbinek il senza-nome, il cui minuscolo avambraccio era pure stato segnato col tatuaggio di Auschwitz; Hurbinek morí nei primi giorni del marzo 1945, libero ma non redento. Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole.[34]

La tregua ci mostra tutta un'umanità, libera finalmente, che vaga per l'Europa cercando di ritornare a casa, impresa non facile a causa della "indecifrabile burocrazia sovietica". Brandelli dell'esercito russo, l'esercito vincitore, che tornavano a casa. Tradotte con donne ucraine che tornavano dalla Germania. Negri in divisa americana, tedeschi che si pretendevano austriaci, austriaci che si dichiaravano svizzeri; francesi, greci, olandesi, italiani; cattolici, ebrei, ortodossi, musulmani.

C'è forte la gioia della libertà ritrovata che è "sentirsi uomo fra uomini",[35] "ristabilire il contatto con gli alberi e con l'erba, odorare l'aria dell'estate".[36]

[33] P. Levi, *La tregua*, p. 166.
[34] *Ibid.*, p. 167.
[35] *Ibid.*, p. 191.
[36] *Ibid.*, p. 235.

I romanzi sulla Resistenza

La Resistenza rappresenta una delle tematiche fondamentali nella letteratura post-bellica.

Sulla lotta partigiana, infatti, moltissimi scrissero. Ciascuno raccontò la propria Resistenza e ciascuno diede ad essa la propria impronta. I libri sulla Resistenza, presi nel loro insieme, ci descrivono in tutti i suoi aspetti quel complesso periodo della storia d'Italia. Ma, come abbiamo osservato, la forma preferita per questa descrizione è il romanzo.

Quella di Tobino del romanzo *Il clandestino* (1962) è una ricostruzione attenta dell'organizzarsi della lotta partigiana anche nei suoi contatti con le altre organizzazioni d'Italia e con gli inglesi e gli americani, e ci mostra che la Resistenza non fu solo lotta contro i fascisti ma anche lotta per la giustizia sociale.

Il romanzo di Tobino inizia il 25 luglio 1943 quando la radio improvvisamente annuncia che il fascismo è caduto:

> La Radio, per quasi tutta la notte, ripetè i due messaggi, del Re e del Generale Badoglio. Quello del Re diceva che aveva accettato le dimissioni di Mussolini. Il messaggio di Badoglio era questo: –Per ordine di Sua Maestà il re e imperatore assumo il governo militare del paese con pieni poteri. La guerra continua.[37]

Il 25 luglio sucita negli italiani speranze e volontà di lotta: "Le strade cominciarono festose a spumeggiare di esclamazioni e commenti".[38]

L'organizzazione clandestina che esisteva a Medusa anche durante la "generale sonnolenza portata dalla dittatura", e "che aveva come scopo l'azione contro il fascismo" ebbe "febbre di ritrovarsi, di far qualcosa [...] Era dunque arrivata l'ora dell'azione".[39]

> L'8 settembre 1943, alle sette e mezzo di sera, la Radio dette l'annuncio dell'armistizio: –Il governo italiano, riconosciuta l'impossibilità di continuare l'impari lotta contro la soverchiante potenza avversaria [...] ha chiesto un armistizio al generale Eisenhower [...] La richiesta è

[37] M. Tobino, *Il clandestino*, p. 24.
[38] *Ibid.*, p. 27.
[39] *Ibid.*, pp. 25-27.

> stata accolta. Conseguentemente ogni atto di ostilità contro le forze anglo-americane deve cessare da parte delle forze italiane in ogni luogo. Esse però reagiranno ad eventuali attacchi da qualsiasi altra provenienza [...] Il che voleva dire: "Da questo istante il nemico è il tedesco, aggreditelo e uccidetelo".[40]

A questo punto, racconta invece Fenoglio in *Primavera di bellezza* (1951), "successe il finimondo dell'armistizio e dei tedeschi";[41] e Bedeschi parla di "guazzabuglio".[42] Perché? Perché non furono dati ordini chiari ai Comandi militari. Furono dati "ordini e contrordini. Opporsi ai tedeschi, non resistere, uccidere i tedeschi, non aprire il fuoco sui tedeschi, non cedere le armi".[43] Fu anche ordinato di adeguarsi alla situazione: "Ma quale è in realtà la situazione, se nessuno la conosce?" si domanda un colonnello il 9 settembre. E un capitano: "Di chi siamo alleati adesso?".[44]

Tra i soldati si creò il caos: soldati e ufficiali (e gli ufficiali per primi) abbandonarono le caserme, cercando di tornare a casa. Ma già ai primi minuti di fuga apparve la realtà: i tedeschi, gli ex alleati, erano divenuti loro feroci nemici. Assaltarono le caserme. Cominciarono le deportazioni.

E i soldati ebbero bisogno di abiti civili per sfuggire ai tedeschi. Tobino racconta:

> Ci fu allora fra gli italiani la piú grande manifestazione di solidarietà della storia d'Italia: i borghesi, i cittadini non militari, fecero a gara a vestire di panni civili quei giovani che dovevano sfuggire ai tedeschi, si vuotarono in silenzio i guardaroba, si rivestí un esercito [...] Intanto la radio informava che i fascisti rialzavano la testa, si ripresentavano, ricostituivano i fasci di combattimento, tentavano di allearsi ai tedeschi; erano avidi di vendetta.[45]

Anche gli antifascisti cominciarono a organizzarsi, perché bisognava fare qualcosa. Quel qualcosa si chiamò Resistenza.

[40] *Ibid.*, pp. 44-45.
[41] Beppe Fenoglio, *Primavera di belleza*, p. 28.
[42] G. Bedeschi, *Il peso dello zaino*, p. 188.
[43] B. Fenoglio, *Primavera di belleza*, p. 29.
[44] G. Bedeschi, *Il peso dello zaino*, p. 192.
[45] M. Tobino, *Il clandestino*, pp. 46-47.

Tobino, Caleffi, Fenoglio ci presentano la Resistenza dandoci gli antefatti storici. Altri, invece, ci introducono nella lotta partigiana già iniziata e ciascuno dà ad essa la propria impronta.

È il caso di Calvino, che fu partigiano in Liguria, e che racconta nel romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) la Resistenza vissuta da un ragazzo selvatico, Pin, che entra in una banda partigiana per caso. Ha rubato la pistola a un tedesco, mentre costui si intrattiene con la sorella di Pin, che è prostituta. Viene messo in prigione e qui conosce Lupo Rosso, con cui fugge e con cui entra in un gruppo partigiano che ha ben poco di eroico. Basta leggere i nomi di battaglia: Dritto, Mancino, Duca, Marchese, Conte, Barone (quattro cognati calabresi). Sembrano piú ladruncoli che combattenti per un ideale. È un romanzo in cui non prevale tanto il tono drammatico di altri romanzi sulla Resistenza, ma un tono di favola.

Un'indimenticabile protagonista dei romanzi sulla Resistenza è l'Agnese, una semplice e simpatica popolana, che domina e dà il titolo al romanzo di Renata Viganò, *L'Agnese va a morire*. È una donna grassa coi "brutti piedi scalzi nelle ciabatte", che fa la lavandaia fino a quando i tedeschi le portano via il marito. Alla morte del marito l'Agnese diventa staffetta dei partigiani. Un giorno un tedesco ubriaco le uccide il gatto, l'unica cosa che le era rimasta dopo la morte del marito. Lei uccide il tedesco. Da allora dovrà rifugiarsi anche lei sulle montagne. Sarà la mamma dei partigiani, lei che mamma non era mai stata, cucinerà per loro, rammenderà loro le calze, mostrerà coraggio e spirito di sacrificio. E alla fine, durante una rappresaglia tedesca, verrà riconosciuta come partigiana e uccisa: "L'Agnese restò sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve".[46]

La storia di Agnese è molto interessante perché mostra quella che fu la realtà storica della Resistenza: una guerra di popolo, la prima autentica guerra di popolo della storia italiana, una guerra a cui parteciparono, per la prima volta, anche le masse contadine, che erano state escluse dalle guerre risorgimentali.

Una guerra in cui troviamo anche le donne che danno il loro contributo come staffette. Chi partecipò alle lotte partigiane, spesso vi entrò piú per scelta istintiva, come l'Agnese, che per un movente politico. Anche in questo senso il romanzo rispecchia la realtà storica della Resistenza.

[46] R. Viganò, *op. cit.*, p. 239.

Inoltre il romanzo ci mostra come si fu organizzando la rete partigiana, attraverso tante oscure persone come l'Agnese, da un famiglia all'altra, da un casolare all'altro. Ci racconta come veniyano attaccati i tedeschi, e come i tedeschi reagivano anche sulle popolazioni civili, con rappresaglie e con deportazioni.

Quello della Viganò è un romanzo poco epico, ma proprio per questo esso ci mostra un aspetto storicamente vero della realtà resistenziale: l'aspetto paesano.

A differenza di quello di Calvino e della Viganò, il romanzo di Vittorini, *Uomini e no* (1945) sulla Resistenza a Milano nel 1944, è un'opera fortemente ideologica, in cui i partigiani come Enne 2 sono eroici e idealizzati. È un libro interessante, oltre che per certe caratteristiche stilistiche e strutturali, perché ci dà una visione della Resistenza a Milano, una città che vediamo immersa nella precarietà della guerra, con gli attentati compiuti dai partigiani e le successive rappresaglie dei tedeschi, che lasciano per giorni i morti nelle piazze come ammonimento. I personaggi di Vittorini sono intellettuali e operai, partigiani non per caso, come l'Agnese, ma per una precisa scelta politica ed ideologica. Il romanzo contiene pagine indimenticabili come quella che descrive, con indubbia aderenza alla realtà storica, la tensione spirituale dei partigiani prima di un attentato. C'è poi la descrizione dei morti di Largo Augusto, una pagina drammatica nel suo realismo e nella sua crudezza, che mostra l'aberrazione di chi ha ucciso, per rappresaglia, gente indifesa e innocente: un vecchio, una bambina, due ragazzi di quindici anni. Erano distesi sul marciapiede, con dei cartelli che dicevano "Passati per le armi", con i piedi nudi, nei capelli il sangue raggrumato. E la gente passava e li guardava. Stupendo è anche il capitolo finale che ci racconta del partigiano operaio che non ha il coraggio di uccidere il tedesco perché vede in lui, non il nemico, ma l'uomo, l'operaio: "–Sembrava un operaio– disse l'operaio".[47] E il messaggio ideologico è chiaro: neppure la guerra può cancellare la solidarietà proletaria.

Uno degli scrittori piú singolari e piú prolifici sulla Resistenza è Beppe Fenoglio, della città di Alba che fu, si può dire, il cuore partigiano. Nelle Langhe, intorno ad Alba, combatterono tutti i gruppi della Resistenza e la lotta partigiana fu feroce e gloriosa.

[47] Elio Vittorini, *Uomini e no*, p. 202.

Fenoglio scrisse tre romanzi sulla Resistenza e dodici racconti. Quella di Fenoglio è una Resistenza demitizzata, che coglie il quotidiano, il modesto, non sempre l'eroico. Per esempio, la guerra partigiana di Milton, protagonista di *Una questione privata* (1965, postumo), è inserita in una vicenda di amore e di gelosia, una questione privata, appunto.

Bellissimi sono anche i racconti, di cui il primo dà il titolo alla raccolta: *I ventitre giorni della città di Alba* (1952). I gloriosi ventitre giorni di Alba sono da Fenoglio raccontati in tono quasi ironico, non certo eroico ed enfatico. Cosí inizia il racconto:

> Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944. Ai primi d'ottobre, il presidio repubblicano, sentendosi mancare il fiato per la stretta che gli davano i partigiani dalle colline, fece dire dai preti ai partigiani che sgomberava, solo che i partigiani gli garantissero l'incolumità dell'esodo. I partigiani garantirono e la mattina del 10 ottobre il presidio sgomberò.[48]

I partigiani entrano ad Alba:

> Fu la piú selvaggia parata della storia moderna: solamente di divise ce n'era per cento carnevali. Fece un'impressione senza pari quel partigiano semplice che passò rivestito dell'uniforme di gala di colonnello d'artiglieria cogli alamari neri e le bande gialle e intorno alla vita il cinturone rossonero dei pompieri col grosso gancio. Sfilarono i badogliani con sulle spalle il fazzoletto azzurro e i garibaldini col fazzoletto rosso e tutti portavano ricamato sul fazzoletto il nome di battaglia. La gente li leggeva come si leggono i numeri sulla schiena dei corridori ciclisti [...] Cogli uomini sfilarono le partigiane, in abiti maschili e qui qualcuno tra la gente cominciò a mormorare: –Ahi povera Italia– [...] I comandanti avevano dato ordine che le partigiane restassero sulle colline, ma quelle li avevano mandati a farsi fottere.[49]

Questo è il tono di molte pagine di Fenoglio, ma Fenoglio non deve essere interpretato come uno scrittore burlesco. In tutta la sua opera c'è profonda amarezza per la violenza che domina l'uomo e la società.

[48] B. Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, p. 159
[49] *Ibid.*, pp. 160-161.

I partigiani di Fenoglio sono molto piú veri di quelli di tanti altri romanzi sulla Resistenza, perché di essi Fenoglio non nasconde la paura (il primo fascista ucciso, la prima battaglia), l'incoscienza (molti fra i partigiani di Fenoglio sono giovanissimi: diciotto, a volte quindici anni), gli errori, le difficoltà di adattamento alla vita partigiana.

Il partigiano, comunque, piú completo e piú umano di Fenoglio, e forse di tutta la letteratura sulla Resistenza, è il partigiano Johnny, che è il protagonista di ben due romanzi dello scrittore (*Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny*) e indubbia proiezione dell'autore stesso e delle sue vicende biografiche. Attraverso Johnny riviviamo il dramma di tanti soldati, sorpresi dal 25 luglio lontani da casa. Riviviamo le peripezie vissute da quei soldati per tornare a casa, la loro decisione di entrare nei nuclei partigiani per combattere i fascisti, per combattere per la libertà. Johnny, come Raoul, un altro partigiano dei racconti di Fenoglio, sente la durezza, "il marchio bestiale" della vita di montagna, durezza che supera attraverso la solidarietà della lotta. In Johnny rivivono anche la passione e l'orgoglio (quando Alba viene conquistata: la sua era la prima città libera dell'Alta Italia), l'amarezza (quando Alba è perduta), la noia, la paura, i sentimenti insomma di tanti partigiani, sentimenti ricreati da Fenoglio con molto distacco, ma anche con molto realismo e poca retorica. Il Johnny di *Primavera di bellezza*, nelle ultime righe del romanzo, muore e muore cosí: "Johnny percepí un clic infinitesimale. Girò gli occhi dal tedesco al vallone. Vide spiovere la bomba a mano [...] e le sorrise".[50]

"Le sorrise" è l'ultima parola del romanzo: Fenoglio esprime con questo sorriso l'aspirazione al superamento della crudele realtà della guerra e la speranza della Resistenza, e ci dice, con molta semplicità, che la morte di Johnny non è una sconfitta.

Purtroppo il secondo romanzo che vede protagonista Johnny, *Il partigiano Johnny* (1968, postumo), lascia delusi perché incompleto. Fenoglio morí, infatti, prematuramente a 41 anni, prima di completarne la stesura.

Una letteratura ricchissima, quindi, quella sui cinque anni di guerra. Un documento storico importante, che contiene un messaggio da non dimenticare: essere disumani è possibile e facile. La guerra, la sofferenza, l'odio possono spingerci a dimenticare valori

[50] B. Fenoglio, *Primavera di belleza*, p. 269.

come la solidarietà, la dignità, la sensibilità. Possono imbestiarci. Ma l'uomo, anche e soprattutto attraverso la sofferenza, deve imparare a restare uomo. Anzi, per dirla con Vittorini, è piú uomo quello che è perseguitato di quello che perseguita.

È anche una letteratura piena di poesia, la poesia che sgorga spontanea in chi riscopre la bellezza della vita dopo tante sofferenze e che fa dire, con Bedeschi: "Vedere che l'erba è verde e che qualche filo è anche per te".[51]

Bibliografía

BEDESCHI, Giulio, *Centomila gavette di ghiaccio*. Milano, Mursia, 1964.
BEDESCHI, Giulio, *Il peso dello zaino*. Milano, Garzanti, 1975.
CALEFFI, Piero, *Si fa presto a dir fame*. Milano, Mursia, 1968.
CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano, Mondadori, 1993.
FENOGLIO, Beppe, *Primavera di bellezza*. Milano, Garzanti, 1959.
FENOGLIO, Beppe, *Il partigiano Johnny*. Torino, Einaudi, 1968.
FENOGLIO, Beppe, *Una questione privata. I ventitre giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1994.
LEVI, Primo, *Se questo è un uomo. La tregua*. Torino, Einaudi, 1994.
LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*. Torino, Einaudi, 1986.
RIGONI STERN, Mario, *Il sergente nella neve. Ritorno sul Don*. Torino, Einaudi, 1994.
ROBERTI, Vero, *Con la pelle appesa a un chiodo*. Milano, Mursia, 1966.
TOBINO, Mario, *Il deserto della Libia*. Milano, Mondadori, 1991.
TOBINO, Mario, *Il clandestino*. Milano, Mondadori, 1993.
VIGANÒ, Renata, *L'Agnese va a morire*. Torino, Einaudi 1994.
VIGANÒ, Renata, "La storia di Agnese non è una fantasia", in *L'unità*, 17 novembre 1949; in appendice a *L'agnese va a morire*. Torino, Einaudi, 1994
VITTORINI, Elio, *Uomini e no*. Milano, Mondadori, 1965.
ZAVAGLI, Bruno, *Per un pugno di neve*. Milano, Mursia, 1966.

[51] G. Bedeschi, *Il peso dello zaino*, p. 5.

Un dialetto veneto sull'altopiano messicano

AGUSTÍN HUERTA BORTOLOTTI
Universidad Autónoma de Puebla

Nel 1882, un gruppo di emigranti veneti giunse sull'altopiano messicano, dove fondò un nuovo paese, Chipilo, nella valle di Puebla. La maggior parte dei coloni proveniva da Segusino e dagli altri paesi ubicati nella vallata del Piave. Pochi dei nuovi insediati parlavano l'italiano; quasi tutti si esprimevano nella lingua d'origine, cioè il dialetto veneto basso-bellunese, che divenne la "lingua" del nuovo paese messicano. Ancor'oggi (1995) quasi tutti gli abitanti di Chipilo usano il veneto, la lingua dei loro avi, nelle quotidiane relazioni interpersonali.

Per comprendere la portata di questo fenomeno di preservazione di un dialetto italiano in una zona geografica lontana dall'Italia e quindi lontana dai fenomeni in cui si è solitamente immersi per lo sviluppo di una manifestazione linguistica, lingua o dialetto che sia, è necessario capire che dialetto e lingua non sono soltanto la forma e la voce da dare al pensiero. Sono essi stessi essenza di cultura, di relazioni sociali e di affetti personali, che permette la continuità e la preservazione di un modello di civiltà. Oltre ai primi studi socio-linguistici svolti nel 1984 sulla realtà idiomatica che sta alla base dell'attualità di Chipilo, si è svolta una ricerca scientifica, di carattere strettamente linguistico, sul dialetto e le sue trasformazioni dopo anni e anni di interazione con una realtà socio-culturale tanto diversa, i cui risultati, assai stupefacenti, per la prima volta vengono pubblicati oggi in un libro dal titolo *Il dialetto veneto di Segusino e Chipilo*, opera di Carolyn MacKay. Esporrò parte di tali risultati per rilevare le conseguenze di questo notevole e singolare caso.

L'emigrazione veneta in Messico

Il fenomeno dell'emigrazione italiana della fine del secolo scorso, interessó il Messico per la prima volta il 19 ottobre 1881, quando sbarcarono al porto di Veracruz 428 persone che componevano 88

famiglie, delle quali 45 provenivano dal Tirolo, 19 dalla Lombardia e 24 dal Veneto. Poi, nel 1882, sopravviene il grande esodo con lo sbarco nei mesi di gennaio, febbraio e settembre di ben 2.360 italiani, provenienti essenzialmente da diverse regioni settentrionali. Dopo l'arrivo, si diressero, in gruppi piú o meno numerosi, verso la loro destinazione all'interno del territorio messicano. La composizione di questi gruppi venne determinata quasi spontaneamente, perchè era praticamente un'emigrazione non individuale ma di piccoli gruppi di uno stesso paese o di una stessa Provincia, il che favoriva la coesione tra gli emigranti. Inoltre –caratteristiche sociali ed economiche a parte–, nella seconda metà dell'Ottocento in Italia solo l'uno per cento della popolazione usava correntemente la lingua italiana; la lingua parlata dal restante novantanove si suddivideva in numerosi dialetti. Possiamo quindi dedurre che la lingua materna dei componenti di questa emigrazione era il dialetto della loro zona d'origine, e che, in questa situazione, diventò il principale vincolo che permise la formazione di nuclei piú o meno omogenei.

Le destinazioni per questi gruppi furono diverse, e diverse furono anche le condizioni climatiche, materiali, economiche e sociali dei luoghi in cui questi coloni si insediarono. Da qui cominciarono le vicende la cui somma rappresenta oggi non solo un enorme bagaglio storico ma anche una fonte inesauribile di profili antropologici, sociali, culturali, sociologici, politici, linguistici, ecc., degni di essere studiati e valutati; anche perchè ognuno di questi gruppi di immigrati ebbe uno sviluppo e un destino diverso: alcuni si sono disciolti senza lasciare nessuna traccia come gruppo, qualche famiglia si è sommata ai gruppi piú stabili, altre si sono disperse; e altri –i meno– si sono costituiti quale comunità.

Dopo questa necessaria prefazione, mi interessa centrare la mia attenzione principalmente su uno dei tanti effetti suscitati da questa emigrazione-immigrazione italiana in Messico e particolarmente sul fatto che rappresenta la preservazione di un dialetto italiano in un contesto socio-politico non affatto propizio.

Il dialetto veneto di Chipilo

Origini e caratteristiche

L'unico degli insediamenti di cui si parla nel proemio del libro in esame, che continua a parlare la lingua (il dialetto) degli avi, è

Chipilo, piccolo paese situato a 13 chilometri da Puebla, città capitale dell'omonimo Stato, la quale a sua volta è situata a 120 chilometri da Città del Messico. Le ragioni per cui dopo centotre anni dall'arrivo degli emigrati si continua a parlare la lingua dei nonni in questa comunità, sono state già individuate, principalmente sotto il profilo storico-culturale, da studiosi quali Flavia Ursini, Mario Sartor, Giovanni Meo Zilio, José Benigno Zilli Manica ed altri.

L'aspetto linguistico del fenomeno è stato studiato per la prima volta da Mario Sartor e Flavia Ursini sotto il profilo della lingua parlata. I risultati di questo studio sono stati pubblicati nel loro libro *Cent'anni d'emigrazione: una comunità veneta sugli altopiani del Messico*. Dopo dodici anni di ricerca, nel 1993 Carolyn J. MacKay compila il suo libro *Il dialetto veneto di Segusino e Chipilo*, che vede la luce nel 1995; in questo libro sono contenuti i risultati della sua ricerca, e cioè la descrizione della fonologia e della grammatica caratteristiche del dialetto veneto che si parla oggi a Chipilo, in Messico. Inoltre, questo libro viene corredato da un vocabolario Veneto-Italiano-Spagnolo.

È stato già dimostrato che Chipilo fu fondata da 560 emigrati; la maggior parte dei coloni era originaria di Segusino, o proveniva dai paesi limitrofi. Quindi, costoro parlavano il dialetto veneto settentrionale della zona compresa fra Treviso, Feltre e Belluno. Inoltre, lo studio del dialetto usato a Chipilo evidenzia una struttura morfologica, una fonologia e un lessico tipici della varietà basso-bellunese del dialetto veneto. Fino ad oggi, data l'omogeneità linguistica degli emigranti originari e l'unità della comunità, il dialetto a Chipilo rimane in gran parte intatto, anche se l'urbanizzazione e l'industrializzazione degli ultimi decenni permettono di prevedere, in un futuro non molto lontano, maggiori influenze dello spagnolo sul dialetto.

Sorprendentemente il dialetto veneto di Segusino in Italia ha accusato piú influenza dall'italiano che il dialetto veneto di Chipilo in Messico dallo spagnolo, e dico sorprendentemente perchè il dialetto dell'emigrazione si è inserito in un ambito socio-culturale che invece di favorirne lo sviluppo e il mantenimento avrebbe potuto causarne in poco tempo la scomparsa.

Comunque, le differenze fonologiche, morfologiche, sintattiche e lessicali fra i due attuali dialetti segusinesi risultano relativamente limitate, e sono il risultato dell'influenza dello spagnolo parlato nell'aspetto fonologico, e dei prestiti linguistici in quello lessicale.

I prestiti linguistici spagnoli vengono usati fondamentalmente in questi casi:

a) termini peculiari della cultura messicana: *tortiie* da "tortillas";
b) neologismi (coniati dopo l'arrivo dei coloni in Messico): *plancia* da "plancha" (ferro da stiro);
c) espressioni idiomatiche ed interiezioni: *ándale*! per "dài!"

La maggior parte dei prestiti rispetta la struttura morfosintattica del veneto. Nell'aspetto morfosintattico mi limiterò a dare solo qualche esempio per illustrare il risultato di questo lavoro:

a) a Chipilo si usa l'ausiliare *aver* (avere) per i verbi riflessivi al passato prossimo; a Segusino, per l'influsso dell'italiano, si usa *esser* per la terza persona ed *aver* per la prima e seconda persona.
b) a Chipilo l'uso del morfema plurale *-i* dopo una consonante è facoltativo: *i omi / i om*. A Segusino, il morfema *-i* del plurale non viene usato quando la parola finisce in consonante.

Uso e mantenimento

A una distanza di 103 anni dall'arrivo in terra messicana dei primi emigranti, a Chipilo si continua a usare il veneto all'interno ed all'esterno della comunità, e le occasioni in cui si usa rispettivamente il dialetto e lo spagnolo rimangono a tutt'oggi nettamente distinte. All'interno: nei rapporti familiari, nei rapporti di amicizia e nei rapporti di comunità; all'esterno, quando membri della comunità si incontrano e si riconoscono in centri di lavoro, circoli sociali diversi, ecc.

Esistono molte altre ragioni che possono spiegare perché il dialetto è ancora vivo a Chipilo, ragioni di carattere sociologico, antropologico, psicolinguistico, ecc.; per ora basti dire che questa isola di veneto in un mare di spagnolo ha ancora molto da offrire a chi vorrà approdare sulle sue spiagge e addentrarsi nei suoi segreti.

Bibliografía

MACKAY, Carolyn J., *Il dialetto veneto di Segusino e Chipilo*. Segusino, Cassamarca, 1995.

MEO ZILIO, Giovanni, "Lingue in contatto. Interferenze fra veneto e spagnolo in Messico", in G. Meo Zilio, a cura di, *Presenza, cultura, lingua e tradizioni dei veneti nel mondo. I. America Latina (prime inchieste e documenti)*. Venezia, Centro Interuniversitario di Studi Veneti, 1987, pp. 237-263.

SARTOR, Mario e Franca URSINI, *Cent'anni di emigrazione. Una comunità veneta sugli altipiani del Messico*. Crocetta del Montello, s.e., 1983.

URSINI, Flavia, "Emigrazione e lingua. Il veneto in Messico", in G. Meo Zilio, a cura di, *Presenza, cultura, lingua e tradizioni dei veneti nel mondo. I. America Latina (prime inchieste e documenti)*. Venezia, Centro Interuniversitario di Studi Veneti, 1987.

ZILLI Manica e José BENIGNO, *Llegan los colonos a México. La prensa de Italia y de México sobre la migración del siglo XIX*. México, Punto y Aparte, 1989.

Vocativo diretto e inverso: i termini di parentela fra enunciato ed enunciazione

MARCO MAZZOLENI
Scuola Superiore per Interpreti
e Traduttori del Comune di Milano

Ai miei genitori

In questo articolo vorrei mostrare alcune particolarità riscontrabili nell'uso dei *kinterms* come vocativi, poiché esse permettono di osservare interessanti differenze tra i significati sistematici di questi lessemi ed i valori che si potrebbero indurre dai loro diversi contesti d'occorrenza. Parlerò inizialmente delle caratteristiche di base del vocativo,[1] per descrivere poi il campo lessicale della terminologia famigliare e l'uso vocativale dei termini di parentela, e quindi analizzare il fenomeno del vocativo inverso; concluderò utilizzando l'opposizione teorica fra "valori di sistema" e "valori di campo,"[2] per cercare di risolvere le irregolarità semantiche accennate all'inizio.[3]

Il vocativo

La funzione fondamentale del vocativo è quella di chiamare il destinatario rivolgendogli la parola, e di identificarlo selezionandolo

[1] Sul quale *cfr.* anche Marco Mazzoleni, "Il vocativo", in *Grande gramatica italiana di consultazione*, e Salvatore Claudio Sgroi, "Il vocativo. Un capitolo della grammatica italiana", in *Studi linguistici e filologici offertia G. Caracausi.*

[2] *Cfr.* Micheli Prandi, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, pp. 136-156.

[3] Questi argomenti sono stati presentati anche da chi scrive in due differenti relazioni: "Vocativo, termini de parentela, e vocativo inverso: fra valori di sistema e valori di campo", Terzo Convegno della SILFI, Perugia, 27-29 giugno 1994; e "Relazioni di senso nel lessico e nel discorso: usi dei *kinterms* come vocativi e vocativi inversi", XXI Incontro Annuale di Grammatica Generativa, Milano, 23-25 febbraio 1995. Gli stessi temi sono stati discussi nel corso di un seminario con gli allievi di Maria-Elisabeth Conte, che voglio ringraziare insieme a Michele Prendi, ed a Franca Bizzoni, Mariapia Lamberti, Bruna Radelli, Massimo Vendovelli e tutti coloro che in diverse occasioni mi hanno fornito consigli, ricordando che ovviamente solo l'autore va ritenuto responsabile dei difetti rimasti.

fra diversi possibili *partners* comunicativi. Ciò avviene di solito almeno secondo due diverse modalità: il vocativo può costituire come destinatario una persona ancora esterna alla situazione enunciativa, oppure può risvegliare l'attenzione di qualcuno che è già inserito nel dialogo in corso; chiamerò i due casi, esemplificati negli enunciati (1a, 1b), rispettivamente "appello" e "richiamo".

1a. Signora, come faccio per arrivare in via Washington?
1b. E adesso cosa possiamo fare, Andrea?

A livello sintattico il vocativo (che si riferisce deitticamente alla seconda persona) è staccato dalla struttura frasale: nella funzione di appello può addirittura costituire da solo un intero turno dialogico, come nella prima battuta di 2; se invece è combinato con un enunciato lo precede, o lo segue, o lo interrompe come inciso –cfr. 3a, 3b, 3c, rispettivamente–, e viene di solito segnalato prosodicamente tramite pause rese nello scritto dall'uso di virgole, non sempre però necessariamente presenti, come si vede in 4:

2. Mamma! –Sì?– La cena è pronta

3a. Anna, è arrivata Luisa!
3b. Bello questo progetto, vero, Rossi?
3c. "A Napoli, professore mio, una signora per bene non può piú uscire sola".[4]

4. "Un momento mi scusi onorevole Z. ci passano una telefonata".[5]

I termini di parentela

I *kinterms* sono nomi relazionali che connettono due argomenti, cioè –ad un livello semantico più tecnico– funzioni che collegano due variabili; le relazioni configurate nel campo lessicale possono

[4] Luciano de Crescenzo, *Oi dialogoi*, p. 40.
[5] Da una trasmissione TV. Carla Bazzanella, "I segnali discorsivi", in L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, p. 246.

essere espresse da coppie di termini conversi asimmetrici e non-reciproci, come *moglie* vs. *marito*, oppure da termini simmetrici e reciproci come *cugina/o*.[6] La complementarità di genere può essere opacizzata dall'esistenza di un solo lessema neutro come *nipote* (dove poi però riemerge ad esempio con i diminutivi *nipotina/o*), oppure può essere espressa morfologicamente come in *figlia/o*, *nonna/o* e *zia/o*, o ancora può essere lessicalizzata come in *madre/padre* (o *mamma/papà*) e *sorella/fratello*; se il sesso dei referenti messi in rapporto non coincide, queste diverse strategie espressive possono disturbare in due modi la reciprocità dei termini simmetrici: per quelli a marcatura morfologica si passa dalla simmetria perfetta di 5a, 5b, alla quasi-simmetria di 5c, mentre per quelli a marcatura lessicale la simmetria di 6a, 6b, si trasforma nella conversione di 6c.

5a. Se Rosa è cugina di Anna, A. è cugina di R.
5b. Se Fabio è cugino di Marco, M. è cugino di F.
5c. Se Barbara è cugina di Marco, M. è cugino di B.

6a. Se Claudia è sorella di Giovanna, G. è sorella di C.
6b. Se Dado è fratello di Vincenzo, V. è fratello di D.
6c. Se Claudia è sorella di Mario, M. è fratello di C.

Data la struttura semantica relazionale dei *kinterms* si può assegnare valore ad una variabile (cioè, identificare il referente) solo se l'altra è già presente e/o recuperabile con facilità, ed il recupero avviene sostanzialmente in due modi: l'elemento di riferimento può corrispondere al mittente e/o al destinatario e quindi –trovandosi all'interno del contesto enunciativo– funzionare come "punto di ancoraggio" deittico, come in 7a, 7b, oppure può coincidere con un altro referente testuale dell'universo discorsivo (instaurato per es. dalla comparsa di un SN nel cotesto linguistico) e costituire perciò un punto di ancoraggio anaforico, come in 8.

7a. La figlia al padre: [La] Mamma è uscita a fare spese
7b. Tuo cognato ha detto che andava al cinema

8. Ieri ho incontrato Piera: suo fratello si è sposato

[6] Cfr. John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics*, § 10.4.5.

Normalmente il punto di ancoraggio deittico resta implicito se coincide col mittente e viene esplicitato quando corrisponde al destinatario (cfr. 7a *versus*. 7b), ma è anche possibile che accada il contrario: se un bambino identifica di solito sua madre come *[la] mamma* parlando in famiglia, fuori dall'ambiente domestico utilizza invece più facilmente sequenze come *[la] mia mamma* o *mia madre*, esplicitando l'ancoraggio con un possessivo di prima persona;[7] inoltre specialmente parlando con un bambino –ma non solo– si può prendere il suo punto di vista, e compiere riferimenti parentali utilizzando i termini che indicano il rapporto col destinatario[8] senza però alcun ancoraggio esplicito, come in 9:

9. La madre al figlio: "Il nonno non l'ha fatto apposta, credi".[9]

Potenzialmente tutti i *kinterms* sono utilizzabili come vocativi, per ogni tipo di rapporto famigliare ed in ogni direzione.[10] Di norma però nelle relazioni allo stesso livello generazionale (tra sorelle/fratelli, cugine/i, coniugi e cognate/i) si sceglie il nome proprio, cioè una identificazione in base a caratteristiche del destinatario in quanto tale (*cfr.* 10a); la stessa strategia viene utilizzata anche dagli appartenenti alle generazioni più anziane (genitori, nonne/i, zie/i e suocere/i) nei confronti dei più giovani (figlie/i, nipoti e nuore/generi), come si vede in 10b:[11]

[7] Charles John Fillmore, "Frames and the Semantics of Understanding", in *Quaderni di Semantica*, 12 (VI-2), p. 231.

[8] Lorenzo Renzi, "La deissi personale ed il suo uso sociale", L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, p. 363.

[9] Cit. in Jacqueline Brunet, *Grammaire critique de l'italien. 3. Le possessif*, p. 137.

[10] Nell'uso vocativale i termini di parentela hanno di solito ancoraggio deittico al mittente, ma sono possibili anche casi di ancoraggio anaforico implicito-comparabili (anche se non identici) a quelli appena commentati: a volte i componenti delle coppie che hanno figli o nipoti, si chiamano reciprocamente *mamma/papà* (in messicano *mamacita* e *papacito*) cioè col vocativo che utilizzerebbe il figlio o nipote, anche se questi è assente o non ancora in grado di parlare.

[11] In questi due tipi di interazioni non sono però sconosciuti usi dei *kinterms* appropriati:

a. "–Lo sentite, moglie mia, come dice la vicina [...]?– E la moglie: –Ah vi ha detto così, marito mio?" (Italiano regionale siciliano. Cit. in Salvatore Claudio Sgroi, "Il vocativo. Un capitolo della grammatica italiana", in *Studi linguistici e filologici offerti a G. Caracausi*.)

b. "Credimi, figlio mio, nessuno ti ama come me". (J. Brunet, *op. cit.*, p.137.)

10a. Il marito alla moglie: Francesca [...], la vai a prendere tu la Giulia a scuola?

10b. Un genitore alla figlia: Giulia, li hai messi via tu i giochi?[12]

I termini parentali, che identificano il destinatario sulla base del rapporto con il mittente, compaiono invece di solito nelle enunciazioni rivolte dai giovani ai più vecchi, come 11. Si noti anche in particolare che nelle interazioni fra nuore/generi e suocere/i non si trovano generalmente i termini appropriati –riservati agli usi referenziali puri– ma quelli tipici del rapporto figli/e-genitori,[13] evidentemente traslati: 12a, 12b.

11. "Papà, mi faranno fuori".[14]

12a. Rivolto al suocero: "–Papà– protesta Giorgio".[15]

12b. La nuora alla suocera: Mammà, voi ci siete poi andata al supermercato?[16]

Specialmente in varietà italo-romanze meridionali alcuni *kinterms* vengono indirizzati anche a persone non appartenenti al nucleo famigliare, con una conseguente metaforizzazione dei valori relazionali dei lessemi: *figlia/o* sono rivolti affettuosamente ad interlocutori più giovani, e *zia/o* vengono utilizzati come termini di rispetto, mentre *sorella* e *fratello* segnalano confidenza fra pari (cfr. rispettivamente 13a, 13b, 13c):

13a. "Rachelì, figlia mia, [...] il vestito te lo sistemo io"[17]

13b. "Coraggio, Zi' Dima!"[18]

13c. "Ricu e Totò [mafiosi, in carcere] sono pronti, con le bacchette impugnate a modo di coltello, in guardia. Ricu: Guardati, fratello. –Totò: E tu parati questa".[19]

[12] L. Renzi, *op. cit.*, p. 369.

[13] *Idem*.

[14] Dal film *Parenti, amici e tanti guai*, versione italiana di *Parenthood* di Ron Howard, 1989.

[15] L. de Crescenzo, *op. cit.* p. 132.

[16] L. Renzi, *op. cit.*, p. 370.

[17] L. de Crescenzo, *op. cit.* p. 39.

[18] Luigi Pirandello, "La giara", in *Novelle per un anno*, vol. II, p. 262.

[19] *Vid. infra*. nota 11, inciso a.

La metafora famigliare della paternità/maternità informa poi con le sue componenti di amore e rispetto gran parte degli usi vocativali d'àmbito religioso, come si vede ad esempio dagli appellativi *Padre Nostro, Madre Santa, padre Ottavio, madre Teresa*, etc.; verso monache e monaci si possono utilizzare però anche i vocativi collegati all'idea della fraternità, sia nelle forme specifiche *suor[a]/fra[te]* sia in quelle normali *sorella/fratello*. Ai fedeli ci si rivolge con i termini conversi o simmetrici *figliole/i* o *sorelle/fratelli*, ma le coppie di vocativi scambiati dipendono non dalla forma scelta dal primo interlocutore bensí dalla volontà del secondo di configurare un dislivello oppure una parità di rapporto, il che rende cosí eventualmente opaca la relazione lessicale di conversione o di simmetria, come si vede in 14; la stessa cosa accade anche all'interno delle comunità religiose, con in piú la possibilità di scambio reciproco di madre e padre che sembrano cosí diventare simmetrici o comunque non piú conversi (cfr. 15a, 15b, 15c):

14. "Disse [...] lo frate: Figliol mio, bene hai fatto [...] –Disse Ser Ciappelletto: –Messer lo frate, non dite così..."[20]

15a. Madre Rita, andiamo? –Va bene, Madre Chiara
15b. Padre Franco, mi aiutate? –Certo, Padre Ottavio
15c. Che ore sono, Madre? –Sono le 7, Padre Antonio.

Il vocativo inverso

Soprattutto in alcune varietà italo-romanze meridionali (e per contatto negli italiani regionali), specialmente nel *babytalk*, si trovano frammenti dialogici in cui il termine parentale adatto al membro superiore di una coppia –ad es. *mamma*, come in 16– compare non solo nelle sequenze rivolte al parente *senior* ma anche in quelle indirizzate nella direzione opposta al parente *junior*: in questo tipo di scambi la coppia di conversi (in questo caso *mamma* vs. *figlia/o*) appare quindi sostituita da un unico termine simmetrico, che sembra divenire un "arci-lessema" poiché assume anche il valore del suo opposto e neutralizza l'opposizione di partenza; lo

[20] Giovanni Boccaccio, *Decameron*, I,1, 42.

stesso accade per le varie coppie converse di *kinterms* (cfr. 17a, 17b, 17c, 17d).

16. La madre: "Mammasé, che arte sci 'mbarate?"; [e la figlia:] "Eh, mamme: m'ajjä 'mbarate 'n'arta bbone".[21]

17a. "Bbuono a papà!"[22]
17b. Mangia, la nonna, mangia.[23]
17c. Pigghiatillo, a zia.[24]
17d. Váni, la sòru.[25]

Si potrebbe quindi dire che "al bambino viene attribuito il nome della figura parentale che funge da interlocutore",[26] ma in realtà è il mittente che citando il suo ruolo famigliare rispetto al destinatario si auto-identifica tramite un elemento nominale libero, fuori dalla struttura frasale, nella funzione di "vocativo inverso"[27] vocativo che

> [...] esprime il riferimento allo statuto parentale del [...] mittente del messaggio, per mezzo del nome di parentela. L'assegnazione

[21] Abruzzese. Cit in Gerhard Rohlfs, "Un problema di sintassi italiano-meridionale (abruzz. mammasé = figliuol mio)", *Archivum Romanicum*, IX, p. 442.

[22] Siciliano. Dal film *A che punto è la notte* di Nanni Loi, RAI 2, 14-12-1994. Per quanto superficialmente simile, la *a* prenominale di 17a, 17c –che è piuttosto frequente in questo tipo di enunciati– no va secondo me confusa con una marca di dativo etico, con il quale però questi sintagmi preposizionali hanno in comune (come sarà meglio chiarito più avanti) la funzione di evocare il ruolo affettivo del mittente a rinforzo del contenuto proposizionale espresso nell'enunciato.

[23] Daniela Calleri, "Il mondo parlato dai bambini", in *Italiano e oltre*, II-1, p. 7.

[24] Siciliano. Cit in Alberto Varvaro, "Italienisch: Areallinguistik XII. Sizilien. Aree linguistiche XII. Sicilia", in G. Holtus, M. Metzeltin e Ch. Schmitt, Hrsgg., *Lexikon der Romanistischen Linguistik. IV. Italienisch, Korsisch, Sardisch*, p. 705.

[25] Siciliano. Cit in Gerhard Rohlfs, *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, vol. 3, § 657.

[26] D. Calleri, "Il mondo ...", in *op. cit.*, p. 7.

[27] Fenomeno che si trova anche in numerose altre lingue, cfr. L. Renzi, "Mama, tata, nene, ecc.: il sistema delle allocuzioni inverse in rumeno", *Cultura Neolatina*, XVIII-1; Giorgio Raimondo Cardona, *Introduzione alla sociolinguistica*, pp. 109 e ss; Friederike Braun, *Terms of Address. Problems of Patterns and Usage in Various Languages and Cultures*, pp. 261-269 e S. C. Sgroi, "Sull'interpretazione dell'allocuzione inversa", *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*.

> esplicita e formale dello statuto e del ruolo di figura parentale di rango "superiore" al parlante sembra [...] la funzione comunicativa di queste espressioni nominali.[28]

Che si tratti non di una identificazione del destinatario (un vocativo) bensì di un auto-riferimento del mittente a se stesso, tramite una "designazione affettuosa del proprio grado di parentela",[29] si vede in particolare da due configurazioni in cui si presenta il vocativo inverso: in primo luogo, come in 18, il termine di parentela può comparire accompagnato da un possessivo di seconda persona,[30] cioè da un ancoraggio deittico esplicito al destinatario, che non può certo essere la sua stessa madre; in secondo luogo si trovano facilmente enunciati in cui oltre al vocativo inverso è presente anche una forma di vocativo "diretto",[31] che in genere è il nome proprio del destinatario ma può essere anche un *kinterm*, magari utilizzato in modo traslato (*cf.* 19a, 19b, 19c *versus* 19d).

18. Statti cittu, mamma tua.[32]

19a. Licia, addó si statä, papà?[33]
19b. Cicciu, la mamma, cuntami comu fu.[34]
19c. "Serafinu, 'a muggheri, cchi hai?"[35]
19d. "Vih! chi si' magra figlia; mangia a la nanna, mangia, ca si' magra".[36]

Queste sequenze non sono certo le uniche a presentare il destinatario ed il mittente di un evento comunicativo: basta pensare ad

[28] Leonardo Maria Savoia, *Grammatica e pragmatica del linguaggio bambinesco (baby talk). La comunicazione ritualizzata in alcune culture tradizionali*, p. 177.
[29] Luigi Sorrento, "Un caratteristico fenomeno di linguaggio affettivo", in *Sintassi romanza. Ricerche e prospettive*, p. 252.
[30] Cfr. anche L. M. Savoia, *op. cit*, pp. 177-179.
[31] Cfr. ad esemplo S. C. Sgroi, in *op. cit.*, p. 244.
[32] Calabrase. Cit. in G. Rohlfs, *Historische Gramatiic...*, II, § 433.
[33] A Chieti. Cit in G. Rohlfs, "Un problema di sintassi...", *Archivum Romanicum*, IX, p. 441.
[34] Canto tradizionale siciliano. Cit. in L. Sorrento, "Un caratteristico fenomeno di linguaggio affettivo", in *Sintassi romanza. Ricerche a prospettive*, p. 261.
[35] *Ibid.*, p. 259.
[36] *Ibid.*, p. 263.

esempio alla struttura enunciativa delle lettere o all'apertura delle conversazioni al telefono; in questi casi l'auto-identificazione è pressoché indispensabile, perché la calligrafia nella corrispondenza epistolare o la qualità della voce spesso deformata dal canale telefonico non sono indizi sufficienti per il riconoscimento del mittente da parte del destinatario. Così per il vocativo inverso "sembra verosimile la spiegazione che [...] si tratti [...] di una specie di firma apposta dal parlante, per rafforzare il particolare rapporto di intimità affettuosa".[37]

Il tipo di illocuzioni in cui compare il vocativo inverso —esortazioni, raccomandazioni, ordini affettuosi, richieste etc.—[38] può rappresentare una chiave per approfondire il senso del suo uso e confermare la sopra citata intuizione di Cardona. Contrariamente a quanto avviene nelle lettere e nelle comunicazioni telefoniche, in questo caso l'auto-identificazione non risulterebbe di fatto necessaria, poiché le interazioni avvengono oralmente e faccia a faccia; ma, come segnala Savoia, "[...] il parlante, rivolgendosi al bambino, esplicita il proprio statuto parentale superiore e insieme la solidarietà reciproca [e *sottolinea*] la propria autorità e la propria dominanza di ruolo"[39] rinforzando e motivando così l'enunciazione: la comunicazione non avrebbe la stessa efficacia se si utilizzasse la forma di vocativo più normale, cioè il nome proprio, che identifica il destinatario in modo personale e non relazionale.[40] Quanto avviene in somalo mi pare estremamente interessante a tale riguardo: in questa lingua[41] solo le posizioni superiori dei rapporti di parentela sono lessicalizzate con termini semanticamente relazionali come *madre/padre*, *zia/o* o *nonna/o*, mentre per le posizioni inferiori esistono solo termini generici e non relazionali come *ragazza/o* o *bambina/o*; di conseguenza

> [...] mentre in altre lingue l'allocuzione inversa può coesistere con altre forme allocutive, [...] in somalo si pone come unica

[37] R. G. Cardona, *op. cit.*, p. 110.
[38] Cfr. L. M. Savoia, *op. cit.*, pp. 177 e 181.
[39] *Ibid.*, p. 181.
[40] Cfr. Alfonso Leone, "Ascoltami, la mammina!", *Lingua Nostra*, XLII; "Qualche precisazione a proposito dell'allocuzione inversa", *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 16.
[41] Cfr. Roberto Ajello, "Nuclei logici dei dinamismi di parentela in somalo: considerazioni preliminari", *Studi e saggi linguistici*, XXVIII, supplemento a *L'Italia dialettale*, LI (XXVIII), pp. 5 e ss.

possibilità di indicare i rapporti relazionali di parentela [...] perché mancano nel sistema termini specifici che pongano in relazione la generazione inferiore rispetto a quelle superiori.[42]

Valori di sistema e valori di campo

Abbiamo visto alcuni usi vocativali dei termini di parentela che se confrontati con il significato di base dei lessemi mostrano alcuni slittamenti semantici: *papà* e *mamma* possono essere rivolti al/la suocero/a, che però non sono davvero i genitori del genero o della nuora (cfr. 12a, 12b); *figlia/o*, *zia/o* e *sorella/fratello* possono essere indirizzati a destinatari non appartenenti alla cerchia famigliare (cfr. 13a, 13b, 13c); anche in àmbito religioso *madre/padre*, *sorella/fratello* e *figliola/o* vengono utilizzati per rivolgersi a persone che non hanno col mittente alcun rapporto famigliare, e le relazioni lessicali di conversione o simmetria possono opacizzarsi o scomparire (cfr. 14 e 15a, 15b, 15c). Tutti questi sensi ritrovabili nell'uso sono "valori di campo", assunti in modo piú o meno contingente da una forma all'interno di uno specifico atto di *parole*, mentre i significati di base dei termini di parentela (cioè il prototipo socio-culturale a cui si riferiscono e le relazioni semantiche illustrate all'inizio del § 2) sono "valori di sistema", tipicamente connessi ad una forma a livello di *langue*.[43]

La differenza tra valori di sistema e valori di campo si può illustrare analizzando l'uso dei due connettori italiani *e* e *ma*.[44] Il significato avversativo di *ma*, illustrato in 20a, è un valore "di sistema", costante, stabile, ed indipendente da effetti cotestuali: se infatti colleghiamo con questo connettore due proposizioni che nella nostra visione del mondo non sono in contrasto, una contrapposizione viene comunque "stranamente" istituita, portando al limite ad un controsenso quando invece fra le due proposizioni è naturale intuire un rapporto di causa-effetto, come in 20, 20b, 20c, rispettivamente. Anche una *e* pare avere senso avversativo quando unisce due proposizioni fra le quali si può facilmente inferire un contrasto, ma se il contrasto non è presupposto pragmaticamente a priori la *e* ha solo valore additivo (cfr. 21a *versus* 21b). Il senso avversativo di *e* costituisce un buon esempio prototipico di valore "di campo", innescato dalla comparsa nel cotesto linguistico di altre componenti di significato e non imputabile in modo diretto al valore di sistema del connettore, che è un segnale di aggiunta, sostanzialmente neutro ed arricchibile.

[42] *Ibid.*, p. 10.

[43] Cfr. M. Prandi, *op. cit.*, pp. 136-156.

[44] M. Prandi, "Problemi teorici di un capitolo della grammatica: l'analisi del periodo", in V. Bonini e M. Mazzoleni, a cura di, *L'italiano (e altre lingue): strumenti e modelli di analisi*, pp. 113-116.

20a. Piove ma esco senza ombrello
20b. *Giorgio è un ingegnere ma è onesto
20c. *Ho mangiato pochissimo ma ho ancora fame

21a. Gli ho fatto un sacco di favori e (= ma) lui non mi ha mai mostrato il minimo segno di riconoscenza
21b. Giorgio è un ingegnere e (*= ma) è onesto

Negli usi vocativali ricordati all'inizio di questo paragrafo i termini di parentela assumono valore metaforico sotto la pressione di una situazione comunicativa pre-formata (di un contesto enunciativo, invece che di un cotesto linguistico come abbiamo appena visto per *e*). *Papà* e *mamma* vengono interpretati come riferiti al/la suocero/a perché compaiono in un'interazione comunicativa fra il/la genero/nuora ed appunto il/la suocero/a; in àmbito religioso viene invece magnificato il rapporto gerarchia *vs.* parità, che risulta fra l'altro dominante a livello della scelta delle forme di vocativo; negli usi fuori dalla famiglia poi l'evidente mancanza del rapporto di parentela forza l'interpretazione affettuosa e/o rispettosa, ma se la situazione enunciativa è in disaccordo con questo valore il *kinterm* può essere preso alla lettera dal destinatario e quindi rifiutato in quanto improprio, come si vede ad esempio in 22: ciò che in effetti fa "zia" Carmela è non accettare il tipo di rapporto socio-comunicativo che il suo interlocutore voleva instaurare scegliendo quel vocativo parentale traslato.

22. "Ricu: Buon giorno, zia Carmela. –Carmela (risentita): Zia per parte di chi: di tuo padre o di tua madre?"[45]

Fra valori di campo e valori di sistema ci possono poi essere interessanti effetti di retro-azione. Nel § 3 ho detto che il vocativo

[45] Italiano regionale siciliano. Cit. in S. C. Sgroi, "Il vocativo...", in *op. cit.*

inverso non identifica il destinatario ma è un auto-riferimento del mittente a se stesso: questo è il suo basilare valore "di sistema"; ciò non significa però che un vocativo inverso non possa essere interpretato anche –come valore "di campo"– come appello al destinatario, che entra in gioco grazie alla struttura relazionale dei termini di parentela: se io sottolineo che sono tua madre, mi rivolgo implicitamente a te che sei mio figlio.[46] Ed in effetti esistono almeno alcuni indizi di re-interpretazione in questo senso: Braun, che dedica un intero capitolo al problema della *address inversion*,[47] segnala infatti una serie di casi che mostrano come "instances of inversion tend to be interpreted as forms of address nowadays".[48] Ad esempio, in alcune varietà di arabo[49] il termine di parentela utilizzato nel vocativo inverso è lessicalmente "adatto" al mittente, ma il suo genere morfologico si accorda alle caratteristiche del destinatario. In 23a, 23b ho tentato di "mimare" questo tipo di situazione con dei calchi morfologici in pseudo-italiano:

23a. La madre alla figlia/al figlio: mamma/mammo
23b. Il padre al figlio/alla figlia: babbo/babba.

Sempre in varietà di arabo, ma anche in altre lingue, le forme di vocativo inverso possono essere accompagnate da possessivi di prima persona, che costituiscono un ancoraggio deittico esplicito al mittente: questi però non può essere la sua stessa madre, e quindi il termine viene utilizzato come vocativo "diretto" e riferito al destinatario.[50] Almeno un esempio simile –riportato qui sotto– è testimoniato in area italo-romanza, e dato il suo tipo illocutivo, un'esortazione, non si può confondere il SN *mamma mia* in funzione di vocativo inverso (re-

[46] Cfr. Anche L Sorrento, "Un caratteristico...", in *op. cit.*, p. 253.
[47] F. Braun, *op. cit.*, pp. 265-296.
[48] *Ibid.*, p. 289; cit. anche in S. C. Sgroi, "Sull'interpretazione...", in *op. cit.*, p. 244.
[49] F. Braun, *op. cit.*, pp. 266-268.
[50] In questo caso (contrariamente a quanto abbiamo visto sopra all'inizio del § 3) ci può essere davvero una neutralizzazione dell'opposizione di conversione, con un termine che almeno nel suo uso vocativale può divenire simmetrico, e quindi comportarsi come un "arci-lessema": nell'uso referenziale puro, l'opposizione *mamma* vs. *figlia/o* ovviamente rimane, ma questa non è una regione sufficiente per negare (F. Braun, *op. cit.*, pp. 284 e ss.) una possibile neutralizzazione, poiché il termine non marcato può occorrere in alcuni contesti ma non deve necessariamente apparire in tutti.

interpretato come diretto) con *mamma mia!* inteso come esclamazione, che è solo superficialmente identico ed è invece caso mai parallelo a *Dio mio!*, *Madonna mia!*, etc.

24. mäñña, mamma mmi.[51]

In Bengali poi, ad es,[52] i *kinterms* tipici del vocativo inverso vengono utilizzati non solo nei confronti dei figli/nipoti ma anche dagli adulti in generale verso i giovani: il termine che significa *mamma* o *nonna* viene usato per destinatari femminili e quello che significa *papà* o *nonno* per destinatari maschili, a prescindere dal sesso del mittente. Un fenomeno simile è testimoniato pure in area romanza, nella varietà di spagnolo parlata in Messico, dove i diminutivi-vezzeggiativi *mamacita* e *papacito* (oltre all'uso segnalato nella nota 9) vengono utilizzati dai genitori per rivolgersi rispettivamente ad una figlia femmina e ad un figlio maschio.

Si può allora dire che almeno in alcuni casi il valore "di campo" del vocativo inverso (appello implicito al destinatario) si sta trasformando –o si è trasformato– in un valore "di sistema", poiché il *kinterm* converso viene utilizzato come vocativo diretto riferito al destinatario: negli ultimi esempi citati è infatti il destinatario e non certo il mittente ad essere determinante per le scelte e le opzioni linguistiche.

Bibiliografía

AJELLO, Roberto, "Nuclei logici dei dinamismi di parentela in somalo: considerazioni preliminari", in *Studi e saggi linguistici*, XXVIII, supplemento a *L'Italia dialettale*, LI (XXVIII), 1988, pp. 1-23.

BAZZANELLA, Carla, "I segnali discorsivi", in L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*. Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 225-257 e 545-550.

BRAUN, Friederike, *Terms of Address. Problems of Patterns and Usage in Various Languages and Cultures*. Berlin/New York/Amsterdam. Mouton De Gruyter, 1988.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*. Milano, Rizzoli, 1950.

[51] S. Benedetto del Tronto, L. M. Savoia, *op.cit.*, p. 180.
[52] Cfr. ancora F. Braun, *op. cit.*, pp. 269 e ss.

BRUNET, Jacqueline, *Grammaire critique de l'italien. 3. Le possessif.* Paris, Université de Paris, VIII-Vincennes, 1980.

CALLERI, Daniela, "Il mondo parlato dai bambini", in *Italiano e oltre*, II-1, 1987, pp. 5-7.

CARDONA, Giorgio Raimondo, *Introduzione alla sociolinguistica.* Torino, Loescher, 1987.

CRESCENZO, Luciano DE, *Oi dialogoi.* Milano, Mondadori, 1985.

FILLMORE, Charles John, "Frames and the Semantics of Understanding", in *Quaderni di Semantica*, 12 (VI-2), 1985, pp. 222-254.

LEONE, Alfonso, "Ascoltami, la mammina!", in *Lingua Nostra*, XLII, 1981, pp. 78-80.

LEONE, Alfonso, "Qualche precisazione a proposito dell'allocuzione inversa", in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 16, 1990, pp. 237-239.

LYONS, John, *Introduction to Theoretical Linguistics.* London, Cambridge University Press, 1968.

MAZZOLENI, Marco, "Il vocativo", in Renzi, Salvi e Cardinaletti, a cura di, *Grande gramatica italiana di consultazione.* Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 377-402 e 559-566.

PIRANDELLO, Luigi, "La giara", in *Novelle per un anno*, v. II. Milano, Mondadori, 1943, pp. 258-266.

PRANDI, Michele, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels.* Paris, Minuit, 1992.

PRANDI, Michele, "Problemi teorici di un capitolo della grammatica: l'analisi del periodo", in V. Bonini e M. Mazzoleni, a cura di, *L'italiano (e altre lingue): strumenti e modelli di analisi.* Pavia, Iuculano, 1993, pp. 99-132.

RENZI, Lorenzo, "La deissi personale ed il suo uso sociale", in L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione.* Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 350-375 e 554-559.

RENZI, Lorenzo, "Mama, tata, nene, ecc.: il sistema delle allocuzioni inverse in rumeno", in *Cultura Neolatina*, XVIII-1, 1968, pp. 1-11.

ROHLFS, Gerhard, "Un problema di sintassi italiano-meridionale (abruzz. mammasé = figliuol mio)", *Archivum Romanicum*, IX, 1925, pp. 439-443.

ROHLFS, Gerhard, *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, 3 vols. Bern, Francke, 1949-1954.

SAVOIA, Leonardo Maria, *Grammatica e pragmatica del linguaggio bambinesco (baby talk). La comunicazione ritualizzata in alcune culture tradizionali.* Bologna, Clueb, 1984.

SGROI, Salvatore Claudio, "Sull'interpretazione dell'allocuzione inversa", in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 16, 1990, pp. 240-249.

SGROI, Salvatore Claudio, "Il vocativo. Un capitolo della grammatica italiana", in *Studi linguistici e filologici offerti a G. Caracausi.* Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1992, pp. 431-451; [poi in: *Diglossia, prestigio e varietà della lingua italiana*, Enna, Il Lunario, 1994, pp. 167-204.

SORRENTO, Luigi, "Un caratteristico fenomeno di linguaggio affettivo", in *Sintassi romanza. Ricerche e prospettive.* Varese/Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1949, pp. 239-269.

VARVARO, Alberto, "Italienisch: Areallinguistik XII. Sizilien. Aree linguistiche XII. Sicilia", in G. Holtus, M. Metzeltin e Ch. Schmitt, Hrsgg., *Lexikon der Romanistischen Linguistik. IV. Italienisch, Korsisch, Sardisch*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 716-731.

I verbi intransitivi in italiano[1]

BRUNA RADELLI
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Due tipi di verbi intransitivi

L'oggetto di questo studio è sottolineare due diversi comportamenti sintattici che possiamo riscontrare nei verbi intransitivi e mostrarne la sistematicità, la predicibilità e la congruenza. Trattandosi di comportamenti sintattici sistematici, mi sembra molto utile esplicitarli, sia per quanto riguarda il discorso teorico sulla questione, sia per quanto riguarda il maneggio dei verbi intransitivi nell'ambito dell'insegnamento dell'italiano e della elaborazione di grammatiche destinate a questo scopo. Mi propongo dunque di mostrare che risulta necessario e utile scindere i verbi intransitivi in due gruppi chiaramente differenziati, in base a evidenze sintattiche che discuterò nel testo.

Si consideri il contrasto tra i seguenti esempi (in cui l'asterisco indica le frasi agrammaticali):

1a. Arrivano le ragazze.	1b. Le ragazze dormono.
2a. Le ragazze arrivano.	2b. Dormono le ragazze.
3a. Ne arrivano tre.	3b. *Ne dormono tre.
4a. Arrivate le ragazze, cominciò a piovere.	4b. *Dormite le ragazze, cominciò a piovere.
5a. Ti presento le ragazze arrivate ieri.	5b. *Ti presento le ragazze dormite ieri.

[1] Questo testo è il quarto que scrivo nell'ambito di un Accordo di Collaborazione stabilito il primo settembre 1992 tra l'Istituto Nazionale di Antropologia e Storia e i Servizi Educativi Integrati allo Stato di Messico, che ha "lo scopo di far acquisire competenza linguistica alla popolazione infantile messichense con deficienza auditiva". Ringrazio il Consiglio Nazionale per la Cultura e le Arti, l'Istituto Nazionale di Antropologia e Storia e il Governo dello Stato di Messico per l'appoggio che mi danno attraverso questo Accordo.

6a. Sono arrivate le ragazze. 6b. Le ragazze hanno dormito.
7a. *Hanno arrivato le ragazze. 7b. *Le ragazze sono dormite.

8a. È arrivato il ragazzo.
È arrivata la ragazza.
Sono arrivati i ragazzi.
Sono arrivate le ragazze.

8b. Il ragazzo ha dormito.
La ragazza ha dormito.
I ragazzi hanno dormito.
Le ragazze hanno dormito.

Negli esempi a) si mostrano alcuni comportamenti del verbo *arrivare*, e negli esempi b) i corrispondenti comportamenti del verbo *dormire*. Entrambi appaiono catalogati, in dizionari e grammatiche scolastiche, come verbi intransitivi, il che implica o che dovrebbero comportarsi nello stesso modo –ciò che non accade– o che le differenze non sono sistematizzabili e dunque vanno imparate a memoria, verbo per verbo –il che complica considerabilmente e soprattutto inutilmente la faccenda.

Si tenga presente che il contrasto in discussione non è esclusivo di questi due verbi: per ragione di economia nell'esposizione, sono gli unici due che userò negli esempi, però i verbi che si comportano come *arrivare* e quelli che si comportano come *dormire* sono molti (rispettivamente, per esempio, *partire, salire, cadere, scomparire*, da una parte, e *starnutire, tossire, mentire, galoppare*, dall'altra). La cosa piú significativa, in realtà, non mi sembra essere quali e quanti verbi appartengono all'uno o all'altro gruppo, quanto il fatto che ciascuno dei verbi intransitivi dell'italiano appartiene o all'uno o all'altro gruppo.[2]

L'ambito dei verbi intransitivi in discussione è precisato dalla caratteristica che mantengono comune a tutti, e cioè che appaiono

[2] Ci sono verbi, per esempio *correre*, che apparentemente contraddicono questa affermazione perchè appaiono sia nelle costruzioni che mostro negli esempi a) sia in quelle che mostro negli esempi b): *Maria è corsa via, Maria ha corso come il vento. Correre* appare nel dizionario come "verbo intransitivo" ma mi sembrerebbe molto opportuno che si cominciasse a registrarlo come "verbo intransitivo-ergativo" e "verbo intransitivo", cioè che si riconoscesse che la stessa forma corrisponde in realtà a due verbi diversi. Questo è ciò che accade già in molti casi: per esempio il verbo *affondare* appare nel dizionario come "verbo transitivo" e "verbo intransitivo" (ma dovrebbe invece essere "verbo transitivo" e "verbo intransitivo-ergativo": *Maria affonda il dito nella piaga, Maria affonda nei debiti, Maria è affondata nei debiti*).

con un nominale, e uno solo. Questo nominale è genericamente identificato come soggetto: *è arrivata una lettera, il ragazzo ha tossito* (un solo nominale). Questo è ciò che li rende distinguibili:

1. dai verbi transitivi, che nella costruzione attiva possono avere due nominali: *il maestro legge un libro* (in cui i due nominali sono il soggetto e l'oggetto diretto);
2. dai verbi impersonali, che nella loro forma canonica non hanno nessun nominale: *nevica*.

Una breve descrizione delle caratteristiche sintattiche che permettono di identificare i verbi appartenenti al gruppo esemplificato con *arrivare* è la seguente:

- la posizione non marcata del nominale è quella che segue il verbo (1a);
- il nominale in posizione preverbale è possibile, ma in questo caso la costruzione assume una chiara sfumatura enfatica (2a);
- dal nominale si può estrarre il partitivo *ne* (3a);
- possono dar luogo a un participio passato assoluto (4a);
- il loro participio passato esiste anche come aggettivo (5a);
- si coniugano con l'ausiliare *essere* (6a) e risultano agrammaticali coniugati con l'ausiliare *avere* (7a);
- il loro participio passato esiste nelle forme maschile, femminile, singolare e plurale, e c'è concordanza obbligatoria in genere e numero tra questo participio e il nominale cui si riferisce (8a).

In contrasto, una breve descrizione delle caratteristiche sintattiche che permettono di identificare i verbi appartenenti al gruppo esemplificato con *dormire* è la seguente:

- la posizione non marcata del nominale è quella che precede il verbo (1b);
- il nominale in posizione postverbale è possibile, ma in questo caso la costruzione assume una chiara sfumatura enfatica (2b);
- dal nominale non si può estrarre il partitivo *ne* (3b);
- non possono dar luogo a un participio passato assoluto (4b);
- il loro participio passato non esiste come aggettivo (5b);

- si coniugano con l'ausiliare *avere* (6b) e risultano agrammaticali coniugati con l'ausiliare *essere* (7b);
- il loro participio passato ha una sola forma e non è possibile stabilire una concordanza in genere e numero tra questo participio e il nominale cui si riferisce (8b).

Il confronto, punto per punto, di ciascuna delle caratteristiche messe in evidenza in questa descrizione permette di affermare che un verbo intransitivo ne possiede o l'una o l'altra.

Il punto seguente è mostrare che le caratteristiche del verbo esemplificate rispettivamente nei gruppi a) e b) non sono elementi isolati ma costituiscono un insieme: dato un verbo che ne mostri una qualsiasi di uno dei due gruppi, si può predire che avrà anche tutte le altre dello stesso gruppo.

Il primo passo, naturalmente, rimanda alla esperienza diretta che può fare chiunque parli italiano: mi sembra utile come esercizio che ognuno controlli se questa descrizione dei verbi intransitivi è empiricamente sostenibile, in particolare per quanto riguarda l'affermazione che ogni verbo intransitivo, se presenta una delle caratteristiche elencate in un gruppo, presenterà anche tutte le altre dello stesso gruppo. Se questo è vero, sarà sufficiente riscontrare una sola delle caratteristiche elencate per poter identificare il verbo come appartenente all'uno o all'altro dei due gruppi e, dunque, per poterne predire il comportamento sintattico nei diversi casi.

Il secondo passo è ricercare quali sono i tratti sintattici significativi che possano essere messi in luce attraverso i comportamenti mostrati con gli esempi proposti.

Rispetto a questo punto della descrizione, il dato che risulta centrale non è il verbo stesso, come elemento lessicale con un particolare tipo di significato, ma il comportamento del nominale con cui appare. Questo è genericamente definito come soggetto, ed infatti, in entrambi i gruppi, ha del soggetto la caratteristica definitoria, che è quella di concordare in persona e numero con il predicato: *arriva il treno*; *arrivano i treni*; **arriva i treni*; **arrivano il treno*; *arrivo io*; *arrivate voi*; **arrivo voi*; **arrivate io*; *il bambino dorme*; *i bambini dormono*, **i bambini dorme*; **il bambino dormono*; *io dormo*; *voi dormite*; **io dormite*; **voi dormo*.

Una volta accettato che il soggetto di una frase è quell'elemento nominale che deve obbligatoriamente concordare con la persona e il numero in cui appare il predicato, risulta facile distinguerlo in ogni caso dall'oggetto diretto. Tra il genere e numero di quest'ultimo e la persona e numero in cui è coniugato il verbo, infatti, non c'è relazione necessaria: *io ho mangiato una mela*; *io ho mangiato due mele*; *Gianni preferisce te*; *Gianni preferisce voi*.

Negli esempi 1-8, il nominale manifesta in tutti i casi, sia nel gruppo a) che nel gruppo b), la caratteristica di dover concordare in genere e numero con il verbo, e dunque è in tutti i casi il soggetto.

Oltre alla precedente opposizione, tuttavia, in italiano ci sono anche altri tratti che permettono di distinguere tra loro soggetto e oggetto diretto, perché si riscontrano o nell'uno o nell'altro. Si osservi, in particolare, che da

9. I ragazzi hanno letto un libro.
10. Il ragazzo sposta le sedie.

si può ottenere:

9a. I ragazzi ne hanno letto uno.
10a. Il ragazzo ne sposta alcune.

Dall'oggetto diretto, *un libro* e *le sedie*, si può estrarre il partitivo *ne*, dando luogo a una frase perfettamente grammaticale. E una caratteristica dell'italiano che il partitivo *ne* possa essere estratto dall'oggetto diretto ma non dal soggetto.

In base a questa caratteristica, possiamo vedere una differenza significativa tra il nominale che appare con il verbo *arrivare* e quello che appare con il verbo *dormire*: nel primo caso, ma non nel secondo, si tratta di un nominale da cui si può estrarre il partitivo, come si vede dal fatto che 3a è grammaticale, mentre 3b è agrammaticale. Questi due nominali, dunque, uguali per quanto si riferisce al fatto che devono concordare con la persona e il numero in cui appare il verbo, si distinguono tra loro perché il primo, e solo il primo, permette l'estrazione del *ne* partitivo. Il primo, e solo il primo, dunque, esibisce contemporaneamente la caratteristica definitoria del soggetto, di dover concordare con la persona e il numero in cui appare il predicato, e la caratteristica propria dell'oggetto diretto di permettere l'estrazione del partitivo. Il nominale dei verbi che appartengono al gruppo di *arrivare* si comporta dunque contemporaneamente come soggetto e come oggetto diretto, mentre il nominale dei verbi che appartengono al gruppo di *dormire* si comporta esclusivamente come soggetto.

Questa constatazione è rafforzata anche da un altro tratto che in linea di massima permette di distinguere tra loro, in italiano, il soggetto e l'oggetto diretto: la posizione non marcata del soggetto è quella che precede il verbo, mentre la posizione non marcata dell'oggetto diretto è quella che lo segue. Il dato empirico su cui poggia questa affermazione è che in *Gianni picchia Pietro* bastano solo le posizioni rispettive dei due nominali per sapere con certezza che Gianni è il soggetto e Pietro è l'oggetto diretto. Ora vediamo che, nel caso di *dormire*, la posizione non marcata del soggetto precede il verbo, come si vede in 1.b, mentre, nel caso del nominale che appare con i verbi del gruppo di *arrivare*, succede che la posizione non marcata del nominale è quella che appare in 1.a, cioè quella che segue il verbo.[3] Anche rispetto a questo tratto, dunque, il nominale di *arrivare* mostra una delle caratteristiche dell'oggetto diretto, senza tuttavia perdere il suo comportamento come soggetto.

La conclusione è che il nominale che appare nel gruppo di verbi cui appartiene *arrivare* si può distinguere dal nominale che appare con il gruppo di verbi cui appartiene *dormire* perché il primo esibisce tratti propri del soggetto e, contemporaneamente, tratti propri dell'oggetto diretto, mentre il nominale del secondo gruppo di verbi si comporta solamente come soggetto.

In sintesi, è possibile suddividere i verbi intransitivi in due gruppi anche solo in base alla descrizione della differenza di comportamento del loro nominale: in un caso questo si comporta contemporaneamente come soggetto e come oggetto diretto, mentre nell'altro si comporta solo come soggetto. Ciò che permette di identificare un nominale come soggetto è il fatto che deve obbligatoriamentre concordare in persona e numero con il predicato e, secondariamente, che la sua posizione non marcata è quella che precede il verbo. Ciò che permette di identificare un nominale come oggetto diretto è la possibilità di estrarne il partitivo *ne* e, inoltre, il fatto che la sua posizione non marcata è quella che segue il verbo. Questi tratti dei nominali, rispettivamente soggetto e oggetto diretto,

[3] Sottolineo questo punto perché ho notato che in molti casi, soprattutto nell'ambito della riabilitazione di bambini sordi, i genitori e gli insegnanti si sforzano di dire *papà arriva* invece di *arriva papà*. Però, naturalmente, quando abbassano la guardia dicono *arriva papà*, il che è perfettamente giusto. Sarebbe dunque meglio che lo sapessero, il che eviterebbe incertezze, tentennamenti e crisi di colpevolezza.

possono essere comprovati in modo consistente e convincente analizzandoli nella struttura che può accoglierli entrambi: la frase transitiva attiva, esemplificata in 9 e 10.

I tratti descritti precedentemente sono sufficienti per stabilire che sotto il nome di verbi intransitivi sono accomunati in realtà due gruppi di verbi che condividono la proprietà di apparire con un solo nominale ma differiscono chiaramente tra loro sia per le proprietà di questo nominale, che sono diverse nei due casi, sia per il comportamento del verbo stesso rispetto all'ausiliare e alla forma del participio passato. Una volta riconosciuti i due gruppi, sarà utile, naturalmente, identificarli con nomi diversi: i verbi del tipo di *arrivare* sono gli intransitivi-ergativi, mentre per quelli del tipo di *dormire* resta il nome di intransitivi. Per riconoscere se un intransitivo appartiene all'uno o all'altro dei due gruppi sarà sufficiente controllare che esibisca anche uno solo dei comportamenti sintattici propri di ciascun gruppo, giacché la presenza di uno di questi tratti implica anche tutti gli altri. Mi sembra che il tratto che meglio può essere percepito e identificato è quello relativo alla forma in cui appare il participio passato: negli intransitivi-ergativi questo assume tutte le forme della concordanza nominale, cioè può apparire al maschile, al femminile, al singolare e al plurale; negli intransitivi può invece apparire in una sola forma (il maschile singolare), il che corrisponde alla impossibilità di stabilire la concordanza nominale.

Riassumendo, si consideri l'esempio seguente:

11. Maria ha mangiato, ha dormito ed è partita.

Quello che tutti abbiamo imparato nei vocabolari e nelle grammatiche scolastiche è che *mangiare* è un "verbo transitivo", mentre *dormire* e *partire* sono entrambi "verbo intransitivo". Le differenze sintattiche tra questi due ultimi verbi suggeriscono tuttavia che accomunarli sotto la stessa etichetta classificatoria costituisce una lacuna abbastanza monumentale. Meno male che questa lacuna né ha mai impedito a nessuno di "sapere italiano", né ha impoverito l'italiano eliminandone i comportamenti sintattici ignorati dal sapere scolastico tradizionale. Questo sapere, d'altra parte, sarà certo piú ricco se incorporerà una chiara differenziazione tra il "verbo intransitivo" e il "verbo intransitivo-ergativo", ma sarà comunque lontano dall'essere esauriente.

Considerazioni a fini didattico-divulgativi

Scindere i verbi intransitivi in due gruppi è utile dal punto di vista didattico perché permette di ricorrere ad una descrizione generica e non *ad hoc*, caso per caso, delle loro proprietà e di fare delle predizioni verificabili sul loro comportamento nelle diverse circostanze sintattiche (anche per quanto riguarda qualè il loro ausiliare e come si comporta il loro participio passato). Questa operazione mi sembra dunque di ovvio interesse nell'ambito dell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera. Molto spesso infatti ho constatato che alcune delle maggiori difficoltà che incontrano gli stranieri che imparano italiano risiedono proprio nell'ambito dei fenomeni descritti in questo testo.

Per quanto riguarda le persone che parlano italiano come lingua materna, invece, mi sembra importante far osservare che queste non hanno bisogno di un insegnamento specifico e formale per essere in grado di giostraresi perfettamente tra i due gruppi di verbi intransitivi: infatti lo fanno, anche se non hanno coscienza di farlo, e anche prima di andare a scuola. La differenza che permette di separare i verbi intransitivi in due gruppi è inerente al sistema della lingua italiana, è determinata da esso; saper usare i verbi intransitivi nel modo determinato dal sistema fa parte di ciò che "sanno" quelli che parlano italiano come lingua materna, e infatti sanno usarli prima, e indipendentemente, che qualcuno gliene parli esplicitamente. La relazione tra l'uovo e la gallina, almeno in questo caso, è incontrovertibile: prima c'è quello che sanno gli italoparlanti e poi ci sono i linguisti e gli insegnanti che prendono coscienza di una parte di questo sapere, la rendono esplicita ed eventualmente aiutano altri a percorrere lo stesso cammino.

Naturalmente non nego affatto l'importanza che ha per molti aspetti l'insegnamento formale della grammatica nelle scuole, però quello che mi preme sottolineare adesso è che quelli che parlano italiano come lingua materna sanno cose qualitativamente diverse e quantitativamente maggiori di quello che può essere imparato e trasmesso attraverso l'insegnamento. Questo punto può essere dedotto dalla Grammatica Generativa, che è la teoria linguistica che presenta la lingua come una facoltà biologica propria della specie. Se si tratta di una facoltà biologica, infatti, questa si svilupperà come tale e non potrà essere indotta attraverso l'insegnamento. D'altra parte l'osservazione di come si acquisisce la lingua

materna è stata proprio uno degli elementi piú forti che permisero l'elaborazione dell'ipotesi da cui è partita la teoria in questione. In effetti, chiunque può osservare l'enorme, e altrimenti inspiegabile, distanza che c'è tra quello che sa della lingua un bambino di pochissimi anni e quello che può averne imparato attraverso i procedimenti che permettono di imparare, per esempio, l'aritmetica o la storia o a cucinare.

Propongo questa faccenda degli intransitivi come campo di osservazione per convincersi della validità dell'affermazione anteriore perché mi sembra esemplare. Io, per esempio, non ne sapevo praticamente niente prima di passare un gran bell'anno sabatico nel Seminario di Linguistica dell'Università di Venezia, però i verbi intransitivi li usavo bene ugualmente, e già dall'infanzia! Faccio appello all'esperienza personale di ciascuno dei lettori perché comprovi di non aver avuto bisogno di leggere questo testo per usare bene i verbi intransitivi, il che implica che, nei fatti, li separava in due gruppi anche prima di averne coscienza. Ciò dimostra che per "sapere italiano" occorre sapere molto di piú di quello di cui si ha coscienza e che può essere imparato grazie all'insegnamento. Lo scopo principale di questo testo è appunto quello di convincere della necessità di tener conto di questo fatto.

Per quanto riguarda la didattica dell'italiano in condizioni normali, questo non è il mio campo di lavoro e dunque non ho niente di particolare da dire. Inveche considero essenziale l'apporto di questo particolare tipo di linguistica nel disegno di una strategia che permetta ai bambini sordi di arrivare a "sapere italiano", cioè di acquisire quel particolare tipo di sapere che si chiama competenza linguistica. Nel loro caso, infatti, non si può dar per scontato che sanno già l'essenziale della lingua, come nel caso dei bambini che non hanno problemi di udito, e anzi il punto cruciale di qualsiasi strategia di riabilitazione è proprio quello di valutare il piú accuratamente possibile l'estensione e la natura di ciò che, nell'ambito della lingua, i bambini sordi non sanno ma saprebbero se non avessero problemi di udito. Ciò è necessario sia per comprendere le conseguenze di questa assenza specifica di sapere, sia per dirigere efficacemente la riabilitazione. In poche parole, se un bambino sordo non ha potuto sviluppare nel modo normale, cioè ascoltando gente che parla italiano, la competenza specifica che consiste nel disporre del sistema che soggiace alla lingua, cioè che determina, per esempio, come usare gli intransitivi: a) che cosa, esattamente,

"non sa"? b) quali conseguenze di questa carenza specifica possiamo aspettarci? c) quali strategie possiamo disegnare per metterlo in condizione di acquisire questa specifica competenza nonostante gli sia impossibile acquisirla nel modo normale, semplicemente ascoltando?

Naturalmente questa faccenda degli intransitivi è solo un esempio, perché la distanza tra quello che si sa "naturalmente" dell'italiano e quello che ne sappiamo coscientemente, e che dunque possiamo insegnare formalmente, è altrettanto evidente in moltissimi altri casi sintattici. Detto questo, e tornando agli intransitivi, la risposta alla domanda c) non può essere che qualcuno deve insegnare al bambino sordo i rispettivi comportamenti sintattici dei verbi intransitivi, come *dormire*, e dei verbi intransitivi-ergativi, come *arrivare*. Sarebbe infatti bello se si potesse farlo, ma come farlo se quello che si sa coscientemente degli intransitivi in particolare, e della lingua in generale, è solo una parte, e anche piccola, di ciò che ne sappiamo incoscientemente?

Il passo seguente è chiedersi se –cosí stando le cose– è o non è possibile e ragionevole prefiggersi che i bambini sordi arrivino a "sapere italiano". Se si risponde che questa meta non è possibile, allora bisogna dare il benvenuto a qualsiasi alternativa educativa che arricchisca lo sviluppo e/o la capacità di comunicare dei bambini sordi, sia mediante un'altra eventuale lingua la cui acquisizione non richieda l'udito, sia mediante un addestramento che permetta di imparare ad usare un'approssimazione, un artefatto, dell'italiano. Quest'ultimo procedimento può anche avere un certo successo iniziale ma assolutamente non può essere confuso con il "sapere italiano": cosí, per esempio, si può arrivare ad usare un'aprossimazione, un artefatto, di lingua straniera, ma questo, anche quando risulta sufficiente per stabilire una comunicazione, non può certo essere confuso con il sapere la lingua straniera (e si deve notare che in realtà quando usiamo un'approssimazione di lingua straniera disponiamo anche di tutto ciò che, grazie alla conoscenza della nostra lingua materna, sappiamo già della lingua in generale; i bambini sordi, invece, non hanno questo vantaggio perché non sanno nessuna lingua).

Ci sono però evidenze incontrovertibili che mostrano che anche i bambini sordi dalla nascita possono arrivare a "sapere italiano", nonostante che non possano ottenerlo nel modo in cui lo ottengono gli altri bambini, cioè ascoltando la lingua parlata, e neppure

attraverso l'insegnamento, giacché anche solo l'esempio degli intransitivi mostra che nessun linguista e nessun insegnante al mondo sa coscientemente dell'italiano tutto quello che dovrebbe saperne per poterlo insegnare esaustivamente. Sulla base di queste evidenze e di ciò che della natura della lingua ci dice la linguistica generativa, la mia posizione è che rinunciare a che i bambini sordi "sappiano la loro lingua materna" risulta essere una capitolazione innecesaria. In conseguenza, sto sperimentando-applicando dal 1992, in una scuola elementare per bambini sordi di uno degli Stati che compongono gli Stati Uniti del Messico, una strategia di riabilitazione il cui scopo è ottenere che i bambini di cui ci occupiamo acquisiscano la loro lingua materna.[4]

Elemento fondamentale di questa strategia, comunque, è che i suoi operatori si rendano conto della natura della lingua, delle sue caratteristiche definitorie ed essenziali, e dunque proseguiamo con l'esplorazione di questo tema.

La distribuzione dei nominali: molecole d'italiano

Le caratteristiche dei nominali prese in considerazione nella prima parte risultano interessanti anche dal punto di vista teorico. Al di là della loro utilità descrittiva pura e semplice, infatti, suggeriscono anche una direzione per ricercarne la spiegazione, sia con lo scopo di controllare l'esattezza e la forza di un'ipotesi particolare, sia, piú in generale, per provare e arricchire una teoria sulla lingua.

La prima cosa da fare è quella di controllare se le particolarità di comportamento dei nominali prese in considerazione finora –queste e non altre– sono significative o no. Potrebbero infatti essere completamente circostanziali, anche perché la descrizione non è stata fatta estensivamente, prendendo in considerazione tutti, o anche solo moltissimi, verbi intransitivi. Per rafforzare la validità della generalizzazione, dunque, bisogna controllare se i tratti presi in considerazione risultano significativi in qualche altro ambito della sintassi, indipendentemente dall'obbiettivo di mostrare la differenza tra *arrivare* e *dormire*.

[4] Per soddisfare una eventuale curiosità urgente accennerò al fatto che questa strategia è centrata sulla lettura, cioè sull'idea –che si mostra efficace– che quando la lingua non può arrivare al cervello dei bambini attraverso le orecchie può tuttavia arrivarci attraverso gli occhi.

Per controllare questo punto, sarà utile cercare qualche altro contesto sintattico in cui appaiano i nominali descritti precedentemente, cioè il soggetto e l'oggetto diretto.

Pensiamo in primo luogo alla frase passiva, che è quella in cui appare sempre un participio passato di verbo transitivo che concorda in genere e numero con un nominale determinato. Questi due elementi –il participio passato e il nominale determinato– sono "attaccati" per mezzo di una cerniera, un cardine, un perno, che è l'ausiliare essere, nella sua forma coniugata. In questa struttura, con rispetto ai nominali, osserviamo che a) è possibile un solo nominale; b) questo nominale deve concordare in persona e numero con la copula, e dunque si comporta come soggetto; c) da questo nominale è possibile estrarre il *ne* partitivo e dunque ha anche una caratteristica da oggetto diretto.

Questi tratti appaiono negli esempi seguenti:

12a. I ladri furono arrestati.
12b. *I ladri fu arrestato.
12c. Ne fu arrestato uno.
12d. Ne furono arrestati tre.

Il nominale della passiva si comporta dunque come il nominale che appare con i verbi intransitivi del gruppo cui appartiene *arrivare*. La similitudine tra i due nominali è messa in rilievo negli esempi seguenti:

13a. Sono arrivate due lettere.
14a. Sono consegnate due lettere.
13b. Ne sono arrivate due.
14b. Ne sono consegnate due.
13c. Arrivate due lettere, scoppierà un temporale.
14c. Consegnate due lettere, scoppierà un temporale.
13d. *Sono arrivato due lettere.
14d. *Sono consegnato due lettere.

Bisogna ammettere tuttavia che considerare identiche le frasi 13 e 14 sarebbe un disordine descrittivo molto sgradevole, anche se ciò implica ammettere anche che l'utilità descrittiva dei tratti nominali presi in considerazione si ferma qui, dato che non permettono di identificare che cosa le rende diverse. Bisognerà dunque cercare altrove in che cosa si manifesta la differenza.

Il tratto che risalta immediatamente è che la struttura corrispondente agli esempi 13, cioè quella con un verbo intransitivo-ergativo, può contenere o no l'ausiliare essere. La struttura della passiva, cioè quella degli esempi 14, invece, deve sempre avere l'ausiliare essere. Ogni volta che appare la copula *essere* con un verbo intransitivo-ergativo possiamo eliminarla, scegliendo un'altra forma coniugata del verbo, e la struttura della frase resta la stessa; se eliminiamo la copula che appare nella passiva, invece, eliminiamo la struttura stessa, passando da una frase che può contenere un solo nominale ad un'altra, diversa perché può contenerne due:

15a. Sono arrivate due lettere.
15b. Arrivarono due lettere.
15c. *Hanno arrivato due lettere.
16a. Sono consegnate due lettere (dagli uscieri).
16b. Gli uscieri) consegnano due lettere.
16c. (Gli uscieri) hanno consegnato due lettere.

Nella struttura passiva, ma non nella struttura in cui apppaiono i verbi intransitivi-ergativi, c'è dunque un luogo obbligatorio, parte necessaria dell'architettura della frase, che deve contenere l'ausiliare essere. Questo può bastare per riconoscere e catalogare come diverse le frasi passive e le frasi intransitive-ergative.

Ci sono poi le frasi copulative del tipo:

il giardino è la palestra, la palestra è il giardino
i giardini sono le palestre, le palestre sono i giardini
il giardino è le palestre, le palestre è il giardino
il giardino sono le palestre, le palestre sono il giardino
i giardini è la palestra, la palestra è i giardini
i giardini sono la palestra, la palestra sono i giardini

(e l'esempio può diventare ancora piú impressionante se si aggiungono tutte le possibili combinazioni enfatiche con la copula in prima posizione). Come si può vedere, questa struttura ha delle proprietà molto strane: che razza di significato sintattico ha, se significa lo stesso al dritto e al rovescio? E per quanto riguarda i suoi nominali, nessuno dei due si comporta come oggetto diretto, però entrambi, indifferentemente, possono sembrare un soggetto. Due soggetti nella stessa struttura? O piuttosto due nominali

indipendenti, equivalenti, simmetrici, né soggetto né oggetto diretto, semplicemente "attaccati" per mezzo di un perno, come nel caso del nominale e il participio passato della passiva? In questa frase copulativa di equivalenza sembra di vedere un processo in cui due nominali "si attaccano", dando luogo a una frase autonoma e completa grazie all'inserzione di un catalizzatore che è la copula. In questi due nominali, insomma, non possiamo riconoscere tratti certi né di soggetto né di oggetto diretto, e d'altra parte la frase cui danno luogo ha una struttura radicalmente diversa dalle strutture in cui appare un verbo non copulativo. (Per quanto riguarda i nominali e le strutture delle frasi copulative *il maestro è greco*, *il maestro è assente*, *il maestro è nonno*, invece, non li prenderò qui in considerazione per la cattiva ma onesta ragione che ancora non so bene cosa farne.)

Dal punto di vista dei nominali, e limitandoci alle caratteristiche e ai contesti sintattici qui presi in considerazione, quindi:

FC. Abbiamo la struttura della Frase Copulativa di equivalenza, in cui appaiono due nominali determinati e sintatticamente identici, "attaccati" dalla copula: *il vicino è il padrone*; *il padrone è il vicino*.

FP. Abbiamo la struttura della Frase Passiva, in cui appaiono un nominale determinato con tratti sintattici di soggetto e, contemporaneamente, di oggetto diretto, e un participio passato. Questi due elementi concordano in genere e numero tra loro e sono "attaccati" dalla copula: *le ragazze furono arrestate*.

A1. Abbiamo strutture in cui non appare nessun nominale, e parliamo in questo caso di verbi impersonali: *piove*.

A2. Ci sono strutture in cui può apparire un solo nominale, e questo esibisce contemporaneamente un comportamento da soggetto e un comportamento da oggetto diretto. Incontriamo queste strutture con i verbi intransitivi del gruppo cui appartiene *arrivare*, cioè gli intransitivi-ergativi.

B1. Abbiamo poi strutture in cui il nominale è ancora uno solo ma ha le caratteristiche del soggetto mentre è privo delle caratteristiche dell'oggetto diretto. In questo caso si trovano i verbi intransitivi del gruppo cui appartiene *dormire*: *tre ragazze dormono*.

B2. Incontriamo strutture in cui appaiono due nominali, uno dei quali ha esclusivamente le caratteristiche che definiscono il soggetto mentre l'altro ha esclusivamente le caratteristiche che definiscono l'oggetto diretto. Queste sono le strutture in cui appaiono i verbi transitivi attivi: *Gianni legge un libro*.

Mi sembra che questa sia una generalizzazione semplice e utile dal punto di vista descrittivo. Mostra sei strutture di complessità gradualmente crescente, che non sono sei strutture qualsiasi: a ben vedere, sono sei strutture fondamentali nell'architettura della lingua, sei tipi di molecole d'italiano che corrispondono a sei sequenze minime che possiamo identificare come una frase completa e grammaticale.

Sarà utile ora sottolineare alcune considerazioni che si possono fare rispetto alle strutture descritte precedentemente.

Le sei strutture possono essere separate in due gruppi: da una parte le due prime –FC e FP– in cui ci sono elementi nominali attaccati da un perno, e dall'altra le quattro strutture –A1, A2, B1 e B2– che sono articolate attorno a un vero e proprio verbo. Tralasciando per questa volta le prime due, ecco alcune considerazioni sulle altre.

Una leggera forzatura di A1 permette di ampliarne la struttura, dando luogo alla struttura A2:

17a. E' piovuta la multa.
17b. Sono piovute le multe.
17c. *Ha piovuto la multa.
17d. *Hanno piovuto le multe.
17e. Ne sono piovute tre.
17f. Piovute tre multe, Gianni è andato al bar.

Parallelamente, una leggera forzatura di B1 permette di ampliarne la struttura, dando luogo alla struttura B2:

18. Maria ha dormito sonni tranquilli.

Non sono possibili invece i passaggi nel senso inverso, da A2 a A1, né da B2 a B1. Infatti non è possibile rendere impersonale un verbo come *arrivare*, giacché, anche se non ne pronunciamo il nominale, questo resterà implicito nella forma coniugata del verbo. Né è possibile rendere intransitivo un verbo attivo perché, anche se appare senza oggetto diretto, come per esempio in *le ragazze hanno mangiato*, l'inclusione dell'oggetto diretto resta sempre possibile, implicita, senza richiedere alcuna forzatura.

Osserviamo che non è possibile neppure il passaggio dalle strutture A alle strutture B, né l'inverso, dalle B alle A. Questo

permette di semplificare ancora di piú il panorama perché le quattro strutture A1, A2, B1 e B2 possono essere ridotte a due –A1 e B1–, ognuna delle quali può dar luogo a una variante, descritta rispettivamente in A2 e B2.

Si noti infatti che il passaggio dalla variante 1 alla variante 2 si ottiene, in entrambi i casi, con l'aggiunta di un nominale con caratteristiche di oggetto diretto:

- caratteristiche di oggetto diretto e di soggetto nel caso della struttura A, in cui può apparire un solo nominale, dotato contemporaneamente di caratteristiche dell'oggetto diretto e del soggetto, e che non ha la possibilità di coesistere né con un soggetto che sia esclusivamente soggetto, né con un oggetto diretto che sia esclusivamente oggetto diretto;
- caratteristiche esclusivamente di oggetto diretto nel caso delle strutture B, le quali comportano già un nominale con caratteristiche esclusivamente di soggetto.

Il passaggio dalle varianti 1 alle varianti 2, insomma, corrisponde all'aggiunta, a destra del predicato, di un nominale identificato qui come portatore di tratti propri dell'oggetto diretto. Questo ampliamento del predicato sembra essere il meccanismo piú semplice possibile di passaggio da un grado di complessità minore a un grado di complessità superiore in frasi che comportino un verbo non copulativo.

Il tratto discriminante tra le strutture A e le B, ciò che impedisce il passaggio dall'una all'altra, è il fatto che le prime non comportano un nominale che abbia esclusivamente caratteristiche di soggetto, mentre questo è sempre presente nelle seconde. La differenza, in termini strutturali, è molto importante, perché indica un salto, nel grado di complessità delle due strutture, che non corrisponde certo alla semplice aggiunta di un elemento all'interno di un constituente già presente nella struttura della frase.

Queste osservazioni mi sembrano significative, e risultano anche piú interessanti quando sono valutate dal punto di vista della grammatica generativa, e con i riferimenti visivi che questa offre per mezzo degli indicatori sintagmatici che fanno parte dei suoi strumenti. Mi sembra dunque legittimo concludere che la scelta di alcune determinate caratteristiche dei nominali, prese in considerazione nella prima parte solo per distinguere tra loro i due gruppi

di intransitivi, non è stata arbitraria. La mappa della distribuzione di nominali ottenuta in base a queste caratteristiche, infatti, ha portato a una generalizzazione utile e pertinente, che supera di molto il ristretto ambito dell'analisi dei verbi intransitivi. Tuttavia bisogna aggiungere che i tratti dei nominali non sono risultati sufficienti per una descrizione completa delle strutture prese in considerazione, perché ne accomunano due –quella corrispondente ad *arrivare* e quella della frase passiva– che sono diverse, nonostante la similitudine sintattica tra i loro rispettivi nominali.

E pensare che anche un bambino, e prima di andare a scuola, sa già muoversi correttamente in tutta, o quasi tutta, questa topografia di strutture!

La medición de la perifrasticidad en italiano

MARIA LUISA QUAGLIA ARDUINO
Universidad Nacional Autónoma de México

El objetivo de mi estudio es demostrar –o cuando menos mostrar– cómo ciertos sintagmas verbales del italiano, definidos como "perífrasis", exhiben un grado de perifrasticidad que es medible y de alguna manera determinable en términos numéricos. Esta precisión es la que nos permite apreciar, de manera más concreta, hasta qué punto estos grupos verbales se acercan o se alejan del sistema verbal central. En otras palabras, hasta qué punto o grado están integrados al sistema de la conjugación, esto es, gramaticalizados.

Cabe destacar de inmediato que esta propuesta, por lo menos en lo que respecta a la lengua italiana, no es del todo original, pues hay antecedentes en los trabajos de Pier Marco Bertinetto.[1] Mi investigación le es deudora en el sentido de que las conclusiones a las que llega este autor, son el punto de partida de mi trabajo, pero con la finalidad de dar un paso más allá al poner de manifiesto las intuiciones de Bertinetto y al proporcionar evidencias más palpables.

No cabe duda que las consideraciones de Bertinetto vienen a subsanar una carencia en el estudio de las perífrasis del italiano y es justo reconocer también su gran utilidad en la aplicación a otras lenguas romances, como por ejemplo el español. Se trata además de consideraciones que intentan romper con una larga tradición de actitudes rígidas ante la cuestión perifrástica. Actitudes que sólo prevén en cada lengua, la aplicación estricta de un número muy reducido de criterios, de carácter sintáctico o semántico, que los giros verbales deben satisfacer para considerarse perifrásticos dentro de un marco teórico determinado. Pero, lo que sucede es que

[1] Me refiero específicamente a su libro *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, 1986; y a dos importantes artículos: "Le perifrasi verbali italiane: saggio di analisi descrittiva e contrastiva", 1989, y "Perifrasi verbali italiane: criteri di identificazione e gerarchia di perifrasticitá", 1990.

los marcos teóricos son muchos y de ahí que varios y diferentes resultan ser los criterios de acuerdo a la teoría de referencia. De ahí también que los resultados a los que se llega a menudo, son tan radicales como opuestos, con la inevitable confusión que de ello se deriva. Bertinetto trata de romper este círculo vicioso al proponer una perspectiva de "criterios flexibles" que permita jerarquizar las perífrasis evaluándolas en sus distintos niveles de gramaticalización.

Esta perspectiva me parece la más convincente, y al adherirme a ella, propongo un avance en el sentido de que, a partir de la evaluación del estado de gramaticalización, se proceda a la clasificación de las perífrasis italianas por grados expresados numéricamente, para que su aprehensión sea más palpable. Tengo que señalar además, que las perífrasis que considero son las *aspectuales* y las *modales*, esto es, las construcciones que expresan valores de aspecto y de modalidad verbales. Tal vez habrá quien se pregunte qué es o qué entiendo por "aspecto" y por "modalidad", pero debo admitir mi incapacidad para responder en pocas palabras de manera exhaustiva; sin embargo, debo admitir también la importancia de dichos conceptos con relación al tema que expongo. Adoptaré, por lo tanto, una solución que, por una parte, me permite aludir a esas dos nociones semánticas y, por la otra, mostrar su expresión lingüística tanto mediante las formas sintéticas de la conjugación como mediante las formas analíticas perifrásticas.

El primer punto que analizo se relaciona con el aspecto verbal incoativo, también conocido como inceptivo o ingresivo, que significa el inicio de una acción o de un proceso accional. En este caso específico, el italiano realiza el valor aspectual en cuestión, mediante la forma verbal de *passato remoto* (forma sintética), en ciertos contextos en los cuales aparecen los adverbios *improvvisamente, a un tratto, di colpo*, y similares; o bien, en contextos en los que aparece la conjunción *finché* y el adverbio *non* antepuesto al verbo en *passato remoto*. Con estas características contextuales, la forma de este *passato remoto* significa lo que puede expresar la forma analítica de una perífrasis incoativa. Veamos algunos ejemplos de Valerio Lucchesi[2] que son los indicados a continuación:

[2] Valerio Lucchesi, "Fra grammatica e vocabolario. Studio sull'aspetto del verbo italiano". Citados también por Bertinetto en su estudio sobre el sistema del indicativo italiano: *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano...*, p. 227.

1. *improvvisamente le pale del mulino girarono.*
(Esto es: *cominciarono a girare*).
Girarono: forma sintética de *passato remoto* del verbo *girare*;
Cominciarono a girare: forma analítico-perifrástica de valor aspectual incoativo. Ambas formas en este contexto, son equivalentes.

2. *A un tratto gli uccelli cantarono.*
(Esto es: *cominciarono a cantare*).
Cantarono: forma sintética de *passato remoto*; en este caso es equivalente a *cominciarono a cantare*, forma perifrástica aspectual incoativa.

3. *La mamma cullò il bambino finché questi non dormí.*
(Esto es: *ha cominciato a dormire*).
Dormí puede alternar con la forma perifrástica *cominciare a dormire* en este contexto lingüístico.

El segundo punto se relaciona con el valor modal de "posibilidad" como consecuencia de la inferencia, de la conjetura o suposición por parte del hablante. En este caso, el italiano realiza lingüísticamente la modalidad de lo posible a través de las formas flexivas del futuro: *rò, -rai, -rà*, etcétera. En ellas la expresión temporal de futuro queda, por así decirlo, inactiva, y lo que se expresa es la modalidad de posibilidad, como se observa en los ejemplos que siguen, con expresiones que considero comunes en el italiano actual:

4. *–Che ora è? –Non so, saranno le sei.*
(Esto es: *è possibile, è probabile che siano le sei*; *possono essere le sei*).

5. *Sarai stato sincero finché vuoi, ma non ti credo lo stesso.*
(Esto es: *è possibile, è probabile che tu sia stato sincero*; *puoi essere stato sincero*, etcétera).

Como se ve en los enunciados anteriores, el valor modal de lo posible, expresado mediante formas de futuro, puede alternar con oraciones impersonales o con la perífrasis modal *potere* + verbo de infinitivo.[3]

[3] Cabe señalar, además, la función catafórica que desempeña este uso verbal con relación a la oración causativa introducida por *ma*.

Después de estas breves indicaciones que sólo pretenden satisfacer, aunque sea en mínima parte, los interrogantes relativos a esos dos grandes temas, el modal y el aspectual, paso sin más a mi propuesta específica del análisis de las perífrasis italianas por grados, a partir de los criterios que ya están asentados en la literatura de manera dispersa y que Bertinetto ha recopilado. Al compartir su idea de definir, o mejor dicho de redefinir las perífrasis en términos flexibles en escalas y por grados, conviene ahora señalar estos criterios.

Su tratamiento pormenorizado ya ha sido objeto por mi parte de una exposición anterior.[4] En esta ocasión me limito a resumir los puntos más relevantes, o sea la enumeración de los criterios de la perifrasticidad que he individuado, con el fin de que se puedan aplicar a las locuciones perifrásticas verbales italianas del estado actual de la lengua.

1. El criterio de la *integración semántica*. Se relaciona con el hecho de que la perífrasis expresa un significado complejo. En ella, el significado de cada verbo que la conforma se fusiona dando un significado nuevo y diferente del que tienen, cada uno por separado, los dos componentes de la perífrasis.

2. El criterio de la *estructuración morfológica*. La perífrasis es un sintagma de dos miembros: el primero es el verbo auxiliar que se presenta en forma conjugada y señala el sujeto de persona singular o plural; el segundo se presenta en una de las tres formas nominales de infinitivo, gerundio o participio pasado.

Los criterios 1 y 2 permiten diferenciar las locuciones perifrásticas de las que no lo son, a pesar de lo parecido de las estructuras morfológicas. Por ejemplo, permiten diferenciar: a) *Maria sta mangiando* y b) *Maria parla mangiando*. La oración a) es perífrasis, en cambio la oración b) no lo es.

En efecto, en a) el significado de *sta* se integra al significado complejo, nuevo y diferente de cada uno de los dos verbos *stare* y *mangiare*. Es el significado de aspecto "continuativo" o de "visión

[4] En "Los grados de perifrasticidad de algunas construcciones verbales del español", conferencia dictada en la Universidad de Sonora, Hermosillo, en el III Encuentro Nacional de Lingüística del Noroeste, 1994.

angular continuativa", de acuerdo a la terminología de Wolf Dietrich, Coseriu, etcétera. Un significado unitario en la unidad sintagmática del giro verbal, que muestra la imposibilidad de interpretar *Maria sta mangiando* como: **Maria sta e mangia* y por lo tanto de formular preguntas por separado, sobre uno solo de estos miembros verbales, como en: **che cosa sta Maria? Mangiando*; **quando sta Maria? Mangiando*; **come sta Maria? Mangiando*. Y sólo es posible hacer preguntas con relación a todo el sintagma recurriendo, en todo caso, al proverbo *fare*, es decir: *che cosa sta facendo Maria? Sta mangiando*.

En cambio, en b) *Maria parla mangiando*, el significado de *parla* se suma al de *mangiando* sin fusionarse y sin constituir un significado unitario. Es decir, algo como *Maria parla e mangia* (esto es: *Maria parla quando mangia, parla mentre mangia*). De tal suerte que en este caso sí son posibles preguntas que apuntan a uno solo de sus componentes: *come parla Maria?*; *quando parla Maria? Mangiando*.

3. El criterio del *número reducido de los verbos que desempeñan el papel de modificadores* del verbo con el cual se combinan. Esta función consiste en modificar el significado del segundo verbo de la combinación, generando así un valor nuevo temporal, aspectual, o bien modal. Estos verbos pueden combinarse con o sin preposición con el verbo que acompañan. Se combinan sin preposición los verbos modales: *dovere, potere, volere* + infinitivo; y *andare* + participio pasado (ver los ejemplos de mi *corpus*, anexo: 1-4). En cambio, se combinan con la preposición *a* los verbos *mettersi, fare, cominciare, buttarsi, entrare, scoppiare, tornare* y algunos más (ver anexo: 5-6). Se combinan con la preposición *di* los verbos *smettere, finire, cercare* (ver anexo: 7-8). Se combinan con la preposición *da* los modales *esserci, essere, avere* (ver anexo: 9-11). Cabe destacar que en este grupo reducido de verbos "modificadores", hay unos que al recibir una preposición diferente, expresan también valores aspectuales diferentes. Compárense estas distintas significaciones aspectuales en los ejemplos del anexo (12-15).

4. El criterio de la *pérdida total o parcial del significado originario* del primer verbo de la construcción. Es el fenómeno de la "desemantización" que se explica por el tipo de relación significativa o sémica entre los dos componentes verbales. En otras

palabras, es el comportamiento que se da, por ejemplo, entre *sta* y *mangiando* y entre *parla* y *mangiando*. Una relación sémica distinta, evidenciada por el hecho de que en a) *stare* pierde su significado originario locativo, mientras que *parlare* en b) no pierde su significado. De ahí que *sta mangiando* responde positivamente a este criterio, mientras que *parla mangiando*, no.

5. El criterio del *endocentrismo* es el que considera la relación de subordinación semántica que se establece entre el primero y el segundo verbo de la perífrasis. Es el criterio que permite definir el primer verbo como "auxiliar" y dependiente del segundo en cuanto al significado, es decir que si está solo, no tiene un significado completo, necesita apoyarse al segundo verbo para cumplir con su función significativa.

6. El criterio de la *unicidad sintáctica* enfoca el carácter unitario de los dos verbos constitutivos del sintagma perifrástico. Esto es, los dos forman un solo núcleo, de tal suerte que si se le aplica al sintagma la prueba de conmutación de categoría y las pruebas de transformación pasiva e interrogativa, se evidencia que todo el sintagma queda afectado. Así por ejemplo: *Mario può lavorare* no admite la conmutación del verbo *lavorare* por el sustantivo *lavoro*: **Mario può lavoro* es agramatical. Tampoco admite la conmutación por un pronombre: **Mario lo può*; ni la transformación pasiva: **lavorare è potuto da Mario*, ni la interrogativa: **che cosa può Mario?* Por lo tanto la fuerte cohesión sintáctica de los dos componentes *può* + *lavorare* que resiste a las pruebas mencionadas, permite decir que este sintagma verbal responde positivamente al criterio 6.

7. El criterio de la *unicidad semántica* enfoca la compactibilidad del significado de la perífrasis. Este significado compacto se comprueba aplicando determinaciones adverbiales al grupo verbal. Si el adverbio lo modifica en su totalidad, ésta sería una condición de perifrasticidad del grupo en cuestión. Si, en cambio, el adverbio afecta a uno solo de sus componentes, esto significaría que el grupo responde negativamente al criterio. Por ejemplo, si modificamos: *Maria cerca di imparare l'italiano* con el adverbio *disperatamente* antepuesto como en a) *Maria disperatamente cerca di imparare l'italiano*, interpolado como en b) *Maria cerca disperatamente d'imparare l'italiano*, o pospuesto como en c) *Maria cerca d'imparare l'italiano disperatamente*, observamos que este adverbio siempre afecta al sintagma verbal *cerca d'imparare* en su totalidad. En cambio, si al conjunto *promettere di studiare* anexamos por ejemplo, el adverbio *sinceramente*, nos percatamos que no sucede lo mismo, ya que de acuerdo a su posición, modifica uno solo de los componentes: a) *sinceramente ti prometto di studiare*; b) *ti prometto sinceramente di studiare*; y c) *ti prometto di studiare sinceramente*. Lo anterior prueba que este último conjunto responde negativamente al criterio 7.

8. El criterio de la *oposición funcional* enfoca la naturaleza perifrástica de un giro verbal en oposición a otras categorías gramaticales con morfología propia y bien caracterizada. Este criterio se comprueba al conmutar el giro verbal por las formas simples y compuestas del paradigma de la conjugación al que debería pertenecer. Por ejemplo, el giro *torno a dire* se opone a *dico*; *cercava di cantare* se opone a *cantava*; *ha potuto dormire* se opone a *ha dormito*, etcétera. Lo anterior significa que, el primer giro *torno a dire* no se opone a *sono di ritorno a dire*, *vengo indietro a dire*, porque en estos casos la modificación sintáctica que se opera es semánticamente inaceptable con respecto a *torno a dire*. En efecto, *torno a dire* tiene el significado aspectual de "repetición", mientras que *sono di ritorno a dire* o *vengo indietro a dire* expresan una idea de desplazamiento para llevar a cabo la acción *dire*.

9. El criterio de la *capacidad generalizadora* enfoca la facultad de toda perífrasis de realizarse con cualquier verbo de una lengua dada. De tal suerte que los verbos aludidos en el criterio 3. pueden combinarse, virtualmente, con un número indefinido de verbos de la lengua italiana.

10. El criterio de la *capacidad de expresión tempo-modo-aspectual*. Apunta a la facultad que tiene la perífrasis de expresar valores temporales, aspectuales y modales que las formas de la conjugación canónica tienen sólo en unos casos peculiares, como se vio con anterioridad.

Al aplicar los criterios anteriores a las locuciones verbales del italiano actual que configuran la muestra objeto de mi análisis en esta ocasión, se obtienen los resultados que aparecen en la tabla a continuación:

Tabla de resultados de las perífrasis italianas

Criterios	1. IS	2. EM	3. NR	4. D	5. E	6. USt.	7. USm.	8 OF.	.9. CG	10. TM	11. RO
1. CONTINUARE A + inf.	+	+	+	–	+	+	+	+	+	+	9
2. COMINCIARE A + inf.	+	+	+	–	+	+	+	+	+	+	9
3. FINIRI DI + inf.	+	+	+	–	+	+	+	+	+	+	9
4. POTERE + inf.	+	+	+	–	+	+	+	+	+	+	9
5. DOVERE + inf.	+	+	+	–	+	+	+	+	+	+	9
6. AVERE DA + inf.	+	+	+	+	+	+	+	+	–	+	9
7. STARE + ger	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	9
8. ANDARE + P:P	+	+	+	+	+	+	+	+	+	–	9
9. METTERSI A + inf.	+	+	+	+	–	+	+	+	–	+	8
10. SAPERE + INF.	+	+	+	+	–	–	–	+	–	+	6
11. PENSARE DI + inf.	+	+	+	+	–	–	+	–	–	+	6
12. VOLERE + inf.	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–	3

Para interpretar el contenido de la tabla es necesario advertir lo siguiente. Las letras de la línea superior, que se presentan en forma abreviada, hacen referencia a la denominación de cada criterio dada en el texto que antecede, y los números remiten al orden de presentación adoptado para su descripción.

Así, siguiendo la dirección de izquierda a derecha, 1. IS debe leerse: 1. Integración Semántica 2. EM: Estructuración Morfológica; 3. NR: Número Reducido (de los verbos modificadores); 4. D: Desemantización; 5. E: Endocentrismo; 6. USt.: Unicidad Sintáctica; 7. USm.: Unicidad Semántica; 8. OF: Oposición Funcional; 9. CG: Capacidad Generalizadora; 10. TMA: Tempo-Modo-Aspectual (o sea la capacidad de expresar las tres nociones de tiempo, modalidad y aspecto, también de manera sincrética).

Por otra parte, se advierte que, en la primera columna izquierda de la Tabla, se numeran –de 1 a 12– las construcciones verbales que han sido seleccionadas como muestras para este estudio. Se trata de un conjunto que pretende ser representativo desde varios puntos de vista. Esto es, en la diversificación morfológica, al presentar sintagmas verbales de infinitivo, gerundio y participio pasado, con y sin nexo prepositivo. Son sintagmas con nexo los que corresponden a los números de la tabla: 1, 2, 3, 6, 9 y 11; son sintagmas sin nexo los que corresponden a los números: 4, 5, 7, 8, 10 y 12.

Se advierte también que la muestra se caracteriza por la diversificación semántico-funcional al presentar construcciones que expresan distintos valores aspectuales y modales. El abanico aspectual exhibido en la tabla es el de *fase*, a saber: *fase inicial*, que expresan las locuciones *cominciare a* + inf.[5] y *mettersi a* + inf.; *fase continuativa* que expresan *continuare a* + inf. y *stare* + ger.; y *fase conclusiva* que expresa *finire di* + inf.

Como último punto, pero no menos importante, cabe decir que la muestra es representativa también desde la perspectiva epistemológica, pues incluye tanto los sintagmas que gozan de un amplio reconocimiento como los controversiales y los que no se les ha reconocido el *status* de perífrasis.

Los primeros son: *continuare a* + inf.; *stare* + ger.; *cominciare a* + inf.; *finire di* + inf.; *mettersi a* + inf.; *avere da* + inf.; *andare* + p.p. Los

[5] De ahora en adelante, infinitivo, gerundio y participio pasado se indican de manera abreviada: inf., ger., y p.p., respectivamente.

segundos son: *potere* + inf.; *dovere* + inf.; *volere* + inf. Los terceros y últimos son: *sapere* + inf.; *pensare di* + inf.

Volviendo a la interpretación de los datos de la Tabla, cabe señalar que en correspondencia de cada perífrasis los signos [+] y [–] deben leerse como las respuestas positiva y negativa que cada locución ofrece al exponerse al criterio de referencia. Así, cuando ella cumple con un criterio dado, el signo que se indica en la casilla correspondiente es [+] y el valor que se le otorga a esta respuesta positiva es igual a 1. Por el contrario, si la perífrasis expuesta a la prueba de un criterio dado no lo satisface, se señala esta respuesta negativa con el símbolo [–] en la casilla correspondiente y no se le otorga ningún valor unitario. Este procedimiento permite interpretar los números que aparecen en la última columna derecha de la Tabla. Se trata de la expresión numérica del total de las respuestas positivas obtenidas por cada perífrasis con respecto a los diez criterios. De este modo resulta evidente la determinación del grado de gramaticalización alcanzado por cada perífrasis mediante su conversión numérica.

De ahí que a partir de resultados como los que se presentan, sea posible establecer escalas de gradación perifrástica para que se tenga una visión global del fenómeno de interés y con ello abrir nuevas perspectivas en este campo tan fértil de la indagación lingüística.

Anexo

1. *Dovere*:
   Quindi, non ci *deve essere* un margine di equivoco perché l'equivoco avviene ad un livello di connotazione.
2. *Potere*:
   Bisognerebbe che ogni bambino *potesse sviluppare* le proprie potenzialitá.
3. *Volere*:
   Prendi l'ombrello, *vuol piovere*.
4. *Andare*:
   Quando la cosa è dubbia, il congiuntivo *va adoperato*.
5. *Mettersi a*:
   Il bambino *s'é messo a piangere*, ha fatto un po' di carnevale.

6. *Fare a*:
   Peró come si *fa a* non *adoperare* il futuro, il condizionale e i verbi servili?
7. *Smettere di*:
   Bisogna *smettere di accusare* di continuo i figli e i giovani in generale.
8. *Cercare di*:
   Io *ho* sempre *cercato di capire* i suoi motivi.
9. *Esserci da*:
   Il preside va tutte le mattine per vedere se *c'é da firmare*.
10. *Essere da*:
    Il discorso piú importante, secondo me, *é da fare* in questo secondo aspetto.
11. *Avere da*:
    Adesso *ho* solo piú *da studiare*, perché in Facoltá non devo piú andare.
12. *Cominciare a*:
    Ho cominciato a far politica in modo del tutto occasionale.
13. *Cominciare con*:
    Io intanto *comincerei col segnalare* questo dato.
14. *Finire di*:
    Ho finito di leggere in questi giorni il libro di Octavio Paz.
15. *Finire per*:
    Gli atteggiamenti provocatori di Guglielmo II e la politica asburgica nei Balcani, *finirono* invece *per indebolire* la Triplice Alleanza.

Bibliografía

BERTINETTO, Pier Marco, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Florencia, Accademia della Crusca, 1986.

BERTINETTO, Pier Marco, "Le perifrasi verbali italiane: saggio di analisi descrittiva e contrastiva", in *Quaderni Patavini di Linguistica*, 8-9, 1989-1990, pp. 27-64.

BERTINETTO, Pier Marco, "Perifrasi verbali italiane: criteri di identificazione e gerarchia di perifrasticità", in *La temporalità nell'acquisizione di lingue seconde*. Milán, Franco Angeli, 1990.

LUCCHESI, Valerio, "Fra grammatica e vocabolario. Studio sull'aspetto del verbo italiano", in *Studi di grammatica italiana*, I. Florencia, Accademia della Crusca, 1971, pp. 179-269.

L'italiano parlato come *imput* dell'apprendimento spontaneo dell'italiano L2 da parte degli immigrati stranieri

MASSIMO VEDOVELLI
Università degli Estudi di Pavia

Obiettivi

All'interno degli studi sui modelli di descrizione e interpretazione dei processi di apprendimento spontaneo dell'italiano come L2 da parte di immigrati stranieri, il tema del rapporto fra la lingua obiettivo dell'apprendimento e i processi psico-sociolinguistici di elaborazione della competenza rappresenta un nodo centrale delle riflessioni. Questo rapporto sarà esaminato nel presente lavoro soprattutto alla luce di strumenti come il recente Tullio De Mauro *et alii*, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato* (d'ora in poi citato con la sigla *LIP*): grazie all'esteso *corpus* testuale di italiano parlato contemporaneo proposto dal *LIP*, si ha la possibilità di riesaminare e di misurare con maggiore precisione la distanza fra le caratteristiche delle varietà interlinguistiche di apprendimento spontaneo dell'italiano e quelle dell'italiano parlato.

L'Italia è un paese che ha nutrito in modo massiccio i movimenti migratori classici, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo scorso, quando molte aree del nostro paese sono state punto di partenza per spostamenti soprattutto verso l'estero. Ugualmente, è considerata "classica" l'emigrazione che ha portato milioni di italiani dal Sud al Nord del paese, dalle campagne alle grandi città. Di recente l'Italia, da paese di emigrazione, è diventata punto di arrivo di ondate migratorie, la cui consistenza massima è stimata intorno al 1.300.000 unità.[1]

[1] Sulla condizione sociale della immigrazione straniera in Italia entro il piú generale quadro degli spostamenti migratori recenti, cfr. A. Bastenier e F. Dassetto, *Italia, Europa e nuove migrazioni*; S. Collinson, *Le migrazioni internazionali e l'Europa*. Di immigrazione straniera in Italia come fenomeno di massa si parla a partire dalla fine degli anni settanta: v. "Documentazione di base per una indagine sui lavoratori stranieri in Italia".

L'apprendimento spontaneo della L2 in contesto migratorio è un campo la cui complessità è occasione di riflessioni su tematiche che superano le singole aree disciplinari e che coinvolgono il piano dei modelli teorici generali. La nostra ricerca, che fa ricorso a strumenti come il *LIP*, ha delimitato i possibili oggetti dell'analisi e le implicazioni di quest'ultima entro una *dimensione sociolinguistica*, restringendosi ai casi di apprendimento spontaneo dell'italiano L2 in contesto migratorio, ovvero ai casi di elaborazione di varietà interlinguistiche di italiano da parte di immigrati stranieri. In questa particolare situazione sociolinguistica l'apprendimento si svolge nell'interazione quotidiana sul posto di lavoro o nelle altre occasioni di contatto con italiani, ma al di fuori di contesti formali: l'immigrato ha una posizione sociale marginale che si concretizza anche in attività lavorative e in rapporti di socializzazione che spesso rinforzano negativamente tale condizione; inoltre, gli viene assegnato un ruolo subordinato nella rete di interrelazioni comunicative con gli italiani. Ne deriva una esposizione limitata o comunque squilibrata al materiale linguistico italiano che funziona da *input* per l'elaborazione delle varietà interlinguistiche. Tale *input* è, comunque, prevalentemente parlato.

In questo testo sono presentati i primi risultati di una indagine che intende esaminare in modo esteso e sistematico il rapporto fra il principale *input* dell'apprendimento linguistico degli immigrati, cioè l'italiano parlato, e il risultato che deriva dalla elaborazione di tale *input* in termini di competenza linguistica in italiano L2. La ricerca in oggetto si avvale dell'uso del *corpus* testuale del *LIP* per quanto riguarda l'italiano parlato dai nativi e di un *corpus* di italiano prodotto da immigrati e rilevato mediante interviste e questionari. Tali materiali linguistici sono stati raccolti in azioni di ricerca che hanno costituito la base di tesi di laurea realizzate presso la Cattedra di Filosofia del Linguaggio dell'Università di Roma "La Sapienza" (tenuta dal prof. Tullio De Mauro), sotto la guida di chi scrive;[2] nell'anno accademico 1994-95 è stato attivato un seminario presso

[2] In particolare le tesi sono state svolte da F. Giarè, *Spazio linguistico e apprendimento spontaneo della L2*; A. Felici, *Il rapporto fra italiano e dialetto nell'apprendimento spontaneo dell'italiano L2 da parte di immigrati stranieri*; A. Villarini, *Il ruolo della riflessione metalinguistica nell'apprendimento spontaneo dell'italiano da parte di immigrati stranieri*: tali tesi hanno permesso la raccolta e l'analisi di materiali di immigrati a Roma, Brescia, Fondi (prov. di Latina).

la Cattedra di Sociolinguistica dell'Università di Pavia (tenuta dallo scrivente) che ha permesso la raccolta di ulteriore materiale e l'ampliamento del *corpus*: complessivamente, sono più di 50 gli immigrati stranieri coinvolti nelle rilevazioni.

1. Il problema

Il presente lavoro si basa sull'ipotesi che alcuni elementi delle varietà interlinguistiche di italiano, elaborate nei contesti socioculturali dell'immigrazione, abbiano la propria radice in fenomeni che innanzitutto caratterizzano strutturalmente l'italiano parlato: questi possono essere ricondotti o a tratti specifici della nostra lingua o anche a meccanismi generali del parlato.[3] Intenzione della nostra indagine non è di negare la specificità dei processi di apprendimento spontaneo della L2, ma vogliamo evitare una prospettiva che rischi di penalizzare il lavorio di elaborazione interlinguistica degli apprendenti riducendo eccessivamente l'ampiezza delle caratteristiche strutturali delle loro varietà di apprendimento.

Le più vaste azioni di ricerca scientifica di linguistica e di sociolinguistica che in Italia si sono sviluppate sull'argomento hanno assunto come proprio riferimento il modello delle *varietà di apprendimento*, il quale considera l'acquisizione dell'italiano come L2 da parte degli immigrati in termini di formazione di sistemi linguistici che progressivamente evolvono da quelli piú elementari e semplici a quelli piú articolati e complessi. Le varietà sono considerate come frutto di dinamiche generali della lingua in quanto sistema, sulle quali agiscono (possono agire) condizionamenti di vario tipo (sociali, individuali ecc.): finora ci sembra che le ricerche abbiano messo l'accento sulle dinamiche generali, quasi universali,

[3] La bibliografia sull'oralità e sul parlato ha raggiunto dimensioni ormai notevolissime, toccando sia i temi dei modelli teorici generali, sia quelli di tematiche specifiche (il discorso, i segnali discorsivi ecc.). Diamo per scontata la conoscenza dei punti di riferimento in tale campo, e preferiamo mettere in evidenza, invece, una serie di opere italiane recenti che sottolineano l'interesse e l'impegno della ricerca scientifica di linguistica sull'italiano parlato: ci riferiamo soprattutto, oltre il *LIP*, a opere di carattere generale come R. Sornicola, *Sul parlato*; G. Holtus e E. Radtke, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*; M. Voghera, *Sintassi e intonazione dell'italiano parlato*; C. Bazzanella, *Le facce del parlare*; e *Come parlano gli italiani*, a cura di T. De Mauro.

indipendenti dai condizionamenti specifici, la cui validità supera le specificità delle singole lingue di partenza e obiettivo dell'apprendimento.

Un'altra conseguenza dell'adozione di tale modello riguarda le caratteristiche strutturali delle varietà di apprendimento: è indubbio che in esse, soprattutto in quelle elementari, prevalgano le deviazioni e gli errori, ma il peso di questi fatti può risultare sovrastimato se le produzioni linguistiche degli immigrati vengono comparate con le varietà piú standardizzate e normalizzate dell'italiano. In altri termini, il modello delle varietà di apprendimento non considera la lingua degli immigrati come un "italiano sbagliato", ma questa prospettiva può riaffiorare, anche in modo non esplicitamente voluto o dichiarato, se non si considerano le effettive caratteristiche dell'*input* di apprendimento, costituito soprattutto dal parlato e, per di piú, dall'italiano parlato, cioè da un sistema ancora in forte tensione costitutiva ed evolutiva. Lo stesso italiano parlato, se confrontato con le varietà standardizzate e normalizzate di italiano, appare caratterizzato da molti tratti che in una prospettiva puristica possono essere considerati devianti.

La nostra ipotesi prende atto del ruolo dell'effettivo *input* parlato nello sviluppo della competenza linguistica degli immigrati; questo implica un maggiore riconoscimento della adeguatezza fra *input* italiano e lingua degli immigrati e, quindi, un maggiore riconoscimento dello sforzo di elaborazione realizzato dagli apprendenti. È, la nostra, una prospettiva che valorizza i risultati dell'apprendimento, che derivano da una forte capacità di fare ipotesi e di generalizzare a partire da una base di materiale linguistico spesso ristretta, qual è quella alla quale può accedere l'immigrato nelle condizioni sociolinguistiche marginali in cui si trovano il piú delle volte in Italia.

Il lavoro precisa innanzitutto i tratti strutturali relativamente ai quali sono state messe in luce corrispondenze piú strette fra italiano parlato e lingua degli immigrati. Il confronto fra caratteristiche strutturali dell'italiano e della lingua degli immigrati consente di portare il discorso anche sul piano dei modelli teorici generali utilizzati per descrivere e interpretare i processi e i prodotti interlinguistici. Due nodi fondamentali di tali modelli sono costituiti dai concetti di autonomia e di dipendenza di tali processi e prodotti. L'autonomia rimanda a ipotesi interpretative universalistiche (o generali o, piú debolmente, quasi-universali); comporta la possibilità di

integrare in un modello unificato la considerazione dei processi di apprendimento della L2 in contesto formale e in contesto naturale; auspica una capacità predittiva dell'evolversi dei processi e dei prodotti interlinguistici. Il concetto di dipendenza implica, invece, l'idea di un piú stretto rapporto fra l'*input* dell'apprendimento e le sue condizioni contestuali da un lato, il prodotto dell'elaborazione interlinguistica dall'altro; esalta i fattori di variabilità, inserendoli nel modello come tratti intrinseci e non accessori; in tal modo, riduce la capacità predittiva del modello sull'evolversi dell'apprendimento, ma guadagna nella considerazione della pluralità delle dimensioni coinvolte nell'apprendimento linguistico.

Entrambe le prospettive sono legate a modelli generali del funzionamento del linguaggio verbale e hanno, dunque, riflessi che superano l'ambito dello studio dei processi interlinguistici. Quale che sia la posizione dei due concetti entro tali modelli, può essere importante derivare dall'analisi della distanza fra *input* e prodotto interlinguistico gli elementi necessari per mantenere una visione integrata dei processi di apprendimento, cosí come per mantenere in un equilibrio produttivo sul piano conoscitivo le tendenze generali nell'elaborazione e gli elementi contestuali che danno conto della imprevedibilità e della variazione che si manifestano nell'apprendimento linguistico.

2. L'italiano parlato contemporaneo

Il primo polo della nostra analisi è costituito dalla ricognizione sulla natura dell'*input* dell'apprendimento (o, come ci sembra piú preciso a livello terminologico, della *elaborazione di varietà interlinguistiche di italiano*), costituito prevalentemente dall'italiano parlato. Di tale *input* ricordiamo alcuni caratteri che riteniamo avere effetti importanti sui processi di elaborazione interlinguistica.

Innanzitutto, è un *input* complesso, che si articola in un *continuum* definibile almeno entro i poli del dialetto e dell'italiano (cfr. A. Felici, *Il rapporto fra italiano e dialetto*). Altrove abbiamo sottolineato la pertinenza del modello dello spazio linguistico[4] per inquadrare il sorgere e il posizionarsi delle varietà interlinguistiche

[4] Per il concetto di "spazio linguistico" v. T. De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, 106-112.

degli immigrati in rapporto al sistema complessamente organizzato delle varietà linguistiche che costituiscono l'assetto idiomatico della nostra attuale società.[5] La lingua di riferimento per l'apprendimento spontaneo non mostra caratteri di omogeneità tale da rendere immediatamente identificabili i confini delle diverse varietà e realtà idiomatiche. La conclusione alle quali si giunge nel tenere presente tali fattori è che nell'italiano appreso spontaneamente si possono ritrovare tracce multiple delle diverse varietà linguistiche alle quali gli immigrati sono esposti nell'interazione comunicativa: la composizione multivariata dell'interlingua di apprendimento è (almeno in parte) il corrispettivo dell'assetto multivariato della condizione idiomatica italiana. Tale radice della variazione che caratterizza la struttura dell'interlingua di apprendimento non è alla base solo della configurazione dinamica delle differenti varietà individuali, ma interferisce anche sulle condizioni di evolutività delle varietà stesse, contribuendo al loro dinamismo e al loro blocco.

La lingua italiana dell'immigrato si trova alla convergenza fra diverse dimensioni del parlato: quella specifica della propria L1; quella dell'italiano al quale è esposto; infine, quella delle caratteristiche generali dell'oralità. Tra l'interazione di queste tre dimensioni il migrante costruisce l'apparato del proprio assetto interlinguistico: elaborazione di dati, sistematizzazione di elementi e loro generalizzazione (su diversi gradi di consapevolezza) in regole, messa in atto di strategie di uso nell'interazione.

L'analisi delle specifiche della lingua italiana parlata si può utilmente giovare del recente strumento rappresentato *LIP*.

2.1 Il *LIP*

Il *LIP* è un lessico di frequenza dell'italiano parlato contemporaneo costituito a partire da un *corpus* di circa 500.000 occorrenze di parole-lemmi (496.335 occorrenze di forme di lemmi, corrispondenti a circa 57 ore di materiale parlato registrato). Il materiale è stato raccolto in quattro grandi centri (Milano, Firenze, Roma, Napoli)

[5] Cfr. M. Vedovelli, "Attività metalinguistica e apprendimento spontaneo dell'italiano L2"; "Apprendimento linguistico nel contesto dell'immigrazione"; "Fossilizzazione, cristallizzazione, competenza di apprendimento spontaneo"; "Apprendimento e insegnamento linguistico in contesto migratorio"; A. Felici, F. Giarè, A. Villarini, "Spazio linguistico, rapporto italiano/dialetto e attività metalinguistica nell'apprendimento spontaneo dell'italiano L2".

considerati come diversamente rappresentativi della capacità di irradiazione di modelli di italiano condizionati diatopicamente.

Una tipologia testuale del parlato è stata incrociata con il criterio diatopico, consentendo in tal modo l'equa e statisticamente rappresentativa ripartizione del materiale raccolto. La categoria generale del parlato è stata considerata come articolata in un *continuum* che va dalla maggiore alla minore "naturalità" degli usi. Dall'incrocio fra i tratti di presenza/assenza dell'interlocutore, mono- o bidirezionalità della comunicazione, possibilità di presa di parola libera o non libera, risulta la seguente tipologia di classi di usi parlati:

a) scambio bidirezionale faccia a faccia con presa di parola libera (ovvero, il piú naturale tipo di testo: la conversazione);
b) scambio bidirezionale non faccia a faccia con presa di parola libera (ad esempio, le telefonate);
c) scambio bidirezionale faccia a faccia con presa di parola non libera (ad esempio, interviste, esami ecc.);
d) comunicazione unidirezionale in presenza di destinatario (ad esempio, conferenze, lezioni, omelie ecc.);
e) scambio uni- o bidirezionale a distanza (trasmissioni televisive e radiofoniche).

La rilevazione si è svolta in contesti che presentassero la produzione di tali usi parlati; il materiale registrato è stato trascritto, inserito in un sistema informatico[6] e trattato con un lemmatizzatore semiautomatico che ha assegnato la categoria grammaticale alle forme delle occorrenze e le ha riportate alla forma-lemma. Sulla base di queste operazioni e delle revisioni manuali è stato possibile ricavare una serie di liste di frequenza dei circa 16.000 lemmi del *corpus*.[7]

Tale lavoro, utilizzabile come lo sono tutte le liste di frequenza,[8] consente anche di gettare luce sulla realtà dell'italiano parlato cosí

[6] Il progetto del *LIP* si colloca all'interno del più ampio progetto OLCI (Osservatorio Linguistico e Culturale Italiano) promosso da T. De Mauro all'interno del Dipartimento di Scienze del Linguaggio dell'Università "La Sapienza" di Roma. Entro tale progetto è stata sviluppata una collaborazione con la IBM-SEMEA, la quale ha fornito il supporto informatico all'impresa. Per la descrizione del lemmatizzatore automatico cfr. F. Mancini, "L'elaborazione automatica del corpus", in *Lessico di frequenza*.

[7] Più precisamente: 15.641 lemmi.

[8] Può consentire di effettuare confronti con le liste di frequenza dell'italiano scritto, ad esempio: Bortolini, Tagliavini, Zampolli, *Lessico di frequenza della*

come si è venuto sviluppando nei decenni recenti e come ora è generalmente in uso. Una delle principali constatazioni alle quali ci mette di fronte il *LIP* è proprio il fatto che quando un parlante nativo italiano (quale che sia la sua origine regionale e il suo ceto sociale) decide di parlare italiano usa un idioma effettivamente comune a tutte le aree e a tutti i ceti. Naturalmente, le differenze si manifestano, soprattutto a livello fonetico e per quanto riguarda il peso degli inserti dialettali, ma la struttura morfosintattica, testuale e lessicale appare omogenea.

Dalla diffusione di un idioma d'uso effettivamente comune derivano almeno due conseguenze per lo studio dei fenomeni di apprendimento spontaneo dell'italiano. Innanzitutto, il punto di riferimento per l'apprendimento spontaneo guadagna in omogeneità, e ciò significa che la lingua degli immigrati può avere un *input* comune in tutte le regioni sul piano lessicale e morfosintattico, e che si sono poste le condizioni per una pressione omogenea della lingua italiana sulla lingua degli emigrati. Dunque, ci sono le condizioni (relative all'*input*) per un esito comune dei processi di elaborazione interlinguistica nelle diverse regioni.

Ciò che del *LIP* consente l'analisi dettagliata delle caratteristiche della lingua italiana parlata è soprattutto il *corpus* di trascrizioni dal quale sono state ricavate le liste lessicali e che è allegato all'opera: organizzato in maniera tale da rendere palesi i tipi di testi e la città di rilevazione, il *corpus* testuale del *LIP* consente tutta una serie di ricognizioni, scandagli, interrogazioni che lo rendono attualmente uno strumento insostituibile per la descrizione della lingua italiana contemporanea, anche, a nostro avviso, nella sua funzione di *input* per i processi di elaborazione interlinguistica.

2.2 *Elementi caratteristici dell'italiano parlato contemporaneo*

Quale che ne sia la radice, o propria del parlato nella sua universalità o specifica della lingua italiana, il parlato italiano contemporaneo manifesta una serie di tratti, su alcuni dei quali richiamiamo l'attenzione. Se prendiamo come punto di riferimento l'analisi svolta da G. Berruto e da C. Bazzanella[9] possiamo individuare una serie

lingua italiana contemporanea, e il più recente *Vocabolario elettronico della lingua italiana (VELI). Il vocabolario del 2000*.

[9] Cfr. G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano parlato contemporaneo*, 20-42; C. Bazzanella, *Le facce del parlare*.

di fenomeni relativamente ai quali porci il problema della loro presenza nella lingua degli immigrati. Nel caso che anche le varietà di apprendimento manifestino tali elementi, si sarebbe in presenza o di fenomeni passati dall'*input* alle varietà di apprendimento tramite i processi di elaborazione interlinguistica (o, al limite, assunti in modo non analizzato), oppure si sarebbe in presenza dell'azione di meccanismi non specifici dell'*input* parlato italiano, ma dell'oralità nella sua generalità. In questo secondo caso, tali meccanismi agirebbero sia sulla L1 parlata dall'apprendente, sia sulla costruzione della rete di regole della varietà di apprendimento, sia, infine, sulla gestione della comunicazione interlinguistica.

I tratti che ci sembrano piú interessanti, da questo punto di vista, riguardano prevalentemente la struttura sintattico-testual-pragmatica del discorso e alcuni altri fatti di tipo morfologico. Tutti sembrano essere riconducibili a meccanismi di riduzione del carattere di formalità e di articolatezza della struttura dell'enunciato e del discorso: se ciò sia interpretabile come manifestazione di una strategia di semplificazione, è difficile dirlo con sicurezza. Alla riduzione dei tratti di formalità e di articolatezza, interpretabili come segno di semplificazione, corrisponde, infatti, il coinvolgimento di tutta una serie di altre dimensioni linguistiche e non linguistiche nella comunicazione parlata faccia a faccia.

Alcune caratteristiche del parlato italiano ci sembrano particolarmente degne di attenzione in rapporto ai problemi che abbiamo posto, e piú precisamente le seguenti:

a) ampio ricorso a frasi monorematiche;
b) frasi segmentate;
c) frasi ellittiche;
d) frasi prevalentemente brevi;
e) stile nominale;
f) dislocazione e topicalizzazione;
g) frasi scisse;
h) preferenza per la paratassi;
i) sintassi spezzettata, scarso ricorso all'argomentazione distesa;
l) cambiamenti nella progettazione e fratture della continuità tematica;
m) scarsa pianificazione del discorso;
n) ripetizioni;

o) minima dipendenza dagli schemi macrosintattici o strutturali della lingua;
p) tendenza all'evitamento del passivo;
q) *che* polivalente;
r) segnali discorsivi;
s) correzioni all'interno del discorso.

Quali di questi fenomeni si ritrova nell'italiano degli immigrati? O almeno, a quali di questi fenomeni possono essere assimilate alcune caratteristiche della lingua degli immigrati? E ancora: come interpretare la presenza di tali elementi nell'italiano degli immigrati?

Proprio quest'ultimo ci sembra il punto piú interessante e delicato: una stessa manifestazione linguistica, infatti, potrebbe essere riportata a una insufficiente padronanza dell'italiano, a una strutturazione imperfetta e limitata della varietà interlinguistica, oppure potrebbe essere interpretata come manifestazione della adesione (piú o meno piena) ai moduli propri dell'*input*: la differenza non appare di poco conto, specialmente se si ha come obiettivo la ricostruzione dei tratti specifici delle diverse varietà e, di conseguenza, se si è attenti al loro ordinamento secondo un ordine sequenzialmente progressivo anche in termini di complessità interna. La questione è ugualmente importante in chiave glottodidattica, là dove sia necessario avere un quadro preciso della competenza interlinguistica dell'apprendente (in termini di carenze e di effettive capacità) per poter impostare misure formative adeguate ai bisogni.

3. L'italiano degli immigrati

Lo stato degli studi sull'italiano appreso spontaneamente in contesto migratorio è giunto a un momento decisivo per la possibilità di elaborazione di un quadro ricognitivo ampio e sistematico relativo alle caratteristiche delle varietà interlinguistiche. Il modello teorico che si è maggiormente affermato nelle varie correnti di ricerca, ovvero quello delle varietà interlinguistiche di apprendimento, ha consentito di arrivare a prime sistematizzazioni dei dati empirici acquisiti nelle diverse azioni di ricerca. I recenti contributi di A. Giacalone Ramat: "Italiano di stranieri" ed E. Banfi: "Italiano come L2", cosí come quelli contenuti in *Italiano, lingua seconda, lingua straniera*, a cura di Giacalone Ramat e Vedovelli, rappresentano le piú aggiornate descrizioni globali delle caratteristiche strutturali di varietà interlinguistiche di apprendimento progressivamente piú articolate e piú complesse: i singoli fenomeni strutturali (fonetici, morfosintattici, semantico-lessicali) sono ordinati in sequenze di apprendimento e, insieme, sono visti come regole della particolare varietà interlinguistica di apprendimento alla quale sono associati. Grazie a tali descrizioni vengono poste le condizioni per tentare anche una visione "trasversale" dei collegamenti fra fenomeni fonetici, morfosintattici e lessicali all'interno delle singole varietà di apprendimento.

Accanto alla individuazione delle regole strutturali delle varietà di apprendimento, sembra opportuno prendere in considerazione una serie di fenomeni non strettamente riconducibili al criterio di misura costituito dalla struttura standard della lingua di riferimento: in tal senso, appare ineludibile il confronto con le caratteristiche del parlato italiano, ovvero con il principale *input* dei processi di apprendimento linguistico spontaneo. Se la ricostruzione delle regolarità strutturali mira a definire la forma delle varietà interlinguistiche, l'assunzione di altri fenomeni di tali varietà come pertinenti per l'analisi non può che mirare alla ricostruzione delle norme del sistema e delle loro attualizzazione negli usi:[10] in questa prospettiva assume ulteriore valore la possibilità di confronto fra italiano parlato e fenomeni della lingua appresa spontaneamente e che non rientrano nella considerazione "regolare, formale" delle varietà, al fine di individuare altri sistemi di regole che meglio possano far comprendere la consistenza della competenza interlinguistica sviluppata dai migranti. Qui di seguito presentiamo una serie di produzioni linguistiche di immigrati al fine di proporre elementi per un tale confronto. Le produzioni manifestano tratti di regolarità interna che testimoniano di una consolidata struttura della varietà interlinguistica e di una corretta interpretazione delle norme e degli usi del parlato italiano: di conseguenza, preferiamo interpretarle come manifestazione di un notevole livello di competenza nell'elaborazione dell'*input* e di adeguatezza ad esso,

[10] Anche recentemente T. De Mauro "Presentazione" a:, Bazzanella, *Le facce del parlare*, pp. XI-XV) ha ribadito la centralità, proprio in relazione all'analisi del parlato, della considerazione non solo della dimensione hielmsleviana della forma, ma anche di quella della norma e dell'uso.

piuttosto che come segno di ristretta capacità linguistica e di limitato bagaglio delle regole strutturali caratterizzanti le varietà interlinguistiche proprie degli apprendenti.[11] Tutti i fenomeni che presentiamo qui di seguito hanno dei corrispondenti nel parlato italiano, come è ampiamente testimoniato nei testi del *LIP* e di altri *corpora* (ad esempio, quello elaborato da C. Bazzanella, *Le facce del parlare*).

3.1 Ampio ricorso a frasi monorematiche

Il parlato vede la forte presenza di frasi monorematiche: tale fenomeno si inserisce in una piú generale tendenza verso la produzione di frasi ellittiche, frammentarie, incompiute, che vedono prevalere lo stile nominale e che lasciano agli elementi di contesto e alla dimensione pragmatica la funzione di integrazione del senso e della compiuta testualità. La presenza di frasi monorematiche è notevole soprattutto nello schema domanda-risposta: si va dalle risposte solo affermative o negative, alle frasi monorematiche che riprendono il nucleo centrale della domanda. Si osservino, a tale proposito, i seguenti esempi:

1. *D. hai mai avuto problemi con gli italiani?*
   R. no (eg2)

2. *D. quando ti parlano in dialetto fondano tu li capisci?*
   R. sí (ma4)

3. *D. il tuo italiano com'è? bello? brutto?*
   R. brutto (eg2)

4. *D. secondo te, in questa frase devi mettere finire o finirò?*
   R. finirò (ni1)

[11] Accanto alle produzioni degli apprendenti indichiamo anche la sigla corrispondente a ciascun informante usata nel *corpus*. La trascrizione è di tipo alfabetico; è stato fatto ricorso a elementi di punteggiatura integrati dai criteri usati nella realizzazione del *LIP*: # = pausa; < > = elemento ricostruito; D. = domanda; R = risposta. Nel presente lavoro, che discute i primi risultati derivanti dalla fase preliminare della ricerca che stiamo realizzando presso l'Università di Pavia, proponiamo un ristretto campione di materiali linguistici, scelti entro il *corpus* a nostra disposizione in base alla loro esemplificatività rispetto al fenomeno linguistico discusso. Nel presente lavoro non ci è possibile, allo stato attuale dell'indagine, proporre i risultati in chiave di sistematicità ed esaustività generalizzabile.

In generale, questo tipo di frase riprende moduli generali del parlato e presenta un'alta funzionalità comunicativa in relazione alla gestione dell'interazione, soprattutto nei casi di limitato patrimonio di regole strutturali.

3.2 Frasi ellittiche

Le frasi monorematiche sono prossime a quelle ellittiche in un possibile *continuum* tipologico. Entrambi i tipi sembrano vedere la prevalenza dello stile nominale. Nelle frasi ellittiche le strategie di espunzione di elementi appaiono differenti, e gli elementi che vengono a cadere in una ricostruzione normalizzata sono i piú vari. Si osservino, a tale proposito, i seguenti esempi:

5. *D. che cosa ti serve per migliorare?*
   R. tanti amici (eg2)

6. *D. l'idea che avevi dell'Italia in Brasile?*
   R. poca idea (br1)

Si noti che nello scambio n. 6 la stessa domanda posta dal rilevatore presenta una struttura ellittica: l'interlingua dell'immigrato riprende la lingua-*input* nella microdimensione dello scambio comunicativo.

7. *D. che cosa ti ha aiutato di piú?*
   R. tutto # cinema tv (fi3)

8. *D. per te quando parlerai bene finiranno i problemi?*
   R. meno problemi sí ma finiti no (fi3)

9. *D. sono piú i momenti che ascolti o che parli?*
   R. quelli che parlo (fi3)

10. *D. qual è la cosa piú difficile da imparare della lingua italiana secondo te?*
    R. io per me è il verbo (eg1)

11. *D. la lingua italiana te l'aspettavi cosí? piú facile o piú difficile? perché?*
    R. non facile dipende dalla persona (ma4)

12. *D. quando tu parli bene l'italiano ti accorgi di venire trattato meglio dalle persone?*
R. sí # questo sí (ma4)

13. *D. quindi è importante l'uso della lingua?*
R. l'uso # sí (ma4)

3.3 Frasi prevalentemente brevi

La tendenza generale che porta a produrre frasi ellittiche si manifesta anche nella produzione di frasi prevalentemente brevi, pur se complete degli elementi richiesti dalla struttura standard. Si notino i seguenti esempi:

14. *D. tu coi tuoi figli parli italiano?*
R. sí sempre
D. non vuoi che imparano l'arabo?
R. ora so qui parla italiano
D. come hai imparato l'italiano?
R. parlato con amici italiano
D. tuo marito ti ha aiutato?
R. sí un po'
D. che cosa ti aiuta di piú?
R. televisione # quando vede dopo io parlo
D. perché hai lasciato l'Egitto?
R. non c'è lavoro come qui
D. parli molto italiano durante il giorno?
R. no poco
D. lo ascolti o lo parli di piú?
R. no! ascolto (eg2)

15. *D. tu trovi gli italiani ospitali?*
R. no # io sto bene qua in Italia # niente problema
D. quando non conoscevi l'italiano avevi difficoltà?
R. difficoltà sí (ni1)

3.4 Frasi frammentarie

La struttura della frase spesso non è lineare, ma presenta cambiamenti di profilo strutturale e un forte carattere spezzettato. Si osservino, a tale proposito, i seguenti esempi:

16. no # è una donna come # una donna ci ci dà un filio grando come # e lei conosce Said mio marito # prima quando io venuto lei # e la casa vicina a casa mia e lei visto io sempre sola cuzí lei # però lei lavorare # quanto lei tempo cuzí una giorno della festa lei viene a trovarmi sempre (ma2)

17. perché sono qua # io penso pensavo che io lavoro come altro cosa # non solo come casa cosí e poi anche Filippine anche tu # lavoro come commercialista c'è poco guadagno poco (Soggetto n. 1)

18. però adesso è diverso perché io non sono # diciamo # estè fissa # io lavoro # diciamo # pulisco pulisco il studio pulisco il studio rispondo al telefono poi li faccio compagnia a su mamma che è sola, che è accanto che su appartamento # diciamo che accompagno lei, che faccio qualcosa in casa che è sola è anziana (Soggetto n. 7)

3.5 Dislocazioni, topicalizzazioni, frasi scisse e pseudo-scisse

Una serie di fenomeni che appaiono caratterizzare il parlato si ritrovano anche nelle varietà interlinguistiche degli immigrati: ci riferiamo in modo particolare alle dislocazioni e alle topicalizzazioni, cosí come alle frasi scisse e pseudo-scisse. È necessario sottolineare, comunque, che nel *corpus* di interlingua preso in esame la frequenza delle dislocazioni/topicalizzazioni è sicuramente maggiore delle frasi scisse e pseudo-scisse: questo fatto sembra rimandare a una complessità di struttura e alla corrispondente maggiore complessità di elaborazione della rispettiva regola strutturale propria delle frasi scisse/pseudo-scisse, che richiede nell'apprendente il dominio di una varietà ampia di interlingua. Si osservino l'esempio n. 11 e i seguenti:

19. *D. sai scrivere in italiano?*
R. la grammatica italiana l'ho studiata da solo (md1)

20. quello che mi piace la natura italiana e quello che non mi piace che # che è un po' difficile per trovare lavoro non per # ma # ma per tante altre che hanno il foglio di soggiorno ma però il lavoro non si può trova' (ma8)

21. mi sforzo di leggere italiano perché mi serve imparare meglio perché non è che ho studiato a scuola italiano # questo che ho imparato io mi sono # ho fatto da sola con libro giorno dopo giorno # prima studiavo di piú per capire per sapere proprio parlare # una volta quando ho acquistato un po' di parole un po' di modo di dire già ho # sono diventata piú pigra (Soggetto n. 5)

22. non è che ho difficoltà a farmi capire però io ho una particolare difficoltà con la lingua con l'italiano, cioè essendo che sono undici anni che sono qua c'è gen<te> io vedo ci sono soprattutto perché poi con lo spagnolo è molto simile (Soggetto n. 6)

23. *D. tu scrivi bene in italiano?*
R. no perché la scrittura la pratico poco
D. quali difficoltà hai incontrato all'inizio?
R. la lingua che non la conoscevo per niente # ho avuto difficoltà soprattutto coi gesti che non si capisce mai un italiano cosa vuol dire se litigano o parlano sul serio
D. sono piú i momenti che ascolti o che parli?
R. quelli che parlo (br1)

3.6 Sintassi spezzettata

Nel parlato si manifesta una forte tendenza alla soluzione della continuità e tematica e sintattica, con ricorso a mezzi non formali per garantire la coesione testuale. Una serie di fenomeni come lo spezzettamento della sintassi, i cambiamenti nella progettazione del discorso, le fratture nel profilo di frase e nella continuità tematica, lo scarso ricorso all'argomentazione distesa si ritrovano anche nelle varietà interlinguistiche degli immigrati. Tutto ciò sembra rientrare in un quadro di scarsa pianificazione del discorso e di bassa dipendenza dagli schemi macrosintattici o strutturali della lingua che sembra non essere specifico della comunicazione interlinguistica, ma piú generale delle modalità di interazione orale, specialmente nel caso del tipo di testo "scambio comunicativo bidirezionale con presa di parola libera faccia a faccia". Le fratture della struttura sintattica si ritrovano comunque e in modo caratterizzante anche negli scambi bidirezionali con presa di parola non libera o nei testi piú ampi di tipo argomentativo e narrativo. Le

fratture e i cambiamenti di struttura si collocano in un *continuum* polarizzato fra la singola unità linguistica (e allora possono anche assumere il valore di una correzione, di manifestazione della funzione *editing*) e la struttura complessiva argomentativa o di contenuto del discorso. Accanto alla appartenenza di tali fenomeni alle caratteristiche generali del parlato è da registrare, comunque, la loro dipendenza dalla specifica condizione di apprendimento spontaneo e dall'eventuale scarso bagaglio di competenza linguistica: anche in questo caso, occorre registrare l'interazione fra moduli propri dell'*input* (e generali del parlato) e strategie di gestione della comunicazione interlinguistica in presenza di varietà ristrette di apprendimento. Si osservino gli esempi n. 17, 21 e i seguenti:

24. *D. qual è la cosa piú difficile da imparare della lingua italiana secondo te?*
R. io per me è il verbo (eg1)

25. guarda # veramente speriamo che sia tutto bene # io mi piacerebbe di stare qua (Soggetto n. 9)

26. subito mi ha trovato una famiglia ## io lavoravo in un club privato fuori Roma no # un club dove fanno musica jazz era ambiente abbastanza simpatico con giovani con persone molto aperte che non mi toccava molto discorso di essere straniera (Soggetto n. 5)

27. adesso ancora non pensare tornare Filippini perché io bisogna troppi soldi # poi io bisogna estudiare prima italiano io vuole imparare tutti sistema qui perché io non lo so come io che ambiziosa, io non lo so come mi # io pensare perché io non c'ho marito no # una volte io pensare sposare con italiano poi una volte io pensare fare artista # cosí # cantare # dramma (Soggetto n. 2)

3.7 Ripetizioni

E evidente la centralità del ruolo delle ripetizioni nel parlato e la pluralità di funzioni che vengono ad assumere: come strumento per la garanzia della trasmissione dell'informazione e della coesione testuale nella comunicazione interlinguistica ci sembra che abbiano

la stessa rilevanza che le ripetizioni possono assumere nel parlato monolingue in italiano, venendo a creare un effetto di ridondanza dei valori strutturali e di contenuto informativo. Le ripetizioni spesso si intrecciano con le correzioni e con i cambiamenti di profilo di frase, dando luogo a nodi di strategie non esclusive della comunicazione interlinguistica. Si osservino gli esempi n.16, 20 e i seguenti.

28. *D. per te è piú difficile capire l'italiano o il dialetto?*
R. il dialetto è un po' difficile # la gente che io frequenta parlano molto dialetto perciò io mi sono imparato molto dialetto perciò mi sono imparato piú dialetto che italiano (ma4)

29. l'Italia è una bella paese però un po' difficile a carcuno non parla bene carcuno non sapere la langua carcuno non truva lavoro # capito # ci vuolo sempre spendere soldi # si non lavoro lui anche una vota si viene fame no, però si vuole sempre una persona che cercano non si ferma no sempre cerca lavoro e finalmente si trova (tu1)

3.8 Che polivalente

Nelle produzioni verbali degli immigrati il *che* si presenta nella sua polivalenza di funzioni sia come risultato dell'adeguamento ai modelli proposti dall'*input* italiano, sia come particella dal valore universale per chi, come un soggetto inserito in un processo di apprendimento, sistematizza progressivamente i diversi valori degli elementi del sistema e, quindi, arriva a distinzioni via via piú analitiche e precise. Si osservino gli esempi n. 20, 22 e i seguenti.

30. per mesculare di piú con la gente # per non sentire mio culore # hai capito e mi sembra quando ## lí # mi sembra son stato mio paese # hai capito # faccio le stesse cose come sono mio paese e continuavo a ridere schersare faccio dei casini # cusí # perché una volta mi è capitato anche un supermercato di qua dentro Vobarno che una volta sono arrivata e quello che vende le carni cuzí è arrivato una dona che lavora dentro il (se1)

31. le problemi? sí # io posso parlare di questo cose ma quando sono arrivati qui in Italia ho # io mai pensato che l'Italia è mai pensato que l'Italia che una paesi # che fa parti dell'Europa trovare an po' molto difficultà perché io ha visto già altro paisi oropeiani # io trovato che qui in Italia molto difficultà che lo trovo sempre ancura oggi (ma9)

3.9 Segnali discorsivi

Il sistema dei segnali discorsivi assume forme a volte altamente strutturate nel discorso in contesto interlinguistico. Tra questi un ruolo importante è riservato agli indicatori di correzione del discorso. Il ricorso a correzioni all'interno del discorso da un lato contribuisce ad aumentare il carattere di spezzettamento del discorso e, dall'altro, manifesta una capacità di pianificazione e di adeguamento alle condizioni dello scambio comunicativo con l'interlocutore. Tra gli indicatori di riformulazione prevalgono gli indicatori di parafrasi e quelli di correzione (Bazzanella, *Le facce...*, 161-162). Si osservino gli esempi n. 18, 30 e i seguenti:

32. *D. tu usi il tuo italiano di piú al lavoro o nel tuo tempo libero?*
R. io uso il mio italiano diciamo 14-16 ore al giorno (ma4)

33. no benissimo # tenta # riesce alcune cose # non si # diciamo # non si è mai messo bene perché lei ha fatto la prima elementare in Argentina (Soggetto n. 6)

Conclusioni

Non è nostra intenzione negare la specificità dei processi di apprendimento spontaneo entro le particolari condizioni socioculturali dei processi migratori, ma solo sottolineare la pluralità di radici e dimensioni delle varietà interlinguistiche.

La dimensione pragmatica della interazione orale comporta la necessità di elaborare regole strutturali diverse da quelle fono-morfo-sintattiche: tali regole entrano a far parte pienamente della configurazione della varietà interlinguistica e possono essere piú o meno adeguate ai moduli prevalenti nell'*input* al quale l'apprendente è esposto. Tra le fonti dei meccanismi generali implicati nei processi di apprendimento interlinguistico rientrano anche le tendenze generali del parlato: l'apprendimento spontaneo e l'uso nella comunicazione interlinguistica mostrano un'area di dipenden-

za, dunque, da processi piú generali, tra i quali rientrano anche i meccanismi di elaborazione e di trattamento dell'informazione, rispetto ai quali l'apprendimento spontaneo diventa un caso particolare.

Richiamare l'attenzione sulla pluralità di radici generali coinvolte nel processo di apprendimento spontaneo della L2 implica, comunque, anche l'assunzione degli elementi specifici che rifuggono da considerazioni generali e che rimandano ai contesti socioculturali particolari entro i quali si svolge la comunicazione. La gestione dell'interazione orale con italiani implica, da parte di un immigrato straniero, la necessità di acquisire moduli interattivi specifici culturalmente (e, per la situazione italiana, molto diversificati in rapporto alla variazione geolinguistica).

Solo tenendo presente la complessità del lavorio di elaborazione in cui è impegnato l'apprendente, e la pluralità delle radici della particolare conformazione che la varietà interlinguistiche assumono nei diversi apprendenti, si potrà arrivare a una considerazione non riduttiva della lingua degli immigrati, che riconoscendo la compatibilità fra le loro interlingue e l'italiano parlato, contribuisca a una descrizione globale delle strutture di tali varietà e sul piano glottodidattico a una piú efficace impostazione degli interventi.

Bibliografia

BANFI, Emanuele, "Italiano come L2", in *L'altra Europa linguistica*. Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 35-102.

BASTENIER, Albert e Felice DASSETTO, a cura di, *Italia, Europa e nuove migrazioni*. Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.

BAZZANELLA, Carla, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*. Presentazione di Tullio De Mauro. Firenze, La Nuova Italia, 1994.

BERRUTO, Gaetano, *Sociolinguistica dell'italiano parlato contemporaneo*. Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.

BORTOLINI, Umberta, Carlo TAGLIAVINI e ZAMPOLLI, *Lessico di frequenza della lingua italiana contemporanea*. Milano, Garzanti-IBM, 1972.

COLLINSON, Sarah, *Le migrazioni internazionali e l'Europa*. Bologna, Il Mulino, 1994.

DE MAURO, Tullio, *Guida all'uso delle parole*. Roma, Editori Riuniti, 1980.

DE MAURO, Tullio, a cura di, *Come parlano gli italiani*. Firenze, La Nuova Italia, 1994.

DE MAURO, Tullio *et al.*, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*. Milano, Etaslibri- Fondazione IBM, 1993.

"Documentazione di base per una indagine su: I lavoratori stranieri in Italia. Cattedra di Sociologia 2", in *Esperienze e Proposte*, III-38, Roma, Università "La Sapienza", 1979.

FELICI, Alessandra, *Il rapporto fra italiano e dialetto nell'apprendimento spontaneo dell'italiano L2 da parte di immigrati stranieri*. Tesi. Roma, Università "La Sapienza", 1992.

FELICI, Alessandra, Francesca GIARÈ e Andrea VILLARINI, "Spazio linguistico, rapporto italiano/dialetto e attività metalinguistica nell'apprendimento spontaneo dell'italiano L2", in A. Giacalone Ramat, M. Vedovelli, a cura di, *Italiano: lingua seconda, lingua straniera*, Atti del XXVI Congresso della Società di Linguistica Italiana. Roma, Bulzoni, 1994, pp. 479-518.

GIACALONE RAMAT, Anna, "Italiano di stranieri", in A. A. Sobrero, a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma, Laterza, 1993, pp. 341-410.

GIACALONE RAMAT, Anna e Massimo VEDOVELLI, a cura di, *Italiano: lingua seconda, lingua straniera*, Atti del XXVI Congresso della Società di Linguistica Italiana. Roma, Bulzoni, 1994.

GIARÈ, Francesca, *Spazio linguistico e apprendimento spontaneo della L2*. Tesi. Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, 1991.

HOLTUS, Günter e Edgar RADTKE, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen, Narr, 1985.

MANCINI, Federico, "L'elaborazione automatica del *corpus*", in T. De Mauro, F. Mancini, M. Vedovelli, M. Voghera, a cura di, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*. Milano, Etaslibri-Fondazione IBM, 1993, pp. 54-85.

SORNICOLA, Rosanna, *Sul parlato*. Bologna, Il Mulino, 1991.

VEDOVELLI, Massimo, "Attività metalinguistica e apprendimento spontaneo dell'italiano L2", in P. Giunchi, a cura di, *Grammatica esplicita e grammatica implicita*. Bologna, Zanichelli, 1990, pp. 233-250.

VEDOVELLI, Massimo, "Apprendimento linguistico nel contesto dell'immigrazione",in *Scuola democratica*, 3-4, 1991, pp. 119-130.

VEDOVELLI, Massimo, "Fossilizzazione, cristallizzazione, competenza di apprendimento spontaneo", in A. Giacalone Ramat e M. Vedovelli, a cura di, *Italiano: lingua seconda, lingua straniera*, Atti del XXVI Congresso della Società di Linguistica Italiana. Roma, Bulzoni, 1994, pp. 519-547.

VEDOVELLI, Massimo, "Apprendimento e insegnamento linguistico in contesto migratorio: stato della situazione e prospettive di indagine", *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, XXIII-2, 1994, pp. 191-220.

Vocabolario elettronico della lingua italiana. Il vocabolario del 2000. Milano, IBM Italia, 1989.

VILLARINI, Andrea, *Il ruolo della riflessione metalinguistica nell'apprendimento spontaneo dell'italiano da parte di immigrati stranieri.* Tesi. Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, 1993.

VOGUERA, Miriam, *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato.* Bologna, Il Mulino, 1992.

Importancia del enfoque comunicativo en la didáctica de las lenguas, y en particular del italiano en el contexto mexicano

FRANCA BIZZONI
Universidad Nacional Autónoma de México

La finalidad de este artículo es hacer una reflexión crítica sobre el enfoque comunicativo en la didáctica de las lenguas desde sus inicios en los años setentas, para llegar a presentar una nueva perspectiva del mismo aplicado a la enseñanza del italiano en particular, tomando en cuenta las aportaciones más recientes de las ciencias del lenguaje.

Dominar una lengua, en mi opinión y apoyándome en la de los expertos en las varias disciplinas que confluyen en la enseñanza de idiomas, significa adquirir gradualmente la capacidad de usar esa lengua en una variedad de funciones y formas, de acuerdo con las exigencias comunicativas del usuario, con el fin global de interpretar y expresar la realidad del mundo en que vive, no sólo en su idioma materno, sino también en el que va aprendiendo. Entre las finalidades fundamentales, este proceso educativo prevé que el que aprende logre expresar su experiencia, pueda establecer relaciones interpersonales, tenga acceso a diferentes ámbitos de conocimientos y a un mundo cultural más amplio, y finalmente desarrolle la reflexión metalingüística.

Lo anterior apunta a por lo menos dos modalidades de uso de la lengua, que pueden ayudar a definir los enfoques y las metodologías más adecuadas para llevar a cabo el proceso de enseñanza/aprendizaje de una lengua extranjera, ya que lo que se enseña y cómo se enseña debe guardar relación con los fines que se quieren perseguir. Me refiero a un uso con fines comunicativos, y uno con fines de conocimiento: si la lengua es medio de comunicación y de acceso al conocimiento, en el proceso enseñanza/aprendizaje habrá que prever un enfoque metodológico que apunte a la comunicación y tome en cuenta las habilidades cognoscitivas del sujeto aprendiente, sus estrategias de aprendizaje, su bagaje cultural y lingüístico.

1. El enfoque comunicativo

1.1 Supuestos teóricos

A principios de los años setentas empezaron a presentarse las primeras propuestas de un enfoque comunicativo en el cual los objetivos de aprendizaje de una lengua extranjera (LE en adelante) se especificaban con base en las necesidades lingüísticas de los aprendientes y se expresaban en términos de comportamientos lingüísticos, o sea de lo que se sabe hacer con la lengua aprendida, en lugar de expresarse en forma de objetivos analíticos de las estructuras gramaticales de la lengua por aprender.

Este viraje decisivo se debió a las investigaciones teóricas en psicolingüística, sociolingüística y pragmática, que modificaron profundamente las posiciones relativas al problema de la adquisición de la lengua materna, al concepto de competencia y al énfasis en la utilización del lenguaje.

1.1.1 Psicolingüística

En cuanto a la psicolingüística, el postulado chomskiano relativo a la existencia en el ser humano de un mecanismo innato que le permite analizar el material lingüístico que lo rodea e inferir las reglas subyacentes, desarrollando así su competencia lingüística, se considera aplicable también al aprendizaje/adquisición de otro sistema lingüístico, a pesar de las diferencias entre las dos situaciones.

Hoy en día se reconoce que este desarrollo no puede limitarse sólo a un proceso de formación de otros hábitos, sino que en él juega un papel importante todo lo que el sujeto aprendiente ya ha desarrollado durante la adquisición de su lengua materna; él ya cuenta con habilidades y estrategias cognoscitivas, comunicativas y lingüísticas y posee un conjunto de conceptos organizados en un sistema semántico, que van a representar un recurso inmediato frente a sus nuevas necesidades comunicativas. Además, en el caso de sujetos adultos, su mayor capacidad analítica les facilita el aprendizaje deductivo de las reglas a través de la utilización consciente de sus conocimientos metalingüísticos para monitorear, controlar y corregir, si es necesario, sus propias manifestaciones lingüísticas, aun cuando esto pueda redundar en un habla menos fluida.

Otras investigaciones en el campo de la psicolingüística han llevado a distinguir diferentes estilos de aprendizaje en cada individuo, que se pueden resumir en dos: uno más analítico, más centrado en una cuidadosa planificación y corrección, y otro más holístico, global, interesado en el mensaje más que en la forma.

En el mismo ámbito de la psicolingüística, otros estudios han probado la importancia de los factores afectivos y valorativos. Las actitudes hacia la lengua por aprender, hacia la comunidad que la usa y hacia la cultura que representa, son elementos de primerísima importancia en el proceso de adquisición/aprendizaje de una LE, ya que revelan aspectos tan críticos como el tipo de apreciación hacia la otra lengua, la integración en la otra cultura, los valores compartidos, etcétera.[1] También las motivaciones, necesidades e intereses influyen en este proceso, como muestran las investigaciones de H. C. Dulay, M. K. Burt y S. D. Krashen.[2]

1.1.2 Sociolingüística

Chomsky introdujo los términos *competencia* para referirse a "the speaker-hearer's knowledge of his language" y *performancia* para indicar "the actual use of language in concrete situations".[3] A esta concepción de la competencia, asociada sólo al dominio de las reglas gramaticales sin considerar que toda manifestación lingüística se realiza en el contexto de una situación, determinante para su forma y su contenido, Hymes contrapone el concepto de *competencia comunicativa*, que incluye no sólo el aspecto gramatical sino también el criterio de aceptabilidad.[4]

[1] *Cf.* el trabajo de Robert C. Gardner y Wallace E. Lambert, *Attitudes and motivation in second-language learning*.

[2] H. C. Dulay, M. K. Burt y S. D. Krashen, *Language two*.

[3] Noam Chomsky, *Aspects of the theory of sintax*, p. 4. Además, Chomsky afirma: "Linguistic theory is concerned primarily with an ideal speaker-listener, in a completely homogeneous speech-community, who knows its language perfectly and is unaffected by such grammatically irrelevant conditions as memory limitations, distractions, shifts of attention and interest, and errors (random or characteristic) in applying his knowledge of the language in actual performance" (*ibid.*, p. 3). Por lo tanto se refiere a la gramática de una lengua como "a description of the ideal speaker-hearer's intrinsec competence" (*ibid.*, p. 4).

[4] Dell Hymes, "On communicative competence", en J. B. Pride y J. Holmes, eds., *Sociolinguistics*. "There are several sectors of communicative competence, of which the grammatical is one. Put otherwise, there is behavior, and, underlying it, there are several systems of rules reflected in the judgements and abilities of those whose messages the behavior manifests. [...] In the linguistic theory under discussion, judgements are said to be of two kinds: of grammaticality, with respect to competence, and of acceptability, with respect

La realización de cierto producto lingüístico y su interpretación dependen de la interrelación de una red de factores: los participantes, el contexto extralingüístico, el tiempo, el lugar, el tema, el código y/o variedad del mismo, el canal, las normas de interacción y las normas de interpretación. El emisor y aquel a quien éste se dirige influyen, junto con las variables de edad, sexo, estatus social, roles exhibidos y/o esperados, conocimientos compartidos, presuposiciones, propósito, sobre la selección de la variedad del código apropiada a la interacción verbal, entre los repertorios lingüístico y paralingüístico que cada uno de los interlocutores posee.[5] Los otros factores de la situación también entran en juego para que el mensaje sea codificado en forma aceptable: lugar, tiempo, tema y canal (escrito u oral) condicionan la selección léxica y de las formas estructurales, así como de las normas de interacción relativas a tonos de voz, distancia, ademanes, interrupciones, etcétera.

1.1.3 Pragmática

La concepción del lenguaje como conducta comunicativa intencionada (el propósito que citamos arriba) también constituye la base de la teoría de los actos de habla propuesta por Searle (en "What is a Speech Act?" de 1965, y *Speech Acts*, 1969), basada a su vez en el trabajo de Austin (*How to do things with words*, 1962). Searle, en su primer artículo, sostiene que para considerar un ruido o un signo gráfico como ejemplos de comunicación lingüística, es necesario verlos como producidos por alguien con ciertas intenciones, es decir, que sean actos de habla.

1.2 Consecuencias para la enseñanza de LE

Estas reflexiones sobre las teorías de adquisición/aprendizaje de una LE, los aportes de las investigaciones sobre la competencia comunicativa y sobre los actos de habla, se relacionan con el fin mismo de la enseñanza de lenguas, o sea, con la creación de las

to performance" (*ibid.*, p. 281). De acuerdo con esta teoría, un hablante competente juzga los enunciados con base en criterios gramaticales (formalmente posibles), psicolingüísticos (adecuados a los procesos mentales disponibles), socio-culturales (apropiados al contexto de la situación) y probabilísticos (efectivamente realizados y con cuáles consecuencias).

[5] *Cf.* Gaetano Berruto, *La sociolinguistica*, p. 86.

condiciones para que los sujetos aprendientes adquieran la capacidad de manejar correcta y apropiadamente otra lengua diferente de la suya. En otras palabras, para que adquieran/aprendan una competencia compuesta de varias facetas:

a) un componente lingüístico, o sea la capacidad de producir e interpretar signos verbales, la cual a su vez puede verse como un conjunto de sub-competencias: fonológica, léxico-semántica, morfo-sintáctica y textual;

b) un componente paralingüístico, que se refiere a la capacidad de reconocer y modificar las características prosódicas según los significados emotivos y estilísticos de un mensaje;

c) un componente kinésico, es decir, la capacidad de comunicar por medio del lenguaje gestual añadido al verbal: los gestos que acompañan o a veces sustituyen el código lingüístico tienen un valor comunicativo y una carga connotativa socio-cultural muy fuerte, a tal punto que pueden causar malentendidos y hasta rechazo;

d) un componente proxémico, que permite variar las distancias interpersonales de acuerdo con las otras variables de la situación, según normas diferentes en cada comunidad social;

e) un componente pragmático, que se refiere a la capacidad de realizar felizmente por medio del código lingüístico las funciones deseadas o requeridas por el contexto, tomando en cuenta todas las variables de la situación.

2. Aplicaciones metodológicas del enfoque comunicativo

2.1 El enfoque nocional-funcional

El dominio de una LE consistiría entonces, según expresan Canale y Swain, en adquirir "[...] a minimum level of (mainly oral) communication skills needed to get along in, or cope with, the most common second language situations the learner is likely to face".[6]

[6] Michael Canale y Merril Swain, "Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing", en *Applied Linguistics*, I-1, p. 9.

Los trabajos de Wilkins ("The linguistic and situational content of the common core in a unit/credit system", 1972) y Van Ek (*The Threshold Level for Modern Language Learning in Schools*, 1976) presentan una especificación muy detallada de las habilidades comunicativas mínimas, necesarias "[...] to survive, linguistically speaking, in temporary contacts with foreign -language speakers in every day situations, whether as visitors to the foreign country or with visitors to one's own country, and to establish and maintain social relations".[7]

En su modelo, Van Ek analiza el comportamiento comunicativo del usuario de una lengua en dos componentes: la realización de funciones lingüísticas, o sea el propósito del uso lingüístico en la interacción verbal, y la expresión de nociones, es decir los conceptos (tiempo, espacio, cantidad, cualidad, etcétera) que se quieren expresar. Para eso, él presenta una lista de funciones y de nociones y recomienda las posibles realizaciones lingüísticas ("the actual language form by means of which the learner will fulfill each function and express each notion"),[8] cuya selección por parte del usuario dependerá de sus necesidades comunicativas y de los roles sociales y psicológicos que estará asumiendo.

A pesar de la importancia que este enfoque nocional-funcional da a la enseñanza de la lengua como medio de comunicación, el mismo presenta algunos aspectos que han sido objeto de críticas. Una de las más importantes se refiere al "análisis de necesidades" de los aprendientes que de acuerdo con los especialistas[9] debería guiar la especificación de los objetivos y la programación de un curso. El enfoque nocional-funcional centra su atención en las habilidades operativas, en lo que el usuario hace con el lenguaje, según sus necesidades comunicativas, o sea, como dice Wanda d'Addio, "[...] saper usare la lingua studiata, ricettivamente e produttivamente, a scopi che saranno dettati dalle loro necessità pratiche o culturali, siano esse presenti o future".[10]

[7] Jan A. Van Ek, *The threshold level for modern language learning in schools*, p. 19.

[8] *Ibid.*, p. 7.

[9] Me refiero específicamente a los estudios de Richterich, "Definition of language needs and types of adults" (1973); Munby, *Communicative syllabus design* (1978); Bertocchi *et al.*, *Educazione linguistica e curricolo* (1981).

[10] Wanda d'Addio, "L'insegnamento dell'italiano nel quadro dei recenti sviluppi glottodidattici", en *L'italiano come lingua seconda in Italia e all'estero. Atti del Convegno*, p. 189.

Sin embargo, el concepto de "necesidad comunicativa" ha sido a menudo interpretado en sentido estrictamente utilitarístico, a pesar de que el mismo Van Ek advierte: "We cannot possibly predict with certainty exactly what a learner is going to do with a foreign language once he has mastered it to a certain degree",[11] y se ha vinculado a criterios de previsibilidad de las situaciones en las cuales se supone que los sujetos utilizarán la lengua objeto de estudio, o a criterios de necesidad para objetivos específicos.

Pero ésta, en mi opinión, es una visión demasiado utilitaria de los objetivos de aprendizaje de una lengua, que podría llevar a separar el aspecto instrumental de la enseñanza lingüística de su aspecto educacional, olvidando que el alumno al aprender la lengua va recibiendo un potencial semántico que puede utilizar creativamente para usos no previstos en el "análisis de necesidades" realizado *a priori*. Este perfil apriorístico de los comportamientos lingüísticos en que se verá involucrado el aprendiente podrá representar sólo una guía para la formulación de un sílabo que considere, sí, lo que el aprendiente tiene que conocer para actuar por medio de la lengua en determinadas situaciones previsibles, pero que también tome en cuenta sus expectativas de uso creativo y libre de las habilidades que va adquiriendo.

Una segunda crítica se refiere a la relación entre el enfoque comunicativo y la enseñanza de la gramática. Aun cuando sea difícil establecer en una producción lingüística el grado mínimo de gramaticalidad que garantice el éxito del evento comunicativo, es necesario reconocer que no hay comunicación significativa sin un cierto conocimiento gramatical de la lengua base del intercambio.

En México, al igual que en muchas otras partes del mundo, el énfasis en el componente pragmático de la competencia comunicativa en las primeras implementaciones del enfoque comunicativo, llevó a privilegiar la dimensión oral de la comunicación y, en todas las actividades didácticas, el *qué* del mensaje respecto al *cómo*, descuidando así la corrección gramatical: el componente semántico se consideraba más importante que la forma.

Esto contradice las ideas del propio Wilkins, que hizo hincapié desde un principio sobre que un conocimiento inadecuado de la gramática podría limitar seriamente la capacidad de comunicación

[11] J. A. Van Ek, *op. cit.*, p. 7.

del usuario;[12] por su parte, también Canale y Swain señalan la importancia de la competencia gramatical "[...] for any communicative approach whose goals include providing learners with the knowledge of how to determine and express accurately the literal meaning of utterances".[13]

Fernando Castaños sostiene que hay una contradicción entre la afirmación que "para aprender una lengua, el estudiante debe emplearla realmente" y la proscripción de toda explicación gramatical, cuando al mismo tiempo se cree que las operaciones mentales del aprendizaje son más bien analíticas.[14] Por lo tanto, aun cuando "el proceso real de aprendizaje es la experiencia comunicativa"[15], es evidente que es necesario lograr cierto equilibrio entre las tareas comunicativas globales –indispensables para el desarrollo de una fluidez lingüística aceptable– y fases de análisis metalingüístico que favorezcan la conceptualización y la aprehensión del funcionamiento de la lengua meta, para evitar que los aprendientes se queden en un estado de interlengua permanente, en el cual se fosilicen las desviaciones de la norma a causa del descuido inicial del aspecto formal del mensaje.[16]

La tercera crítica va más hacia los mismos fundamentos teóricos del enfoque nocional-funcional. Los repertorios de funciones y nociones mencionados antes, según las propuestas de Wilkins y de Van Ek en los trabajos citados, analizan los comportamientos comunicativos en unidades discretas (saludar, pedir informes, presentarse, agradecer, etcétera), que han formado el eje de sílabos y de libros de textos, substituyendo las frases-modelos de los enfoques estructuralistas con funciones y nociones y sus respectivos exponentes. Sin embargo, esta perspectiva nocional-funcional no toma en cuenta que en la comunicación real, como bien apunta Orletti,

> [...] i parlanti non si esprimono attraverso frasi isolate, ma per mezzo di testi, intendendo con questo termine non tanto

[12] *Cf.* Helena M. Da Silva Gomes, "Gramática y metodologías comunicativas: revisión y análisis", en *Estudios de lingüística aplicada*, año VII, núm. 9.

[13] M. Canales y M. Swain, "Theoretical bases...", en *op. cit.*, p. 30.

[14] Fernando Castaños, "Diez contradicciones del enfoque comunicativo", en *Estudios de lingüística aplicada*, año VII, núm. 9., p. 13.

[15] *Ibid.*, p. 8.

[16] M. Canale y M. Swain, "Theoretical Bases...", en *op. cit.*, p. 11.

> stringhe di elementi linguistici piú ampie della frase, o sequenze di frasi legate da coesione sia sintattica che semantica ed enciclopedica, ma qualsiasi elemento verbale, dalla interiezione, alla parola isolata e al lungo discorso, purché siano prodotti a scopi comunicativi in una interazione sociale.[17]

2.2 *Una nueva visión del enfoque comunicativo*

Si partimos de la premisa de que es necesario adoptar un enfoque comunicativo para cumplir con el fin primario de desarrollar la habilidad de actuar con la lengua, entonces hay que poner el texto/discurso al centro de la atención, ya que esta habilidad no se puede desarrollar sino a través de actividades centradas en textos. Desde el punto de vista de la comunicación, el texto constituye, como dice Della Casa, "[...] la reale dimensione in cui si attua l'esperienza simbolica, cosí che non esiste esecuzione linguistica che non sia testuale, e non si dà perciò capacità effettiva di comunicare che attraverso la padronanza delle strutture del discorso".[18]

Es decir, el texto representa el instrumento para elaborar y organizar la experiencia propia y ajena y para interactuar en forma activa en situaciones sociales. El texto se vuelve así el objeto lingüístico en el cual centrar las actividades didácticas: la atención se concentra en las reglas del discurso específicas de cada lengua, y en las características estilísticas y retóricas de los diferentes tipos textuales, orales y escritos.

El descubrimiento de estas reglas del discurso se puede realizar, receptiva o productivamente, mediante la puesta en juego de estrategias de interpretación y negociación de los significados, subrayando la importancia de la reflexión metalingüística sobre aspectos de gramática interfrástica por parte de los aprendientes:

> [...] un texto, un discurso, es un conjunto de operaciones desde y sobre el conocimiento. Entendemos a partir de lo que sabemos y lo que sabemos cambia cuando entendemos –y cuando no entendemos– [...] Nos gusta recrear los significados de esa

[17] Franca Orletti, "Gli obiettivi dell'approccio comunicativo in una pospettiva di linguistica testuale, sociolinguistica e psicologia cognitiva", en *L'italiano come lingua seconda in Italia e all'estero. Atti del Convegno*, p. 220.

[18] Maurizio Della Casa, "L'acquisizione della competenza produttiva come problema strategico e funzionale: linee di un modello didatticamente finalizzato", en E. Lugarini, ed., *Insegnare la lingua: parlare e scrivere*, p. 15.

lengua y, a la luz de los contrastes que tiene con la nuestra, nos gusta ver la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo.[19]

Tomando en cuenta lo anterior, actualmente el enfoque comunicativo se está re-orientando, desde una presentación atomística de una o dos funciones combinadas, alrededor de las cuales se organizan las actividades didácticas, hacia la utilización del texto, oral y escrito, puesto al centro de los procedimientos metodológicos.[20]

De estas reflexiones emergen una serie de consideraciones relativas a la visión actual del enfoque comunicativo:

1. El aprendizaje se ve más como un proceso que resulta de la interacción entre estudiantes, profesores, textos y actividades.
2. El foco sigue siendo el aprendiente, el cual no sólo aporta una visión predictiva de sus futuras necesidades comunicativas en esa lengua, sino también su experiencia social y psicológica de "comunicador" en su lengua materna.[21] Al mismo tiempo se reconoce que cada estudiante puede explotar diferentes estrategias de aprendizaje, diferentes caminos para llegar a su propia competencia comunicativa, y esto implica negociar, durante todo el proceso de enseñanza/aprendizaje, cada uno de los componentes de la programación de un curso: objetivos, materiales, evaluación, etcétera.
3. El profesor se vuelve organizador de actividades y tareas, pero también representa el polo de autoridad al que se puede recurrir; es el que guía y monitorea los comportamientos comunicativos de los alumnos con el fin de que ellos mismos exploten y aprovechen las habilidades que ya poseen, transfiriéndolas, cuando sea posible, a la nueva lengua. Sin embargo, el docente comparte este papel junto con los estudiantes, los cuales también monitorean su propia comprensión/producción y la de sus compañeros, y actúan también como fuentes potenciales de aprendizaje para ellos mismos y para los otros estudiantes.

[19] F. Castaños, "Diez contradicciones", en *op. cit.*, p. 19.
[20] *Ibid.*, p. 11.
[21] *Cf.* Al respecto el artículo de Michael P. Breen y Christopher N. Candlin, "The essentials of communicative curriculum in language teaching", en *Applied linguistics*, I-2.

4. El error se analiza como indicación del momento en que se encuentra el aprendiente en su proceso de adquisición/aprendizaje del idioma, es decir del grado de desarrollo lingüístico que ha alcanzado, y se considera una manifestación de las estrategias que el que aprende utiliza para llegar a comprender y a expresarse en la lengua meta.
5. Los textos utilizados en general cubren el requisito de autenticidad, entendido de diferentes modos por los expertos: desde la relación entre emisor y destinatario, en la que éste reconoce las intenciones comunicativas del autor, hasta la representatividad de un evento comunicativo real en el caso de textos tomados de producciones reales;[22] o la verosimilitud con el medio en el que se ha producido, respetando las convenciones de la comunicación.[23] La autenticidad de los textos garantiza, además, la puesta en juego de las estrategias individuales de interpretación y de negociación del significado.[24]
6. Las convenciones que rigen el uso lingüístico se descubren no sólo a través de la autenticidad, sino también de la variedad de los textos que se presentan: una conversación informal, una llamada telefónica, una descripción científica o un editorial, presentan estructuras discursivas distintas –ligadas a los varios factores situacionales que ya se mencionaron– algunas de las cuales se manifiestan, en la realización superficial, diferentes en cada idioma. Esto lleva, en la práctica didáctica de tipo comunicativo, a una selección multimedial de los materiales a proponer a los aprendientes. En la gama de posibles textos se incluyen desde los más prácticos que ilustran situaciones de la vida diaria, hasta los textos literarios, contemporáneos y del pasado.[25]

[22] F. Orletti, "Gli obiettivi...", en *op. cit.*, p. 225.
[23] M. P. Breen y Ch. N. Candlin, "The essentials...", en *op. cit.*, p. 97.
[24] Umberto Eco afirma: "un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità [...] In altri termini, un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi [...]", en *Lector in fabula*, pp. 52-53.
[25] Dieter Rall dice que representan: "[...] un tipo de texto exigente, lleno de información cultural, histórica y social, en algunos casos. En otros casos, son textos poéticos que trabajan de manera exquisita y precisa la lengua que se quiere enseñar y aprender. [...] Los textos literarios estimulan la imaginación, la sensibilidad y el sentido crítico" (D. Rall, "Por una ampliación del concepto de enfoque comunicativo", en *Estudios de lingüística aplicada*, VII-9, p. 42).

Por medio de esta variedad en la selección de materiales orales y escritos, el alumno puede entrar en contacto con las diferentes manifestaciones de la sociedad de cada país, confrontándola con la propia, para descubrir semejanzas y diferencias: "la alteridad; la perspectiva desde otra posición",[26] con el fin de conocer mejor su propia identidad y la de otros individuos. Un enfoque de tipo textual permite también experimentar con las diversas variedades del código lingüístico: variedad estándar, regional, dialectal, tomando en cuenta las diferentes realidades en que se opera.

El momento analítico antes mencionado parte entonces del texto/discurso, oral o escrito, que de nuevo se vuelve el centro de las operaciones didácticas. El primero se presta a reflexiones lingüísticas sobre elementos fonológicos y prosódicos, hasta semánticos y morfo-sintácticos, y también a reflexiones metacomunicativas: función comunicativa de las pausas, de la entonación, de la estructura del discurso; convenciones de turno, rutinas de discurso,[27] intención del emisor, recepción del destinatario, sentimientos, valores afectivos, etcétera, y cómo éstos se expresan por medio de ciertos recursos lingüísticos. En cambio, en el discurso escrito se van descubriendo los mecanismos de referencia, que constituyen el tejido conectivo del texto, las relaciones lógicas, expresadas o no por medio de conectores, la modalidad y la secuencia de los verbos, la perspectiva, incluyendo la sensorial, asumida por el emisor frente al objeto de su discurso, etcétera.

En los primeros libros de texto para la enseñanza de las LE, basados en el enfoque nocional-funcional, incluyendo los manuales de lengua italiana,[28] la comunicación en el salón de clase se realizaba alrededor de alguna función o noción, a través de simulaciones de situaciones reales, a menudo algo triviales y poco interesantes para el alumno adulto. En cambio, ahora se reconoce la importancia de la comunicación real entre profesor y alumnos en el salón de clase como genuina y auténtica: la clase se vuelve así un contexto de situación efectivo, involucrando a los estudiantes no sólo en simulaciones idealizadas, sino también en intercambios comunicativos y metacomunicativos reales, en los cuales se manifiesten sus intereses, sus afectos y sus valores como individuos. Castaños señala que por "comunicación genuina [...] comúnmente se entiende 'comunicación diferente a la de maestro-alumno'"; sin embargo, "[...] si el alumno está en la clase, inevitablemente seguirá siendo alumno. [...] en un sentido más básico del término, la comunicación entre el maestro y el alumno es tan real como la del doctor y el paciente o la del vendedor y el comprador".[29]

Este tipo de comunicación, en el cual los protagonistas del proceso educativo juegan su papel real, abarca también la que se da alrededor de temas sobre la lengua, la comunicación metalingüística relativa a la negociación de hipótesis para la formación de las reglas de los varios sistemas de la lengua y para la creación de significados.

Cuando las actividades giran alrededor del texto/discurso se favorece el desarrollo de las cuatro habilidades clásicas en forma integrada: los estudiantes pueden, por ejemplo, expresar oralmente su opinión sobre el tema de la canción que acaban de escuchar, o escribir el esquema argumentativo de un editorial, utilizando estrategias receptivas en un primer momento, y de producción, en un momento sucesivo.

3. Repercusiones en la enseñanza del italiano

El enfoque comunicativo se aplicó en un principio en algunas instituciones educativas de México, como en otras partes del mundo, a la enseñanza del inglés, la primera lengua para la cual se formularon las listas de funciones y nociones del nivel umbral (en los citados trabajos de Wilkins y Van Ek). Además, algunos principios caracterizantes de este enfoque –centralidad del estudiante con sus necesidades e intereses y con sus conocimientos previos, negociación del significado, importancia del contexto situacional, proceso *versus* producto– encontraron aplicación inmediata en los cursos de comprensión de lectura del inglés para propósitos específicos, y más tarde en los de comprensión de lectura de tipo general. Éstos se empezaron a poner en práctica primero en las diversas facultades y

[26] *Ibid.*, p. 30.

[27] Algunos eventos comunicativos presentan una realización completa o parcialmente previsible: saludos, despedidas, felicitaciones, etcétera.

[28] Realizados a partir de la publicación de *Livello soglia* de Nora Galli de' Paratesi en 1981.

[29] F. Castaños, "Diez contradicciones...", en *op. cit.*, pp. 20-21.

escuelas a nivel superior, y luego en el nivel bachillerato en los Colegios de Ciencias y Humanidades, los Colegios de Bachilleres y en las Escuelas Preparatorias. De hecho, el desarrollo de la habilidad de comprensión escrita sigue siendo el objetivo principal de la inclusión, en los planes de estudio, del manejo de idiomas extranjeros como complemento de la formación académica universitaria. También la Secretaría de Educación Pública en el reciente plan de estudio para la educación básica secundaria (1993), ha propuesto la adopción del enfoque comunicativo para la enseñanza del inglés, con el fin de capacitar al alumno para que pueda utilizar la lengua extranjera como un medio para adquirir conocimientos a través de ella, sobre todo mediante la introducción de la comprensión de lectura lo más pronto posible, ya que será esta habilidad la que capacite al alumno para acceder a todo tipo de información en la lengua extranjera.[30]

Poco a poco, algunas de las técnicas más típicas del enfoque comunicativo –juego de roles, simulaciones, juegos, uso de canciones, de imágenes y de otros textos auténticos– han entrado también en las clases de italiano, aun cuando –y sin querer expresar un juicio de valor– la realidad didáctica en el salón de clase me parece más bien ecléctica, es decir que se manejan diferentes técnicas tomadas de enfoques muy disímbolos, desde la traducción de términos léxicos nuevos hasta la explicación y la memorización de reglas gramaticales a través de paradigmas, ejercicios sobre puntos específicos en forma de oraciones aisladas, etcétera. Todos estos recursos no deben considerarse necesariamente negativos o "pasados de moda", porque se puede encontrar su justificación en un contexto real de enseñanza. Sin embargo, en mi opinión, en muy pocos casos se ha explotado toda la riqueza del enfoque comunicativo para una didáctica del italiano más dinámica y más rica. Pienso, por ejemplo, en la necesidad de considerar la "distancia lingüística" entre los dos sistemas de comunicación, el español y el italiano, que obliga a diferenciar metas y procedimientos metodológicos, tratando de adaptarlos a cada situación, entendida ésta como conjunto de factores distintos, externos e internos, que van desde la distancia tipológica ya mencionada, a la densidad morfosintáctica de la lengua italiana, a la riqueza de variantes vernáculas y hasta la percepción que de este idioma tengan los estudiantes.

[30] *Cf.* Secretaría de Educación Pública, *Educación Básica Secundaria. Plan y programas de estudio*, p. 135.

Sin duda la gran afinidad entre los dos idiomas favorece la tranferencia positiva, pero también la negativa, en todos los niveles: fonológico, léxico-semántico, morfo-sintáctico, pragmático. El estudiante hispano-hablante tiende a recurrir a las categorías interiorizadas de su lengua materna para interpretar y expresar significados en italiano con mucha más confianza que cuando estudia otros idiomas (y lo mismo sucede con los italófonos que aprenden el español). Esta confianza, si bien por un lado facilita el aprendizaje, constituye también un peligro, porque la afinidad y transparencia no son sinónimos de correspondencia total y se puede caer en las trampas de las falsas generalizaciones semánticas y morfo/sintácticas.[31]

El enfoque comunicativo actual, privilegiando el texto como eje central de las actividades didácticas, aplicado al proceso enseñanza/aprendizaje del italiano, permite superar la dicotomía fluidez/corrección gramatical, sin cortar las alas de la imaginación de los estudiantes; decía Alaíde Foppa:"[...] fino a un certo punto, una lingua s'inventa, anche a rischio di sbagliare. Ma per impararla rapidamente non si può prescindere dall'immaginazione".[32]

Para eso, en mi opinión, sería necesario, manteniendo como punto de partida el texto y las habilidades receptivas de comprensión oral y escrita, atender ya sea al aspecto comunicativo global, ya sea a la organización discursiva que se manifiesta a nivel morfosintáctico y lexical, y prever dentro de las actividades de enseñanza/aprendizaje del italiano momentos de reflexión metalingüística explícita, fases de ejercitación sobre puntos específicos y sobre la estructuración de diferentes tipos de discursos.

En el caso de la Facultad de Filosofía y Letras, y más específicamente en el Departamento de Letras Italianas, el aprendizaje de la lengua constituye la herramienta fundamental para cursar con éxito la carrera. Por lo tanto los programas de las asignaturas de contenido principalmente lingüístico deberían considerar que el objetivo principal del estudio del italiano para la formación académica del estudiante, es proporcionarle los medios lingüísticos necesarios para:

[31] Importante a este respecto resulta la recopilación de estos falsos cognados hecha por Liony Mello y Anna Maria Satta, *Falsi amici, veri nemici?*

[32] Alaíde Foppa, "Osservazioni sul vocabolario", en Franca Bizzoni, A. Foppa y Silvia Villalobos, *Ciao, ragazzi!*, p. 101.

a) penetrar en el mundo de los autores que han utilizado ese idioma para expresarse;

b) relacionarse con la sociedad que lo usa para los fines comunicativos de la vida diaria;

c) formarse como profesional, cualesquiera que sean las actividades en que piense involucrarse, desde la educación hasta las relaciones internacionales, la traducción, el intercambio y la difusión cultural.

La perspectiva discursiva antes presentada podría constituir la base de una forma de implementación del enfoque comunicativo que guiara al alumno hacia el dominio de los elementos lingüísticos fundamentales para la comunicación diaria, a través de fases globales y analíticas, y siempre partiendo del texto como unidad de análisis. Esta metodología tendría el objetivo de alcanzar cierto equilibrio entre las competencias que subyacen a cada habilidad: la técnica (ortografía y fonología), la ideativa (organización mental del discurso), la morfo-sintáctica y textual, la léxico-semántica (organización lingüística del discurso), y la pragmática (orientación comunicativa).[33] Pero también llevaría al alumno hacia el desarrollo de una comprensión profunda de una vasta gama de textos, literarios y de otro tipo, superando la pura lectura lineal, para lograr entender los valores estéticos y retóricos de las variables lingüísticas que un autor selecciona. Para eso, la enseñanza debería valerse de distintos procedimientos, con el fin de llegar a crear en el estudiante de letras italianas una consciencia crítica que le permita reconocer en perspectiva histórica los cambios diacrónicos de significados y de construcción de los diferentes tipos de discurso. En otras palabras, se propone una metodología que asuma el texto/discurso, oral y escrito, como base para el estudio y el análisis de la realidad lingüística italiana, presentando a los estudiantes una extensa tipología de textos, vista como un medio para desarrollar una amplitud semántica que vaya más allá de la comunicación cotidiana e involucre el conocimiento tanto de los significados actuales como de los antiguos, y permita entender las diversas connotaciones que una misma palabra puede tener, según el contexto global –histórico, lingüístico, social, tipológico– en que aparece.

[33] *Cf.* Bertocchi *et al.*, *Educazione linguistica e curricolo.*

En el caso de textos literarios, además, sería necesario pensar en actividades que impliquen también la reflexión sobre los significados éticos de las elecciones estilísticas de los diferentes autores. Es decir, pensar en una perspectiva de enseñanza que guíe a los estudiantes a ver, por ejemplo, en la re-creación de la lengua italiana del Manzoni no tanto un ejercicio lingüístico afín a sí mismo, cuanto el deseo del autor de crear y difundir una lengua común a todos los italianos, después de la unificación política; o a entender en la poesía *essenziale* de un Ungaretti el anhelo de profundizar en su propia interioridad, superando el estetismo elitista de D'Annunzio; o también a captar el fin polémico de las repeticiones semánticas de Vittorini o la fuerza innovativa del uso del dialecto en Pasolini.

Con esta visión del enfoque comunicativo, pondríamos realmente al centro de todo el proceso educativo al estudiante, con sus conocimientos lingüísticos y del mundo, sus intereses y sus motivaciones para aprender otro idioma, en el caso específico el italiano, así como su formación integral para una futura profesión.

Bibliografía

AUSTIN, J. L., *How to do things with words*. Londres, Universidad de Oxford, 1962.

BERRUTO, Gaetano, *La sociolinguistica*. Bolonia, Zanichelli, 1974.

BERTOCCHI, Daniela *et al.*, *Educazione linguistica e curricolo*. Milán, Bruno Mondadori, 1981.

BREEN, Michael P. y Christopher N. CANDLIN, "The essentials of communicative curriculum in language teaching", en *Applied Linguistics*, I-2. Harlow, Longman, 1980, pp. 89-112.

CANALE, Michael y Merrill SWAIN, "Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing", en *Applied Linguistics*, I-1. Harlow, Longman, 1980, pp. 1-47.

CASTAÑOS, Fernando, "Diez contradicciones del enfoque comunicativo", en *Estudios de lingüística aplicada*, año VII, núm. 9. México, 1989, pp. 1-24.

CHOMSKY, Noam, *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1965.

D'ADDIO, Wanda, "L'insegnamento dell'italiano nel quadro dei recenti sviluppi glottodidattici", en *L'italiano come lingua seconda*

in Italia e all'estero. Atti del Convegno. Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1982.

DELLA CASA, Maurizi, "L'acquisizione della competenza produttiva come problema strategico e funzionale: linee di un modello didatticamente finalizzato", en E. Lugarini, ed., *Insegnare la lingua: parlare e scrivere*. Milán, Bruno Mondadori, 1982.

DULAY, H. C., M. K. BURT y S. D. KRASHEN, *Language two*. Nueva York, Universidad de Oxford, 1982.

ECO, Umberto, *Lector inf abula*. Milán, ETAS S.p.A., 1979.

FOPPA, Alaíde, "Osservazioni sul vocabolario", en Franca Bizzoni, A. Foppa y Silvia Villalobos, *Ciao, ragazzi!* México, Impretei, 1984.

GALLI DE' PARATESI, Nora, *Livello soglia*. Estrasburgo, Council of Europe, 1981.

GARDNER, Robert C. y Wallace E. LAMBERT, *Attitudes and motivation in second-language learning*. Rowley, Newbury, 1972.

HYMES, Dell, "On Communicative Competence", en J. B. Pride y J. Holmes, eds., *Sociolinguistics*. Harmondsworth, Penguin, 1972.

MELLO, Liony y Anna Maria SATTA, *Falsi amici, veri nemici?* México, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, UNAM, 1995.

MUNBY, John, *Communicative Syllabus Design*. Universidad de Cambridge, Cambridge, 1978.

ORLETTI, Franca, "Gli obiettivi dell'approccio comunicativo in una prospettiva di linguistica testuale, sociolinguistica e psicologia cognitiva", en *L'italiano come lingua seconda in Italia e all'estero. Atti del Convegno*. Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1982.

RALL, Dieter, "Por una ampliación del concepto de enfoque comunicativo", en *Estudios de lingüística aplicada*, año VII, núm. 9. México, 1989, pp. 25-45.

RICHTERICH, René, "Definition of language needs and types of adults", en J. L. M. Trim *et al.* eds., *Systems of development in adult language learning*. Estrasburgo, Council of Europe, 1973, pp. 29-88.

SEARLE, John R., "Che cos'è un atto linguistico?", en P. P. Giglioli, ed., *Linguaggio e società*. Bolonia, Il Mulino, 1973.

SEARLE, John R., *Speech acts*. Londres, Universidad de Cambridge, 1969.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, *Educación Básica Secundaria. Plan y programas de estudio*, México, 1993.

SILVA GOMES, Helena M. da, "Gramática y metodologías comunicativas: revisión y análisis", en *Estudios de lingüística aplicada*, VII-9. México, 1989, pp. 46-68.

VAN EK, Jan A., *The threshold level for modern language learning in schools*. Londres, Longman for the Council of Europe, 1976.

WILKINS, D. A., "The linguistic and situational content of the common core in a unit/credit system", en J. L. M. Trim *et al.*, eds., *Systems development in adult language learning*. Estrasburgo, Council of Europe, 1973.

Filosofía y hermenéutica en san Buenaventura de Bagnoregio

MAURICIO BEUCHOT
Universidad Nacional Autónoma de México

Juan Fidanza, más conocido como Buenaventura, nació en Bagnoregio, cerca de Viterbo, en 1217 o 1218. Hizo estudios de filosofía en la Universidad de París de 1236 a 1242, año en que ingresó a la orden franciscana. Se graduó como maestro en teología y enseñó en dicha universidad, con alguna interrupción, por la polémica de algunos de los profesores con los mendicantes, hasta que en 1257 se le concedió de manera definitiva el cargo de profesor de teología. Pero en ese mismo año fue elegido ministro general de su orden. Fue electo obispo cardenal en 1273; participó en los preparativos y en la realización del II Concilio de Lyon, pero murió en 1274, antes de que éste se terminara. Escribió numerosas obras en las que se combina la filosofía y la teología, de las cuales se pueden entresacar sus ideas filosóficas, por ejemplo las relativas a la hermenéutica.[1]

San Buenaventura tenía una hermenéutica ontológica, es decir, no se rehusaba a interpretar el ser ni lo reducía al lenguaje, por lo mismo que tenía una ontología hermenéutica. Esto se debe a su ejemplarismo, que es la adaptación de las ideas platónicas al cristianismo hecha por los Santos Padres, en especial por san Agustín;[2] las ideas son los arquetipos de los seres o entes, y están en la mente divina. Ellas le permiten hablar de la significación del ente, es decir, de los entes como signos del Ser (con mayúscula, que, en este caso, es Dios). En efecto, el ejemplarismo consiste en decir que en Dios se encuentran las ideas ejemplares de las cosas, y que Él las manifiesta o expresa en la creación, como la luz se difunde en las cosas e ilumina sus obscuridades y sombras. La verdad es, enton-

[1] Para una buena exposición de su biografía y su obra, se puede acudir a Jacques Guy Bougerol, *Introducción a San Buenaventura*, pp. 5-36, además del ya clásico libro de Étienne Gilson, *San Buenaventura*, pp. 11-93.

[2] Pero también del Pseudo-Dionisio; *cf.* J. G. Bougerol, "St. Bonaventure and Pseudo-Dionysius", en Études Franascaines, núm. 28., pp. 33 y ss.

ces, manifestación; el ser es significación. Así pues, la hermenéutica de san Buenaventura es algo que nos suena extraño, acostumbrados como estamos a vaciar el lenguaje de ser, de contenido ontológico. En cambio, para él la interpretación es no sólo caminar en el lenguaje, sino caminar en el ser.

Esto se ve sobre todo en el *Itinerarium mentis in Deum*, que es el camino del ser racional, el intérprete por excelencia, animal hermenéutico, por el que regresa al Sentido, a esa fuente de significación de la que salió ese cúmulo de signos que se encuentran radicados en las creaturas. En ese camino Dios, que es codificador y decodificador al mismo tiempo, escritor y lector, autor e intérprete a la vez, ayuda al hombre; más aún, camina junto con él y lo guía, lo enseña a interpretar con la interpretación que Él hace de sí mismo. Antonio Pieretti entiende así a san Buenaventura, usando términos tomados de Heidegger:

> Sin duda, el *Itinerarium*, siendo un caminar juntos, presupone la diferencia ontológica entre el hombre que busca la verdad y quien la posee o inclusive se identifica con ella. Ella por lo demás es el fundamento y constituye el fondo ontológico y teorético dentro del cual el *Itinerarium* adquiere forma.[3]

Por eso se requieren en el hombre ciertas condiciones para recorrer ese camino de interpretación. Son virtudes y actitudes espirituales, tales como la humildad, la caridad, la admiración y la devoción.[4] La humildad es el reconocimiento mismo de la finitud y contingencia del hombre, el reconocimiento vivo de esa diferencia ontológica entre él y su creador; por eso Dios privilegia la humildad y la devoción.[5] Es la liberación de la propia soberbia y de la pretendida autosuficiencia. Por así decir, implica ir encarnando esa ontología que se busca, ir realizando en la propia vida y en la propia persona esa realidad que se reconoce como salida de Dios y polarizada hacia Él, pronunciada como palabra por Él y dirigida expresiva y comunicativamente a Él. Es entender la autoexpresión y autocomunicación divinas. Es una actitud hermenéutica y

[3] Antonio Pieretti, "L'*Itinerarium* di S. Bonaventura come ermeneutica ontologica", en *Rivista di filosofia neo-scolastica*, núm. 79, p. 314. (Traducción mía)

[4] San Buenaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, en *Obras*, t. I. Ed. y trad. de León Amorós, Bernardo Aperribay y Miguel Oromí, p. 560.

[5] *Ibid.*, p. 564.

ontológica con respecto a Dios, según la cual se reconoce la realidad, los entes, como una creación que es a la vez una manifestación, una expresión con una intencionalidad de Aquel que la efectuó.

Dios es principio y fin de las cosas, ya que de Él salieron y a Él retornarán, y esto lo capta, por encima de las creaturas infrahumanas, su creatura racional, el hombre. Principio y fin de las cosas, Dios es el origen y el destino de su misma intencionalidad, pero de modo diferente. Como origen, su intencionalidad es la expresión de su ser en las creaturas; por ello están cargadas de su intencionalidad originante, son signos de ella. Mas, como fin, su intencionalidad es la de atraer a todo hacia Sí como Sumo Bien, y esa intencionalidad ya se encuentra depositada en todas las creaturas, y ha de ser descifrada por el hombre. El hombre que no la descifra es porque no prepara su corazón. Dice Buenaventura:

> Luego, el que con tantos esplendores de las cosas creadas no se ilustra, está ciego; el que con tantos clamores no se despierta, está sordo; el que por todos estos efectos no alaba a Dios, ése está mudo; el que con tantos indicios no advierte el primer Principio, ese tal es necio. Abre, pues, los ojos, acerca los oídos espirituales, despliega los labios y aplica tu corazón para en todas las cosas ver, oír, alabar, amar y reverenciar, ensalzar y honrar a tu Dios, no sea que todo el mundo se levante contra ti.[6]

Ya que Dios está en todas las creaturas por esencia, potencia y presencia, al contemplarlas a ellas se puede contemplar a su Creador como en sus vestigios. Dios es, pues, revelación; tanto en la Escritura como en la Creación.

Por eso no es de extrañar el que san Buenaventura considere a las cosas, según sus propias palabras, como

> [...] sombras, resonancias y pinturas de aquel primer Principio, poderosísimo, sapientísimo y óptimo, de aquel origen, luz y plenitud eterna y de aquella arte eficiente, ejemplante y ordenante; son no solamente vestigios, simulacros y espectáculos puestos ante nosotros para cointuir a Dios, sino también signos que, de modo divino, se nos han dado; son, en una palabra, ejemplares o, por mejor decir, copias propuestas a las almas

[6] *Ibid.*, pp. 15 y 574.

todavía rudas y materiales para que de las cosas sensibles que ven se trasladen a las cosas inteligibles como del signo a lo significado. Porque, en verdad, las criaturas de este mundo sensible significan las perfecciones invisibles de Dios; en parte, porque Dios es el origen, el ejemplar y el fin de las cosas creadas y porque todo efecto es signo de la causa, toda copia lo es del ejemplar, todo camino lo es del fin al que conduce [...][7]

Las creaturas son signos del Creador; casi está uno tentado a llamarlas "palabras" de Éste. Por eso también resulta claro que esas palabras dependan de la Palabra por excelencia, que es el Verbo de Dios, su Hijo. El Padre se expresa en el Verbo, y el Verbo se expresa fuera de Dios en la creación, y ella adquiere así un carácter de sacramento. Es en la captación de la intencionalidad del autor como la hermenéutica recoge el sentido, el significado; y así, captando la intencionalidad de Dios en las creaturas es como el hombre hace la adecuada hermenéutica del libro de la creación (a la manera como podría hacerlo en el libro de la revelación, la Sagrada Escritura). En la misma terminología heideggeriana, volvemos a oír a Pieretti, que nos dice:

El *Itinerarium* constituye una hermenéutica ontológica, esto es, un modo de tomar conciencia y por ello darse cuenta de la naturaleza de los entes, viéndolos en su relación de dependencia del ser supremo que es Dios. En la perspectiva bonaventuriana es también y principalmente una hermenéutica de la condición existencial del hombre. Además de su origen, da cuenta de su fin. A saber, le indica la meta de su ser en el mundo, que está representada por una subida gradual a Dios, la vía del retorno a la casa del Padre.[8]

Es, así, una hermenéutica que tiene mucho de ascesis, de subida ontológica, de ascensión a las cumbres de la mística. Es un itinerario simbólico, o el símbolo de un itinerario.[9]

También tiene san Buenaventura, como buen teólogo de su tiempo, su interpretación de la Sagrada Escritura. Así como en santo

[7] *Ibid.*, pp. 11-12 y 588.

[8] A. Pieretti, "L'*Itinerarium*...", en *op. cit.*, p. 320. (Traducción mía)

[9] Véase a este propósito Ambrogio Nguyen van Si, "Les symboles de l'itineraire dans l'*Itinerarium mentis in Deum* de Bonaventure", en *Antonianum*, núm 79, pp. 327 y ss.

Tomás predominaba el sentido literal, y ponía tanto cuidado en determinarlo, por el contrario san Buenaventura se ve más interesado en el sentido figurado o espiritual, considerado por él como el más importante. Inclusive expone el andamiaje hermenéutico de su exégesis de la Biblia, en sus colaciones sobre el *hexaemeron* (*Collationes in Hexaemeron*), siguiendo una exposición figurada de la Escritura. Aprovecha textos del Génesis, del profeta Ezequiel y del Apocalipsis, para sacar los diversos sentidos que abriga la Escritura. En la colación XIII expone lo creado en el tercer día (el *hexaemeron* es la obra de la creación en seis días, ya que al séptimo Dios descansó), a saber, la tierra, y dice que

[...] aun cuando no parezca conveniente la adaptación y correspondencia [de la interpretación de la Escritura] con la obra del tercer día, por cuanto la tierra es el ínfimo de los elementos, y la Escritura es la más sublime, con todo se asigna óptimamente; porque cuanto el cielo contiene con cierta excelencia, la tierra lo contiene, o recibe, o tiene con cierta vivacidad. Por lo que recibe las influencias del cielo y produce brotes bellísimos.[10]

Con respecto de los sentidos de la Escritura, se obtienen inteligencias o comprensiones espirituales, figuras sacramentales y teorías o contemplaciones. San Buenaventura sostiene que a eso se reduce toda la Escritura, lo cual sonaría muy fuerte si no se entendiera que habla respecto de nosotros, sus intérpretes. Eso es la Escritura para nosotros. Porque en sí misma tiene tesoros inacabables, de una interpretación infinita. Lo expresa de la siguiente manera:

¿Quién puede conocer la infinidad de semillas, siendo que en una hay muchísimas selvas y luego infinitas semillas? Así de las Escrituras se pueden sacar infinitas teorías, las cuales nadie sino sólo Dios puede abarcar. Pues así como de las plantas se originan nuevas semillas, así también de las Escrituras nuevas teorías y nuevos sentidos, y por eso se distingue la sagrada Escritura. De donde, como si una gota se extrajera del mar, así son todas las teorías que se sacan respecto de aquellas que se pueden sacar.[11]

[10] San Buenaventura, "Collationes in Hexaemeron", en *Obras*, t. III, [XIII, 1, 407-409].

[11] *Ibid.*, [XIII, 2, 409].

Así pues, la idea de interpretación infinita se halla en san Buenaventura con respecto a la Biblia, porque, nos dice, sus sentidos son inagotables; pero diferiría de una idea parecida de interpretabilidad infinita del texto, por ejemplo, en Foucault y Derrida, ya que para el franciscano el único texto interpretable al infinito es la Escritura, y sólo Dios puede hacer esa hermenéutica infinita. El hombre tiene que hacerla finita, delimitarla, por el bien de su salvación y por el beneficio de la comunidad en la cual y para la cual interpreta. Inclusive, es el mismo Dios el que da la inteligencia de la Escritura, o, mejor dicho, las inteligencias de la misma, ya que son múltiples. Buenaventura compara estas inteligencias con los ríos, porque surgen del mar (de la Escritura) y vuelven a él, no sin antes producir otras inteligencias:

> [...] por donde en el Salmo: "Alzaron los ríos, ¡oh Señor!, levantaron los ríos su voz". Alzaron el sonido de sus olas con el estruendo de las muchas aguas. ¿Por qué? Porque maravillosas son las encrespaduras del mar. ¿Por qué? Porque más admirable es el Señor en las alturas, la voz del Señor debió ser grande.[12]

En cuanto a esas inteligencias o comprensiones de las que ha hablado, san Buenaventura aclara que se refieren a los varios sentidos de la Escritura, los cuales son cuatro principales, como en la visión de Ezequiel, en la que aparecieron cuatro vivientes, y cada uno de ellos tenía cuatro caras, una de hombre, otra de león, otra de buey y otra de águila, "y las cuatro caras son las cuatro inteligencias principales, a saber, literal, alegórica, moral y anagógica".[13] El que la Escritura tenga muchos sentidos corresponde a la gran riqueza de Dios, que es quien la ha pronunciado. Por eso Buenaventura aclara:

> Y tiene la Escritura muchos sentidos, porque tal debe ser la voz de Dios, para que sea sublime. Las demás ciencias están contenidas bajo un sentido, pero en ésta es multiforme, y en ésta tienen significación las voces y las cosas; mas en las otras sólo las voces, porque cada doctrina se determina por los signos que le convienen; por donde las letras y las voces, de las cuales son principios las letras, son signos de los sentidos; y porque los sentidos son proporcionados y definidos, por eso también las voces, para que, una vez puesto un nombre, no se deba usar en sentido equívoco.[14]

[12] *Ibid.*, [XIII, 4, 411].
[13] *Ibid.*, [XIII, 9, 413].

En efecto, san Buenaventura acepta, junto con el literal, tres sentidos espirituales, porque, además de la letra, las cosas significadas por ella también significan, ya que todas las cosas significan a la Trinidad y el modo de llegar a ella:

> Y según esto hay triple inteligencia espiritual: la alegoría, qué se ha de creer; la anagogía, qué se ha de esperar; la tropología, qué se ha de obrar, porque la caridad hace obrar. La inteligencia literal es como la cara natural, es decir la del hombre; las otras son caras místicas: por el león, que tiene magnificencia, se significa la alegoría, o qué se ha de creer; por la cara del buey, que arrastra el arado y surca la tierra para fructificar, la tropología o moral; por el águila, que vuela a las alturas, la anagogía.[15]

Esta última es el *summum* de la interpretación, la hermenéutica más subida, porque "[...] la anagogía es la que trata de las cosas celestiales; la alegoría, de las ya hechas; la tropología, de las que se han de hacer. La anagogía es también, según Hugo, parte de la alegoría, que trata de lo que hay que creer".[16]

Se refiere aquí a Hugo de San Víctor, quien en su *De Scripturis et scriptoribus sacris* prefería buscar las tríadas, como también lo hace Buenaventura, que se apoya en él para ese efecto, de un modo que a mí me recuerda el gusto por las tríadas que tenía Peirce, gran seguidor de la escuela franciscana a través de Duns Escoto.

Se ha dicho que las cosas significan para el hombre, esto es, la creación es como un libro, el libro de las creaturas; pero ha sido manchado por el hombre mismo, y por ello requiere de ese otro libro que es la Revelación, para que así se iluminen las metáforas de las cosas, cifradas en ellas mismas. Es una concepción de las cosas como signos, como símbolos, como metáforas. Y, según decía san Buenaventura, citando a Ezequiel, cada cara tiene otras cuatro, porque cada uno de los sentidos (literal, alegórico, anagógico y tropológico) tiene otras cuatro claves de lectura, que va detallando una por una.

[14] *Ibid.*, [XIII, 10, 413].
[15] *Ibid.*, [XIII, 11, 415].
[16] *Ibid.*, [XIII, 18, 419].

Pero en todas esas interpretaciones, comprensiones o inteligencias, la riqueza de sentido es concedida al intérprete por su relación con Dios, que es el autor de la Escritura. En definitiva, es el mismo Dios el único que puede revelar el o los sentidos de su palabra, es sólo por unión con él como el intérprete puede aprehender su voz, es una búsqueda de la plena concordancia entre el lector y el autor a través del texto; recuperar la intención del autor, como intención del texto, hecha ya intención del lector, transformada ya en él, preguntándole al autor mismo y aun participando de él, en cierto conocimiento por connaturalidad, dejando que él mismo hable por boca del intérprete.[17] Aquí está quizá la gran diferencia de la hermenéutica medieval con respecto a la hermenéutica moderna. Resuena la idea de que se ha interpretado bien cuando se ha dejado que en uno mismo hable el sentido, cuando el sujeto se anula –por decirlo así– y deja hablar en él a la estructura, de ella bebe la competencia y la performancia o actuación hermenéuticas.

Tocamos aquí una labor de interpretación que lleva un ingrediente que en la actualidad no solemos incluir: el gozo. El intérprete se llena de gozo no al interpretar lo que se le ocurre a él, sino al atinar a lo que quiso expresar el autor, es decir, el Autor con mayúscula. Es una hermenéutica extática, una interpretación-éxtasis, en la que el sentido es dado por el autor al intérprete, como algo concedido, como algo que se recibe graciosamente. Pero hay una gran preparación, y con herramientas bien disciplinadas, para preparar el acto de leer; pero lo acertado de la lectura –la lectura afortunada– no viene del estudio ni del esfuerzo sólo del lector, sino que es, en el fondo, recibida, regalada, revelada.

Además, como es una interpretación que se hace dentro de la Iglesia, es decir, dentro de una comunidad, se da dentro de una tradición. Dentro de la tradición, sí, pero criticándola e innovándola, deconstruyéndola y reconstruyéndola cada vez, en una lectura paradigmática –que no sólo sintagmática–, en profundidad, que siempre, cada vez que se vuelve, entrega algo nuevo.

[17] Esto tiene que ver con la concepción que san Buenaventura tenía del alma humana y sus operaciones. Ello influyó mucho en las teorías del conocimiento místico. Al respecto, *vid.* M. Andrés Martín, "Influencia de san Buenaventura en la mística española de la edad de oro", en *San Buenaventura*, pp. 122 y ss.

Así combina Buenaventura la tradición y la innovación en la hermenéutica, pero superando la falsa polémica entre la conservación y la crítica, ya que para él siempre hay algo de las dos en la interpretación.

Y podemos concluir con este regalo que él hace a la hermenéutica: hay conservación, porque se retiene lo que ontológicamente está dado en el texto, tanto el de la creación como el de la escritura, ya se trate de la escritura humana o de la divina. Y hay asimismo innovación, avance, adelanto, en cuanto no se sigue ciegamente una escuela interpretativa o tradición, sino que se la está continuamente criticando y corrigiendo, para amoldarse cada vez de manera más perfecta a ese fondo ontológico que hay en los textos, y que a la distancia, se alcanza a vislumbrar que son las ideas ejemplares, o palabras divinas: porque finalmente se trata de la misma escritura de un Dios.

Bibliografía

ANDRÉS MARTÍN, Melquiades, "Influencia de san Buenaventura en la mística española de la edad de oro", en *San Buenaventura*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976, pp. 105-140.

BOUGEROL, Jacques Guy, "St. Bonaventure and Pseudo-Dionysius", *Études Franciscaines*, núm. 28, 1968, [Suplemento], pp. 33-123.

BOUGEROL, Jacques Guy, *Introducción a san Buenaventura*. Madrid, La Editorial Católica, 1984.

BUENAVENTURA, *Itinerarium mentis in Deum*, en *Obras*, t. I. Ed. y trad. de León Amorós, Bernardo Aperribay y Miguel Oromí. Madrid, La Editorial Católica, 1945.

BUENAVENTURA, *Collationes in Hexaemeron*, en *Obras*, t. III. Ed. y trad. de León Amorós, Bernardo Aperribay y Miguel Oromí. Madrid, La Editorial Católica, 1947.

GILSON, Étienne, *San Buenaventura*. Buenos Aires, Desclée de Brouwer, 1947.

NGUYEN VAN SI, Ambrogio, "Les symboles de l'itineraire dans l'*Itinerarium mentis in Deum* de Bonaventure", en *Antonianum*, núm. 68, 1993, pp. 327-347.

PIERETTI, Antonio, "L'*Itinerarium* di S. Bonaventura come ermeneutica ontologica", en *Rivista di filosofia neo-scolastica*, núm. 79, 1987, pp. 313-320.

Pico della Mirandola y la traducción de la cábala judía

ESTHER COHEN
Universidad Nacional Autónoma de México

A Raymundo Mier,
que supo advertirme a tiempo
quién era un verdadero traidor

El traidor es desleal, indigno y cobarde porque no arriesga nada, no se expone ni se aventura, simplemente da la espalda y niega, huye: el traidor es un ser menor y despreciable. El traidor no conoce la generosidad del amor; en su inseguridad, sólo reconoce su apetito y su necesidad de devorarlo todo. El traidor teme ver su mundo resquebrajarse ante la mirada del otro, de aquel que cuestiona su existencia, por eso hace *tabula rasa* y desaparece: traiciona.

El traductor, en estos términos, no puede ser ni es en medida alguna un traidor como lo quiere la fórmula *traduttore/traditore*. Quien traduce se pone en juego (hablo del verdadero traductor), no deserta ni da la espalda al texto para traicionarlo a mansalva sino que, por el contrario, se enfrenta a él mirándolo cara a cara, sabiendo en el fondo que la traducción es la imposibilidad misma de la traducción, pero, al mismo tiempo, jugándose conscientemente en esta imposibilidad. El traductor es aquel que, en contra del traidor, no se oculta como parásito en el texto para abandonarlo cobardemente, sino que, en la medida en que éste representa su absolutamente otro, se nutre de él para levantarse como posibilidad prístina, acompañando con su lengua, de la manera más íntima, a aquella otra que se le ofrece como desafío. La traducción es un esfuerzo leal por acercar dos lenguas igualmente vivas y vitales, no el enfrentamiento vil de un lenguaje traidor con su víctima. La traducción es la más noble de las actitudes frente al lenguaje y, por qué no, frente a la cultura.

La filosofía del *Quattrocento* italiano es una filosofía de traductores, no de traidores. De hecho, se podría decir que la cultura renacentista, en términos generales, no es sino el abrumador producto de una profunda y apasionada "traducción" del mundo clásico, un regreso a sus formas y a sus principios, una lectura renovada de su mitología, de donde, curiosamente, surge la figura del mundo nuevo y la del hombre moderno. Lo mismo se podría decir de la filosofía del humanismo italiano. Ficino, al traducir a Platón y una buena parte de los textos herméticos, inaugura a través de este noble gesto –gesto fundador por excelencia el de la traducción– toda una forma de ver y formular el mundo, un nuevo modo de acercarse a la naturaleza.

Pico della Mirandola, sin ser directamente el traductor "oficial" de la cábala judía, la traduce en sus términos a partir de las traducciones latinas de ésta y despliega de manera ferviente un universo simbólico, cuyo centro estará ocupado por la convergencia de las religiones. Al interpretar la cábala judía, Pico se coloca audazmente frente a la lengua del Otro: el hebreo. Pero su contacto con ella no es el del traidor, del que se repliega, sino el del traductor; es decir, Pico no abandona el texto, Pico se sumerge en él para encontrar en la íntima relación con la otra lengua, su más profunda verdad. Pico se desdibuja y se redibuja en la lengua del otro; explora la cábala judía para hacer de ella eso y otra cosa, para hacer surgir de sus complejas combinaciones y permutaciones un espacio discursivo donde finalmente judaísmo y cristianismo no serán sino uno. Para Pico, la traducción será el más sublime gesto de amor a la filosofía y a la teología, a la cultura y a la religión, ya que sólo a través de ésta se podrá llegar a comprender en toda su magnitud la verdad de Cristo. En su "Conclusión mágica 9, según propia opinión", Pico escribe: "No hay ninguna ciencia que nos haga más seguros de la divinidad de Cristo que la magia y la cábala".[1]

Ahora bien, detrás de la particular traducción de Pico no está sólo el texto de la cábala judía sino Flavius Mitridates, su traductor al latín. Judío converso, profundo conocedor del cabalismo,

[1] Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas (1486)*, p. 72. Las citas de las *Conclusiones* de Pico della Mirandola están tomadas de la edición bilingüe –latín-español–, publicadas por ediciones Obelisco. Dada la pésima traducción, todas las citas han sido tomadas del latín y retraducidas al español por Patricia Villaseñor. Agradezco a Patricia su paciencia y apoyo en este trabajo.

Mitridates debiera ocupar un lugar sobresaliente en la cultura filosófica del Renacimiento. Pero no es extraño que sólo aparezca como un simple mediador, en una cultura como la nuestra en que se ha visto a la traducción como una actividad secundaria. En un siglo de grandes traductores, Mitridates fue un excelente traductor; además del dominio de ambas lenguas –latín y hebreo–, Mitridates es ya un explorador, alguien que ve en el texto un desierto donde trazar las líneas de esa tradición de donde procede, pero donde también es capaz de vislumbrar en eso que se ha sido, en eso que se ha recorrido, algo que puede llegar a ser. En otras palabras, expandir, vía la traducción, la concepción cabalista de la escritura y del mundo. O ¿acaso no dice la propia cábala que toda interpretación crea firmamentos, construye vida y pone en movimiento el continuo devenir del hombre y su historia? ¿Y no es acaso la traducción, siempre y ante todo, interpretación? Nuestra percepción del mundo está atravesada, diría la mística judía, por esta permanente e inagotable experiencia del interpretar, y ésta, en el fondo, no es sino la traducción, fragmento a fragmento, de la forma particular que tiene el hombre de percibir y de construir el mundo.

Sabemos que Pico della Mirandola llega a la cábala antes de conocer suficientemente el hebreo; de hecho, Pico sólo aprende la lengua sagrada en el verano de 1486. Para noviembre de ese mismo año, presenta sus novecientas tesis o conclusiones mágicas y cabalísticas, lo que hace pensar que de ninguna manera pudieron haber sido fruto de la lectura directa de los textos místicos. Su acertado conocimiento de la cábala judía se verá, sí, complementado por el conocimiento de la lengua, pero su "verdadera" percepción del fenómeno místico y su ubicación histórica las tendrá de su aliado: el judío Mitridates.

Mitridates es un apasionado estudioso de la cábala, amantísimo lector de la lengua de sus antepasados, pero también ambicioso traductor de una inmensa cantidad de textos cabalísticos que abrirán, desde su propia interpretación, un universo sustancioso para la "lectura" del joven Pico. Al traducir fragmentos de la biblioteca cabalística desde su lugar de converso, Mitridates no desconoce a sus ancestros ni teme ser devorado por sus juegos de lenguaje, temor justificado en la literatura mística, sino que se entrega íntimamente a la lengua y a sus ingeniosas combinaciones para descubrirse en ella y develar al mundo nuevas y sugerentes formas de acercarse a los textos y particularmente, al Texto. Como profundo

conocedor de la permutación y combinación de las letras como eje de todo interpretar cabalista, Mitridates toma el hilo de una madeja que se desenvolverá de una manera sorpresiva. Lo que para la tradición judía significaba el acercamiento más espiritual e íntimo a la sabiduría del dios Yaveh, se convierte ahora, en traducción de Mitridates y en interpretación de Pico, en la verdad más grande del cristianismo. La cábala, entendida y comprendida en su época como la mística sagrada desde tiempos de Moisés, sirve a Pico para corroborar, vía la traducción, que la permutación y combinación cabalistas conducen a las fuentes de la sabiduría cristiana. Y así, haciéndose eco de estos principios fundamentales del cabalismo, Pico reconoce que

> Por la letra *Shin*, que está en medio del nombre de Jesús, se nos significa cabalísticamente que el mundo reposó perfectamente como si estuviera en su perfección, como la *Yod* está unida con la *Vav*, lo cual sucedió en Cristo, que fue verdadero hijo de Dios y hombre.[2]

En su trabajo de "traductor" de una lengua y de una doctrina supuestamente sagrada, Pico redibuja y reconstruye el mapa de la teología renacentista, le da una direccionalidad y una dimensión marcadas por una mentalidad mágica, que durante la época se manifiesta tanto en la llamada magia natural de Ficino como en la magia ceremonial o demoníaca de la brujería. Pico ubica ciertamente su teoría dentro de los marcos de la magia lícita, pero al fin y al cabo, dentro de un pensamiento mágico que, según él, sólo puede ser completado por la magia cabalista de las letras. Son ellas las que, mágicamente, cambian el destino de los hombres: "Si al nombre de Abraam, no se le hubiese añadido la letra *Hei*, es decir, *Ha*, Abraam no hubiera engendrado".[3] Son ellas, como diría cualquier cabalista, el cuerpo o el ropaje de Dios; sólo que esta vez no se trata del dios Yaveh, sino de Jesús. Extraña ironía a la que llega Pico al ser capaz de sumergirse en el texto y hacer surgir de él, de la supuesta verdad del judaísmo, la nueva verdad del mundo cristiano. Y Pico no ha hecho otra cosa que jugar según las reglas del texto; ha permutado y combinado, y así ha logrado decir:

[2] *Ibid.*, p. 86.
[3] *Ibid.*, p. 52.

> Ningún cabalista judío puede negar que el nombre de Jesús, si se interpreta según el modo y principios de la cábala, significa precisamente todo esto y ninguna otra cosa, es decir, Dios, hijo de Dios y Sabiduría del Padre por la tercera persona de la divinidad, la cual es un fuego ardentísimo de amor y que está unido a la naturaleza humana en una unidad de supuesto.[4]

En este contacto con la cábala judía, Pico se ha dejado penetrar por la lengua y la doctrina del Otro, pero al mismo tiempo, la propia cábala judía no ha salido indemne. Más aún, podría decirse que la cábala cristiana surge de un violento aunque amoroso encuentro, producto del acto generoso del traductor. Al construir su teoría sobre el paisaje lingüístico de la cábala judía, Pico queda indefectiblemente ligado a ella, pero al hacerlo a partir de un genuino acto de amor, amor del traductor, la cábala le estará siempre en deuda. Le habrá dado, sí, elementos enriquecedores, pero Pico le habrá devuelto, engrandecido, su amor a las palabras. Pico no ha traicionado, ha traducido.

Pero volvamos a Mitridates. Si Pico ha sido capaz de comprender a fondo la mecánica de la cábala no ha sido sólo mérito propio sino de aquel judío converso que, también él, gracias a una profunda pasión (pasión del traductor) le ha permitido ver el universo cabalista con sus propios ojos. Pico leyó la cábala con los ojos de Mitridates, con la mirada de ese judío que, habiendo abandonado su fe, se entrega fervorosamente al texto para transformarlo desde dentro. Mitridates sabe que la traducción de la doctrina secreta a los gentiles es un hecho censurable, y sin embargo traduce, no traiciona. Y al hacerlo, abre las puertas del conocimiento místico judío a una cultura que lo recibirá y lo extenderá más allá de sus fronteras temporales y espaciales. El gesto de Mitridates, incluso en su conversión, es un gesto de sublime afecto por su tradición; al traducir expresamente para Pico los tres mil folios de la biblioteca cabalística, la cábala hace su entrada en la historia universal de las ideas, y Mitridates, por su parte, asegura su presencia en la historia de la cábala cristiana. Ésta se convierte en el objeto de una pasión doble: la del traductor y la del intérprete.

El traidor está condenado a repetirse, a permanecer siempre idéntico a sí mismo. Mitridates, en cambio, es un traductor que se

[4] *Ibid.*, p. 84.

arriesga en su empresa. Traduce acentuando, delimitando, fijando el texto de otra manera, y así lo transforma y se transforma. Basta un matiz para dar al texto y a algunos de sus conceptos una configuración distinta; bastan unas líneas de más para ofrecer a Pico, a partir de la traducción latina, un sugerente espectro del mundo cristiano. Mitridates traduce:

> Algunos dicen que amén indica la *trinidad de tres superiores en una única unidad* que llaman Yaveh Yaveh Yaveh Uno. Esto es, el Señor, el Señor, el Señor es uno solo, y prueban esto mediante el número de las letras [...] y la intención es que el que responde amén confiesa que Dios fue bendecido antes de la creación del siglo [...] Algunos otros, corroborando esta exposición, dicen que esto es así a partir del hecho de que las letras "fuit est et erit unus" [fue, es y será uno] tienen en número tanto cuanto tienen las letras de amén [el mismo valor numérico].[5]

La cláusula en cursivas, que indica "la trinidad de tres superiores en una única unidad" no aparece en el texto hebreo original. La introducción de ésta pudiera deberse al deseo de Mitridates de detenerse en el número tres para sugerir el Dios trino. Esto es, la presencia del nombre de Yaveh citado en hebreo tres veces inmediatamente después de esta cláusula quizá no hubiera sido suficiente para formular una doctrina de la trinidad, tal y como lo hace Pico. Mitridates, extendiendo su interpretación sobre el nombre de Dios citado tres veces, aclara para Pico la unidad de lo que serían las tres *sefirot* o emanaciones superiores y le abre el camino para decir:

> Cualquier judío cabalista, según los principios y los dichos de la ciencia de la Cábala, está inevitablemente obligado a admitir la trinidad y cualquier persona divina: Padre, Hijo y Espíritu Santo precisamente, sin adición o disminución o variación, lo cual propone la fe católica de los cristianos.[6]

De esta manera y al introducir una cláusula exegética, Mitridates da a la cábala una proyección insospechada; la hace hablar desde

[5] Mitridates, *apud* Chaim Wirszubski, *Pico della Mirandola's Encounter with Jewish Mysticism*. Pról. de Paul Oskar Kristeller. La traducción de esta cita también es de Patricia Villaseñor.

[6] G. Pico della Mirandola, *op. cit.*, p. 82.

dentro, pero dándole un giro mayor que viene a justificar, no la eternidad de Dios en la figura del tres veces citado Yaveh, sino la trinidad divina en la figura de tres personas. Mitridates interpreta, explica el texto hebreo, lo transmite a Pico y así logra rescatar el pensamiento místico judío del encierro en el que inevitablemente hubiera caído. Traducir para Pico fue el mayor acierto de Mitridates y, con ello, la mayor fortuna para la cábala: la traducción le aseguró un lugar en la historia.

La cábala judía concibe, desde su inicio, la idea de un mundo inconcluso, en permanente estado de gestación, que se renueva día a día a partir de la lectura e interpretación del Texto sagrado. En esa medida, el hombre es, a su vez, un ser en constante devenir, inconcluso e inacabado, que va formulando su identidad día a día a partir de su práctica interpretativa. Ahora bien, el Texto, la Torah, no es, para la cábala, algo ajeno al mundo, es en realidad *el mundo*. Leerlo es actuar sobre él, fecundándolo, ya que existe una relación de identidad plena entre las palabras y las cosas. Así, y desde el presupuesto de la creación como un acto lingüístico, la realidad no es otra cosa que ese universo de letras y palabras sobre el cual el hombre construye su propio destino.[7]

La magia, como la entiende Pico, magia de las letras, está empapada de este espíritu cabalista, que propone una concepción dinámica del mundo y del hombre. Por ello, su tesis 13, que dice: "Hacer magia no es otra cosa que fecundar el mundo",[8] puede leerse ampliamente en esta perspectiva. Más allá de las técnicas concretas de interpretación cabalista, más allá de la traducción innovadora y cristianizante de Mitridates, Pico recupera, en su asombroso recorrido por la lengua y la doctrina del Otro, el empuje y el entusiasmo de un pensamiento medieval que se adelanta en buena medida al humanismo renacentista y que coloca al hombre y a su capacidad interpretativa, que no es sino capacidad de acción, en el centro del universo. En su discurso sobre la dignidad del hombre, que pretendía ser la introducción a sus novecientas *Conclusiones*, Pico, creo yo, se hace eco de la concepción cabalista en la que el hombre no es sino el verdadero motor de la historia, hijo de su propia obra, como diría Garin. En él, Pico deja la huella de su paso por el

[7] *Cf.* Esther Cohen, *La palabra inconclusa*, pp. 13-66.

[8] G. Pico della Mirandola, *op. cit.*, p. 72.

cabalismo, de su entrega y afortunado descubrimiento de la otra lengua. En este cálido acompañamiento del hebreo, Pico logra la mayor fortuna del traductor: el encuentro íntimo con el Otro. Y en este encuentro, Pico logra dibujar de manera lúcida los contornos que, de ahora en adelante, adquirirá el hombre moderno:

> En consecuencia dio al hombre una forma determinada, lo situó en el centro del mundo y le habló así: "Oh Adán: no te he dado ningún puesto fijo, ni una imagen peculiar, ni un empleo determinado. Tendrás y poseerás por tu decisión y elección propia aquel puesto, aquella imagen y aquellas tareas que tú quieras [...] No te hice celeste ni terrestre, ni mortal ni inmortal. Tú mismo te has de forjar la forma que prefieras para ti, pues eres el árbitro de tu honor, su modelador y diseñador. Con tu decisión puedes rebajarte hasta igualarte con los brutos, y puedes levantarte hasta las cosas divinas.[9]

Bibliografía

BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*. Trad. de H. A. Murena. Pról. de Ignacio de Solá-Morales. Barcelona, EDHASA, 1971.

COHEN, Esther, *La palabra inconclusa. (Ensayos sobre Cábala)*. México, Taurus / Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

GARIN, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*. 2a. ed. Trad. de Doménec Bergadá. Pról. de Miguel Ángel Granada. Barcelona, Crítica, 1984.

Humanismo y Renacimiento. Antología. Selec., trad., introd. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid, Alianza, 1986.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Conclusiones mágicas y cabalísticas (1486)*. Trad. de Eduardo Sierra. Pról. de Julio Peradejordi. Barcelona, Obelisco, 1982.

WIRSZUBSKI, Chaim, *Pico della Mirandola's Encounter with Jewish Mysticism*. Pról. de Paul Oskar Kristeller. Jerusalen, The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1989.

[9] *Humanismo y Renacimiento. Antología*. Selec., trad., introd. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, p. 123.

En torno a la filosofía de Giordano Bruno

MARÍA DEL CARMEN ROVIRA GASPAR
Universidad Nacional Autónoma de México

Merecen desprecio los que desesperados se paran a mitad de la carrera y no tratan (aunque sea en última posición) de alcanzar la meta con el esfuerzo y vigor que les es posible.

Giordano Bruno, *La cena de las cenizas*

Hemos elegido algunos aspectos de la filosofía de Bruno para realizar, en torno a ellos, cierto análisis y comentarios, ya que dicho autor presenta tal riqueza en su pensamiento filosófico que siempre puede descubrirse en él un mensaje nuevo para los estudiosos de la filosofía en general, y en particular a los dedicados al pensamiento filosófico del Renacimiento italiano. Nos inclinamos a pensar que Bruno fue el filósofo más importante de dicha época en Italia, e incluso en el resto de la Europa contemporánea. Su influencia se ha dejado sentir en posteriores discursos filosóficos: baste recordar a Spinoza, Leibnitz, Hegel, Schelling, entre otros.

Nació Giordano Bruno en Nola (de ahí que, a veces, se le designe con el nombre de Nolano) en 1548; fue fraile dominico, pero en el año de 1576 se separó de la Orden. Su pensamiento sobre el culto a las imágenes, su posición ante algunos dogmas sustentados por la Iglesia católica, concretamente en relación con la Trinidad (y a propósito de ello la justificación y defensa, por él realizada, del hereje Arrio), todo ello aunado a sus ideas filosóficas, lo fueron conduciendo a serias dificultades de carácter religioso-filosófico.

Hacia 1579 salió de Italia dirigiéndose a Inglaterra, Francia, Suiza y Alemania. Regresó a su patria, y la Inquisición veneciana lo tomó preso en 1592; de ahí fue trasladado a la Inquisición de Roma, donde permaneció hasta el día de su muerte. Fue quemado vivo el

17 de febrero del año 1600 en el Campo dei Fiori, a los 52 años de edad, "despojado de sus ropas y desnudado y atado a un palo [...] con la lengua [...] aferrada en una prensa de madera para que no pudiese hablar".[1] Era entonces papa Clemente VIII, y el cardenal Roberto Bellarmino, que más tarde participó en el proceso contra Galileo, tomó parte en el jurado que lo condenó.

A Bruno se le persiguió por varios motivos: el primero y más importante, ya lo hemos señalado, por disentir de algunos dogmas del catolicismo; en segundo lugar, por su posición panteísta, por su antiaristotelismo y antiescolasticismo; y en tercer lugar, y éste es el más importante, a nuestro parecer, por la revolución ideológica a la que daba lugar su pensamiento, frente al tradicionalismo filosófico.

Sus críticas a Aristóteles, su idea del mundo, de la Divinidad, de la naturaleza, y su aceptación del sistema copernicano, lo llevaron a una profunda oposición con el discurso escolástico. Bruno aceptaba y ofrecía, en una interesante proyección, nuevas categorías explicativas en el espacio filosófico y científico que ponían en crisis la estabilidad del orden dominante peripatético- escolástico. El discurso bruniano era un peligro para lo establecido y aceptado, no sólo en el espacio religioso-teológico y filosófico, sino también en el político y cultural. Si se ha hablado de la "revolución copernicana", bien puede hablarse de la propuesta bruniana como "revolución" en el sentido más vital del término.

La posición de Bruno ante la Inquisición fue sumamente firme, reveladora de un gran carácter. En una de las actas de su proceso, fechada el 21 de octubre de 1599, puede leerse lo siguiente: "Ha dicho que no debe ni quiere arrepentirse, no tiene nada de que pueda arrepentirse, no ve razón alguna para que se arrepintiera y no sabe de qué debe arrepentirse".[2]

Su carácter irónico, orgulloso, valiente, seguro de sí y sobre todo terco, con una magnífica terquedad, se advierte en la Epístola Proemial a *De la causa, principio y uno*, que dirige a Miguel de Castelnau, en un tiempo su protector:

[1] Miguel Ángel Granada, "Prólogo", en Giordano Bruno, *La cena de las cenizas*, p. 9.

[2] V. S. Rozhitsin, "Giordano Bruno y la Inquisición", en I. Grigulevich, *Historia de la Inquisición*, trad. de M. Kuznetsov, p. 343.

> [...] me sois por bastante y válido defensor en los injustos ultrajes que padezco (los que son tales) que era menester un temple, en verdad heroico, para no abandonar la empresa ni desesperarse ni entregarse vencido a tan rápido torrente de imposturas criminales con que todas sus fuerzas me han embestido: la envidia de los ignorantes, la presunción de los sofistas, la detractación de los malévolos, la maledicencia de los sirvientes, la censura de los mercedarios, la oposición de los criados, las sospechas de los estúpidos, las aprensiones de los chismosos, el celo de los hipócritas, el odio de los bárbaros, la furia de los plebeyos, los furores del vulgo, los lamentos de aquellos que he rebatido y los gritos de los que castigué [...] Yo a quien nadie pudo jamás tachar de ingrato, a quien nadie censuró de descortés y de quien nadie puede con justicia quejarse; yo odiado de los tontos, despreciado de los abyectos, censurado por los innobles, deshonrado por la canalla y perseguido por naturalezas bestiales; yo amado por los sabios, admirado por los doctos, celebrado por los grandes, estimado de los poderosos y favorito de los dioses.[3]

En líneas más adelante, refiriéndose a la crítica situación en la que se encontraba la filosofía y despreciando a aquellos que hacían gala de filósofos, nos dice:

> [...] mi tan amada madre la filosofía [...] ha venido a quedar reducida a tal, que para el vulgo decir un filósofo vale tanto como decir un embaucador, un inútil, un vulgar pedante, un impostor, un saltimbanqui, un charlatán, hecho para servir de pasatiempo en la ciudad y de espantapájaros en el campo.[4]

Pasamos a exponer, brevemente, aspectos relevantes y característicos de su discurso filosófico. Tomamos como referencia y nos remitimos a sus diálogos *La cena de las cenizas*, editado en Londres en 1584, y *De la causa, principio y uno*, impreso en Venecia en el mismo año; este último nos parece el más importante de los diálogos brunianos por su contenido metafísico-ontológico.

En dicho diálogo el pensamiento de Giordano Bruno fluye con gran belleza. La filosofía de la naturaleza, o más bien sobre la Na-

[3] G. Bruno, *De las causas, principio y uno*, trad. y pról. de Angelo Vasallo, p. 16.

[4] *Idem*.

turaleza, que se desarrolló en Italia en el siglo XVI con Jerónimo Cardano, Bernardino Telesio, Francisco Patricio y otros, adquiere con el Nolano una proyección inusitada.

Bruno afirma que todas las cosas están animadas, la naturaleza es algo vivo, pletórica de energía, divina y plena, porque la Divinidad se encuentra en ella. La tarea consiste en saber descubrir y conocer a la naturaleza que nos rodea. Era ésta, indudablemente, una concepción muy distinta a la de la escolástica:

> Por pequeña e íntima que se conciba una cosa, tiene en sí una parte de sustancia espiritual, la cual si encuentra bien dispuesta a la materia la lleva a ser planta o animal [...] Pues el espíritu se encuentra en todas las cosas y no hay corpúsculo por mínimo que sea que no contenga en sí una porción [de él] bastante para animarlo.[5]

Ahora bien, el pensamiento panteísta del Nolano se presenta muy complejo, de ahí que algunos de sus estudiosos hayan afirmado que en Bruno es fácil describir una línea de separación entre la Divinidad y la naturaleza. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que en las páginas del mencionado diálogo, se encuentra una expresa conceptuación panteísta. Bruno, previniendo los ataques que por ello recibiría, afirma que teme "tanto ser opuesto a la Teología como parecerlo"; a pesar de todo, sus afirmaciones sobre la Divinidad, el Universo y la Materia resultaron, como él bien sabía, contrarias a la Teología.

Según la opinión de Bruno, existe una sola "materia" que está en acto. La "materia" saca de sí misma las formas y no las recibe de fuera; por lo que dicha "materia" "ha de ser llamada cosa divina, y excelente progenitora, generatriz y madre de las cosas naturales o mejor, en suma, [como] la Naturaleza toda".[6]

No puede pensarse, la "materia", sin la forma que está al interior de ella. En la "materia" se dan todas las transformaciones, debiéndose éstas a su propia energía: es como "un ser divino en las cosas". Como puede advertirse, se proclama contra el escolasticismo aristotélico. No acepta, desde luego, la explicación del compuesto recurriendo a las formas esenciales y accidentales, diferentes y separadas de la materia. Advierte, acertadamente, que el término "materia" ha tenido, a través de la historia de la filosofía, muchas significaciones; y que cada escuela ha entendido y definido a la "materia" de modo diferente. Para él, la "materia" posee una energía divina, y así su idea de naturaleza, sumamente bella por cierto, consiste en la afirmación de que al interior de la "materia" existe un principio intrínseco "de energía y movimiento".

[5] *Ibid.*, p. 73.
[6] *Ibid.*, p. 129.

Bruno recuerda, en el diálogo *De la causa, principio y uno*, a David de Dinant, el célebre panteísta del siglo XIII, el cual afirmaba que la "Divinidad", el "entendimiento universal" y la "materia" eran una misma cosa. Es por demás significativa esta referencia a Dinant, y el hecho que Bruno aclare expresamente que fue "mal comprendido por algunos", refiriéndose, indudablemente, a Alberto Magno y a santo Tomás de Aquino.[7]

Bruno es, en cierto modo, un seguidor de Dinant al afirmar que el "intelecto del universo" es "causa intrínseca" en cuanto no actúa junto a la "materia" y fuera de ella, sino que configura a la "materia" "desde dentro de ella"; por lo tanto, también en Bruno, la "Divinidad", el "intelecto del Universo" y la "materia" vienen a coincidir; ya que, según afirma, la "Divinidad está entera en cualquier parte" y el "intelecto del Universo" es la facultad del alma del mundo. Es uno, es idéntico e ilumina el universo. En conclusión, en los cuerpos y objetos de la naturaleza, se presentan el "intelecto universal, ínsito en las cosas, el alma del mundo como vivificadora y el substrato o materia". Por lo tanto, en el discurso bruniano se hace presente un "monismo" insistente en la inmanencia Divina, mucho más reiterativo que el de los neoplatónicos y el de Nicolás de Cusa.

De aquí pasa Bruno a plantear dos importantes conclusiones. En la primera encontramos la reafirmación de que la "Divinidad" es inmanente al mundo; por lo tanto el hombre no tiene que buscarla fuera de sí, sino que la tiene dentro de sí: el hombre es un ser divino. Ya no es un ser que se arrastra sobre la tierra llevando en sí "el castigo de la primera falta", sino que es un ser pleno en su naturaleza, por sí mismo, sin necesidad de la "gracia", el "perdón" o la "redención". De acuerdo con la concepción bruniana, en el hombre puede darse "el *ethos* heroico" que lo conduce al saber y al

[7] Desde el año de 1215 se prohibieron, por panteístas, en la Universidad de París, las doctrinas del maestro David de Dinant.

conocimiento de la "Unidad universal". En la segunda, se muestra que la muerte y la nada no existen, ya que "nada se aniquila ni pierde el ser, sino tan sólo su forma exterior accidental". Por lo tanto la "materia" como la forma sustancial (que es el alma) de cualquier cosa natural, son indisolubles e indestructibles, siendo imposible que pierdan enteramente el ser. Concluyendo que "del ser y del no ser no hay distinción real sino tan sólo verbal y nominal";[8] y que "Lo que se altera, aumenta, disminuye, cambia de lugar y se corrompe, es siempre el compuesto, nunca la materia".[9]

Ahora bien, el mal, los defectos, los monstruos, los vicios, no se deben "al apetito de la materia", como afirma Polimnio, personaje del diálogo *De la causa, principio y uno*, que representa la posición escolástica aristotélica, sino que la corrupción, según Bruno, adviene cuando la materia rechaza una forma para adoptar otra, y el mal, los defectos, monstruos etcétera, son "defecto e impotencia que se encuentran en las cosas determinadas por no ser todo lo que pueden ser".[10]

Por otra parte, las transformaciones que se aprecian en la naturaleza "no dan lugar a otro ser, sino a otro modo de ser" y ésta es la diferencia entre el Universo y las cosas del Universo: "aquél comprende todo el ser y todos los modos de ser; éstas [en cambio] tienen cada una todo el ser, mas no todos los modos de ser.[11] Concluye Bruno: todo es "Uno" y "conocer esta unidad es el objeto y término de toda la filosofía".[12]

Bruno nunca duda de la "unidad" existente en todas las cosas, en éstas y el Universo: "[...] todas las cosas están en el Universo y el Universo en todas las cosas; nosotros en él, él en nosotros; y así todo coincide en una perfecta unidad".[13]

[8] *Ibid.*, p. 117.
[9] *Ibid.*, p. 132.
[10] *Ibid.*, p. 116. Es muy interesante la relación que en el Diálogo IV establece el personaje de Polimnio, que representa a un decadente escolástico-peripatético, entre la idea de materia (de acuerdo con la concepción peripatética) y la mujer. Según Polimnio "el apetito de la una y de la otra es la causa de todo mal, de toda pasión, de todo defecto, de toda ruina y corrupción". De acuerdo con los conceptos brunianos, no tiene base lo argumentado por Polimnio.
[11] *Ibid.*, p. 139.
[12] *Ibid.*, p. 126.
[13] *Ibid.*, p. 140.

En la "unidad" existe la diversidad y por lo tanto los contrarios. Bruno, siguiendo a Nicolás de Cusa casi textualmente, afirma que el "Primer Principio", lo "Uno" es todo lo que puede ser y por ello mismo es máximo, mínimo, infinito, finito, indivisible y divisible.[14]

La corrupción es, en verdad, una generación, y a su vez la generación es el resultado de una aparente corrupción.

Todo en la naturaleza, el macho, la hembra, la hierba y el animal siguen un movimiento de concordia universal. Este movimiento es causado por el "Principio interior" suficiente, por el cual se mueven todas las cosas y la sustancia, y no a partir de un principio exterior. La naturaleza, como hemos podido advertir, está en un cambio constante producido por un movimiento natural intrínseco a ella. Este "Principio interior del movimiento" implica una concepción teleológica de la materia, es decir, ésta se mueve, en una transformación continua, por el fin y el bien deseado. Todo en la naturaleza tiene, por lo tanto, un fin, que viene a ser el bien, esto es, la plena realización de cada compuesto. Esto ocurre también en el Universo. El movimiento es una renovación, un renacimiento de cada cuerpo. Nada permanece en estado de perpetuidad. Con una gran influencia heraclitiana, Bruno afirma que "todas las cosas experimentan, en su género, todas las permutaciones y vicisitudes del dominio y servidumbre, de felicidad e infelicidad, de ese estado llamado vida y del denominado muerte, de la luz y de tinieblas, de bien y de mal".[15]

Ningún compuesto permanece eterno, solamente la "materia" que aunque está en continua mutación es eterna. Sin embargo,

> [...] la esencia del Universo es una en el infinito y en cualquier cosa tomada como miembro de aquél [el Universo], de tal suerte que enteramente el todo y cualquier parte de aquél viene a

[14] Bruno reconoce que Aristóteles en su obra *Los meteoros* menciona el movimiento: "Hacia el final del primer libro de sus *Metheora* ha hablado como profeta y adivino que, aunque no entiende él mismo en ocasiones lo que dice, no obstante (a trompicones y mezclando siempre con el divino furor algo de su propio error) dice, en la mayor parte y en lo fundamental, la verdad". *La cena de las cenizas*, p. 175. Bruno hace mención de aquella parte del escrito aristotélico en la que expone que debido a ciertas permutaciones se cambia de la faz de la tierra y sus accidentes geográficos.
[15] G. Bruno, *De la causa, principio y uno*, p. 142.

> ser uno en cuanto a la sustancia: por lo que no incorrectamente [el Universo] fue llamado por Parménides uno, infinito, [e] inmóvil, cualquiera fuese el sentido en que lo dijo, que es incierto, pues nos ha sido transmitido por un no muy fiel relator.[16]

Y Bruno concluye que la esencia del Universo es también eterna en el infinito.

Por último, en este recuerdo de Giordano Bruno, no es posible dejar de mencionar su admiración por Copérnico y la defensa que realizó de la teoría copernicana. El diálogo *La cena de las cenizas* está dedicado a la alabanza y reconocimiento del copernicanismo. Sin embargo, es necesario tener presente que Bruno, desde su posición de naturalismo animista, no podía aceptar plenamente como visión y explicación de la naturaleza el mecanismo o más bien el geometricismo y matematicismo de Copérnico y de la ciencia moderna. De acuerdo con nuestro autor, la naturaleza no podía encerrarse en una ecuación matemática. Con toda sinceridad, Bruno, en sus alabanzas a Copérnico, advierte, refiriéndose a lo que él calificaba como "común y vulgar filosofía", que en el espacio de la Astronomía tal sería la profesada por Ptolomeo, Hiparco, Eudoxio y otros:

> Sin embargo, no se ha alejado mucho de ella [la vulgar filosofía] porque al ser más estudioso de la matemática que de la naturaleza no ha podido profundizar y penetrar hasta el punto de poder arrancar completamente las raíces de principios vanos e inapropiados y con ello anular totalmente todas las dificultades contrarias, liberándose a sí mismo y a los demás de tantas vanas inquisiciones, y situando la contemplación en las cosas constantes y ciertas.[17]

Aun cuando se lamenta de que el discurso copernicano es "más matemático que natural" no por ello deja de admirar a Copérnico y de ser un fiel seguidor de sus opiniones astronómicas.

Es comprensible que Bruno no aceptara la aplicación de la matemática como metodología para la explicación de los fenómenos

[16] *Idem*. Como puede advertirse, la idea de universo ofrecida por Bruno tiene una gran influencia parmenidea. El mismo Bruno cita a Parménides advirtiendo que, lamentablemente, la teoría del filósofo griego "nos ha sido transmitida por un no muy fiel relator", se refiere a Aristóteles en su *Metafísica*.

[17] G. Bruno, *La cena de las cenizas*, p. 17.

de la naturaleza. La naturaleza, según la teoría bruniana, no podía reducirse, únicamente, a un frío y lógico matematicismo. La energía divina de la materia, los procesos naturales y, en fin, la vitalidad toda del mundo, no tenían lugar en el discurso matemático, lo rebasaban por mucho. Quizá al matemático se le escapara, como el agua al querer retenerla entre los dedos, lo esencial de la realidad natural.

Bruno temía la reacción de la Iglesia ante las ideas copernicanas, y la persecución que podía desencadenarse contra sus seguidores. En el Diálogo IV de *La cena de las cenizas* procura demostrar, en primer lugar, que la Escritura no se ocupó de problemas filosóficos ni científicos y que en última instancia el heliocentrismo no se oponía a la religión. Con gran prudencia, cosa extraña en él, comienza realizando una especie de autodefensa, afirmando que en los libros divinos no se encontraban demostraciones ni estudios sobre las cosas naturales; si los hubiera, afirma, "abrazaría antes la fe de sus revelaciones que avanzar un solo paso guiado por la certeza de mis propias opiniones". Dichos libros, advierte, reflexionan primordialmente sobre problemas morales, ofreciendo normas para lograr una conducta recta en el hombre.

La Escritura habla, según Bruno, al nivel del hombre vulgar, "quien usa del conocimiento y de la sabiduría de forma estúpida e insensata". Por lo tanto en los libros sagrados no se tratan ni analizan problemas científicos porque "el vulgo y la estúpida multitud" no los comprenderían:

> Con este propósito [...] el Divino Legislador no se preocupa en lo demás de hablar según esa verdad [la de la ciencia] de la cual el vulgo no sacaría ningún provecho a la hora de alejarse del mal y seguir el bien. Deja, por el contrario, la reflexión sobre estos puntos a los contemplativos y habla al vulgo de manera que según su modo de entender y de hablar llegue a comprender lo fundamental.[18]

[18] *Idem*. Bruno sigue la propuesta del "averroismo latino" de Siger de Brabante, siglo XIII. En esta época la mayoría de los escolásticos aceptaban la síntesis filosofía-teología, pero, principalmente, con Siger se empieza a conceder un espacio propio a la filosofía. Siger enunció la célebre teoría de "la doble verdad" (nunca propuesta en estos términos por Averroes): "Dos conclusiones contradictorias pueden ser simultáneamente verdaderas: una para la razón y la filosofía, la otra para la fe y la religión".

Bruno insiste en la separación, de carácter intelectual, entre el hombre vulgar y el hombre dedicado al conocimiento científico, y afirma que las Sagradas Escrituras estuvieron hechas para el hombre del vulgo, ofreciéndole, únicamente, metáforas que él pudiera entender.

Con estas afirmaciones, el Nolano entraba en terreno muy peligroso y se comprometía doblemente, pues en verdad lo que estaba planteando era que los libros sagrados estaban escritos para las gentes vulgares, incapaces de lograr un conocimiento científico; y que sus autores, que tampoco tenían dicho conocimiento, caerían más bien en el grupo de los "retóricos", cuyo fin primordial era no sólo orientar al vulgo, sino también dominarlo.

Remitiéndose al Eclesiastés I, 5-6 afirma:

> [...] muchas veces, por tanto, y en muchas situaciones, es de tontos e ignorantes referir las cosas según la verdad y no según la ocasión y la comodidad. Si cuando el sabio dijo "nace el Sol y se pone, gira al medio día y dobla hacia el Norte", hubiera dicho que la Tierra gira hacia Oriente y deja detrás al Sol poniente, dobla hacia los dos trópicos, el de Cáncer al Sur y el de Capricornio al Norte, los oyentes se hubieran parado a pensar preguntándose: ¿Cómo que éste dice que la Tierra se mueve?, ¿Qué fábulas son éstas? Al final lo hubieran tenido por loco.[19]

En éste Diálogo IV, que estamos analizando, Bruno, bajo el nombre de Teófilo, expone parte de la polémica que mantuvo, en la

Averroes, como decíamos, nunca dijo esto, pero sí dio lugar a ello a partir de ciertas afirmaciones ofrecidas en su texto *Doctrina decisiva y fundamento de la concordia entre la ley religiosa y la sabiduría*. Al hablar de la demostración distinguió cuatro tipos de silogismo: el demostrativo, el dialéctico, el oratorio y el sofístico. De acuerdo con esto afirmó la existencia, en los hombres, de cuatro tipos de mentalidades en relación con el razonamiento, señalando, además, que existen distintos grados de comprensión en relación a una misma verdad.

El averroismo latino del siglo XIII, con base en lo anterior distinguió tres tipos de hombres: los que quieren argumentos demostrativos y se dedican a la ciencia; los dialécticos, a veces llamados también retóricos, que se contentan con argumentos probables; y los hombres que se guían por la imaginación y las pasiones.

El averroismo latino de Siger y sus seguidores fue condenado el 10 de diciembre de 1270; el obispo de París, Esteban Tempier, condenó las proposiciones y tesis averroistas. Siguieron a ésta otras condenas.

[19] *Ibid.*, p. 147.

Universidad de Oxford, con un escolástico-peripatético, Jordanus Neapolitanus (que aparece en el diálogo bajo el nombre de Torcuato y se dedica a defender las ideas del escolasticismo).

En dicha polémica, por lo menos en la parte transcrita, que es la única que conocemos, se muestra Bruno irónico en sus ataques dirigidos al escolasticismo peripatético. Sus críticas son, como la mayoría de las veces, sumamente violentas; actitud, ésta, que nos permitimos justificar dado su carácter, su situación y el contexto en el que vivía. Dirigiéndose a Torcuato, afirma, refiriéndose a los años en que ignoró la teoría copernicana: "Quiero decir, que aunque jamás he sido en la conversación y en la disputa tan salvaje, mal educado e incivilizado, he sido, sin embargo, en algún tiempo tan ignorante como vos". Y agrega:

> Y por lo que hace a quienes os alineáis bajo la bandera de Aristóteles, os aviso que no debéis enorgulleceros como si entendierais lo que no entendió Aristóteles [...] porque hay una grandísima diferencia entre no saber lo que él no supo y saber lo que él supo, ya que en lo que ese filósofo ignoró no solamente tiene por compañía a vosotros, sino a todos los que son como vosotros, incluyendo a los barqueros y cargadores londinenses.[20]

Bruno concluye la polémica afirmando que el representante de la posición escolástica no pudo ofrecer ningún argumento de base contra la teoría copernicana:

> Una cosa [...] me llama extraordinariamente la atención, y es que habiendo sido invitado y venido a disputar no hayáis establecido, en ningún momento, principios tales o afirmado razones mediante las cuales podáis extraer alguna conclusión contra mi o contra Copérnico [...][21]

El Nolano había afirmado, anteriormente, que no había que temer de la censura "de espíritus honorables, verdaderamente religiosos y hombres de bien [...] amigos de las buenas doctrinas", ya que la filosofía copernicana "no sólo contiene la verdad, sino que incluso favorece a la religión más que cualquier otra clase de filosofía".

[20] *Idem.*

[21] *Ibid.*, p. 158.

Para concluir creo oportuno recordar unas palabras de Bruno en su diálogo *La cena de las cenizas*, que nos muestran la concepción bruniana del hombre como ser comprometido con sus ideas; dichas palabras nos hablan del "*ethos* heroico" que conduce al conocimiento de la Unidad universal:

> Las cosas ordinarias y fáciles son para el vulgo y para la gente ordinaria. Los hombres raros, heroicos y divinos pasan por este camino de la dificultad con el fin de que la necesidad se vea obligada a concederles la palma de la inmortalidad.[22]

Bibliografía

BRUNO, Giordano, *De la causa, principio y uno*. Trad. y pról. de Angelo Vasallo. Buenos Aires, Losada, 1941.

BRUNO, Giordano, *La cena de las cenizas*. Trad., pról. y notas de Miguel Ángel Granada. Madrid, Editora Nacional, 1984.

ROZHITSIN, V. S., "Giordano Bruno y la Inquisición", en I. Grigulevich, *Historia de la Inquisición*. Trad. de M. Kuznetsov. Moscú, Progreso, 1980.

[22] *Idem*.

Giordano Bruno: el arrebato de las pasiones

ERNESTO PRIANI SAISÓ
Universidad Nacional Autónoma de México

Quien haya amado –y espero que los que lean esto lo hayan hecho alguna vez– sabe hasta qué punto el amor hace cruelmente manifiesta la certeza de que todo para el hombre es causa a la vez de placer y dolor. Pero el amor es doblemente cruel porque ata a la tortura y al goce más indigno.

Escribe Bruno en la preámbulo de los *Heroicos furores*, dirigido a Philip Sidney:

> Es ciertamente propio de un genio vil, bajo e inmundo el haber fijado singularmente la inquietud de la mente en torno a un objeto cual la belleza de un cuerpo femenino[...] ¿Qué espectáculo, ¡Dios mío! más vil e innoble puede ofrecerse a un ojo de refinada sensibilidad que un hombre pensativo, afligido, atormentado, triste, melancólico, que se torna con igual presteza frío y acalorado, ya ardiente, ya tembloroso, ya pálido, ya arrebolado, tan pronto de aspecto perplejo como con aire resuelto; un hombre que derrocha la más valiosa parte de su tiempo y los más selectos frutos de su vida presente destilando el elixir de su cerebro a fin de concebir por escrito y estampar en públicos monumentos esas continuas torturas, esos arduos tormentos, esos racionales discursos, esos fatigosos pensamientos y esos amarguísimos cuidados destinados a sufrir la tiranía de una indigna, imbécil, estulta y ruin inmundicia?[1]

No nos aflijamos. Bruno no pretende, en un arrebato de estudiada misoginia, abdicar de las mujeres. Nada más contrario a su espíritu. Le desespera, en realidad, que los hombres dediquen tan-

[1] Giordano Bruno, *Los heroicos furores*. Trad. introd y notas de María Rosario González Parada, pp. 3-4.

tos esfuerzos en huir de su zozobra inmolándose en un altar que nada resuelve.

En el amor a las mujeres el Nolano encuentra la síntesis de la inquietud última de todo hombre: la promesa y el ocasional disfrute de los placeres de la vida y la cruel constancia de su fugacidad y término, que sólo deja lugar al dolor. De este modo, el amor en los *Heroicos furores* se presenta como "heroico señor y guía" y el objeto como la cosa amable cuya posesión place al amante; junto a ellos, azar y celosía. Azar "que atormenta con desgracias y no deseados lances" y celosía, que "viene a perturbar y emponzoñar cuanto de bello y bueno se encuentra en el amor".[2]

Y, sin embargo, el amor siempre persevera en la búsqueda de su propia promesa. Aliado del amor, el heroico furioso es, en principio, quien ha hecho suya la promesa de amor y se afana en deshacer el nudo que ata a cada cosa placer y dolor. Y lo hace no persiguiendo placeres ocasionales y terrenos que sólo manifiestan su temor o dolor, sino buscando un camino que lo lleve más allá de la zozobra. Por ello se propone la transformación de sí mismo; quiere ser, en palabras de Bruno: artífice y eficiente, dejar atrás todo azar y todo temor, para hacerse constructor de su destino, como destino de amor.

¿En qué consiste esa transformación que, al cabo, debe conducir al goce como estado permanente de la sensación?

En primer lugar dice Bruno, los furores "no son olvido, sino memoria, no son negligencia de uno mismo, sino amor y anhelo de lo bello y bueno".[3]

Tomemos esto en su justa dimensión: Bruno pone por delante el cuidado de sí mismo. La primera tarea del furioso –antes incluso que conocerse a sí– es la de cuidar los movimientos de su alma. Esto lo hará a través de lo que Bruno llama el "contacto intelectual con el objeto divino", porque éste tiene el efecto de comunicar la belleza y bondad divinas al alma humana.

Desde Platón (*Timeo*, 89d-91a), uno de los mecanismos para el cuidado del alma humana es la contemplación de la divinidad, que aquí debe entenderse como el ejercicio de la capacidad de pensar; es decir, el cultivo del conocimiento de la naturaleza, de la armonía y de las revoluciones del todo. En Bruno, tal ejercicio de contemplación es producto del amor que ha hecho de la divinidad su objeto, con el fin y la convicción de transformar al amante en el amado. Se funden en él dos tradiciones: el gnosticismo de los *Hermetica*, que concibe el conocimiento como virtud activa, capaz de operar una transformación en el sujeto; y el misticismo cristiano, con origen muy probablemente en Raimundo Lulio[4] por el cual la transformación opera sólo a través de la exaltación del lance amoroso.

[2] *Ibid.*, pp. 38-39.
[3] *Ibid.*, p. 57.

El cuidado de sí se presenta, en Bruno, como una obra de amor –producto de la seducción y el deseo, la promesa y el anhelo de felicidad y placer– que se propone la transformación del alma a través del conocimiento.

El heroico furioso viene a ser para Giordano Bruno, como el mítico Acteón. Ovidio cuenta, en las *Metamorfosis*, como Acteón, habiendo salido de caza y soltando sus perros, viene a parar al lado de un río donde la virginal Diana se bañaba desnuda rodeada por las ninfas. Acteón mira a Diana, y ésta se encoleriza por haber sido vista por ojos mortales su belleza desnuda. En su furia maldice a Acteón, a quien transforma en ciervo, al que más tarde sus propios perros darán caza.[5] Dice Bruno:

> Así Acteón con esos pensamientos, esos canes que buscaban fuera de sí el bien, la sabiduría, la belleza, la montaraz fiera, por este medio llegó a su presencia; fuera de sí por tanta belleza arrebatado, convirtiéndose en presa, viose convertido en aquello que buscaba y advirtió cómo él mismo se trocaba en la anhelada presa de sus canes, de sus pensamientos, pues habiendo él mismo contraído la divinidad, no era necesario buscarla fuera de sí.[6]

El cuidado de sí conduce al conocimiento de sí. El ejercicio de contemplación de la divinidad, en los *Heroicos furores*, produce que el sujeto descubra lo que en él mismo hay de divinidad. La primera transformación opera, así, a partir del instante en que el hombre toma conciencia de su condición también divina. Entonces los pensamientos de amor se dirigen no ya hacia la divinidad como hacia una cosa distinta del sujeto, sino hacia el sujeto, en busca de descubrir lo que es.

[4] *Cf.* Raimundo Lulio, *Libro del amigo y del amado*.
[5] Ovidio, *Las metamorfosis*. Ed. y trad de Vicente López, III, vv. 230-721.
[6] G. Bruno, *op. cit.*, p. 74.

Pero esto es sólo el principio. El furioso "[...] advierte siempre que todo lo que posee es cosa mesurada y por ello no puede ser suficiente, por tanto, progresa desde lo bello comprendido hacia lo verdaderamente bello, sin límite ni circunscripción algunos".[7]

No le basta con la comprensión, su empresa le promete ir siempre más alto, hasta hacer suya la fuente de esa belleza. Y es en ese punto que se examina a sí mismo.

Lo que el furioso encuentra al volver sus ojos hacía sí es la rebelión del corazón. Encargado de lo que es propio de la generación en la materia, el mantenimiento de la vida, el corazón se desentiende. Bruno narra cómo, ante la preocupación por el cuidado del alma, el corazón busca ya no la atención de las potencias y afectos del cuerpo, sino avanzar él mismo en la contemplación, en tanto que el alma le replica que su función es la de conservar la vida, no la de elevarse a la contemplación de lo divino. Pero mientras alma y corazón discuten, las potencias inferiores naufragan a la deriva:

> ¿De dónde —pregunta el alma al corazón— os ha nacido este melancólico y perverso humor de infringir las ciertas y naturales leyes de la verdadera vida, que está en vuestras manos, por una vida incierta y que no existe sino en sombras, más allá de los límites imaginables?[8]

El estado descrito aquí no es otro que el del melancólico y sabemos bien cuán importante es el asunto de la melancolía en el Renacimiento. Pero en los *Heroicos furores* la melancolía no constituye propiamente una enfermedad aunque Bruno juegue con esa idea. En realidad, se trata del estado que sobreviene al conocimiento de uno mismo: es la certeza de la imposibilidad de vivir conforme a la divinidad, al ser el furioso a un tiempo divino, animal y humano.

Pero el amor obligará al furioso, pese a la decepción, a mantenerse fiel, haciendo de la melancolía una prueba más de amor.

Contrario a los afanes de Ficino por curar la melancolía a través de una vida armónica plena de goces corporales,[9] Bruno ve en el hundimiento melancólico un paso definitivo del furioso. En efecto: "escindida [el alma] entonces por el doble amor que experimenta hacia la materia y hacia las cosas inteligibles, se siente torturar y desgarrar de manera que deberá al fin ceder a la atracción más fuerte".[10]

[7] *Ibid.*, p. 78.
[8] *Ibid.*, p. 86.
[9] *Cf.* Marsilio Ficino, *Three books on life*. Ed. y trad. de Carol U. Kaske y John R. Clark, libro III.

Al final, el furioso debe renunciar, por su pasión amorosa, a la atención que requiere prestar a sus potencias y afectos inferiores para mantener su vida terrenal. Lo que ocurre es que

> [...] aquello que alimenta su fantasía y conforta su espíritu es que si ocurriese que el severo y rebelde destino se doblegase un poco haciendo que, sin cólera ni desdén, se le manifestase el objeto supremo, no concebiría dicha ni vida de felicidad mayor que la dicha que entonces hallaría en su pena y la felicidad que en su muerte encontraría.[11]

A estas alturas el furioso es como una mosca que gira al rededor del fuego. El resplandor la seduce y, sin embargo, en la seducción hallará la muerte. La diferencia entre ambos es que el furioso sabe que así ocurrirá, que ante la visión del objeto amado, de la belleza divina, es capaz de perder la vida y que incluso deseará perderla.

Bruno roza aquí los terrenos del más puro misticismo: la voluntad de disolver el yo en el objeto divino para perpetuar la transformación última: poseer y ser poseído por lo divino.

Pero para el Nolano, la divinidad es objeto de deseo no de posesión.[12] Se trata de una aspiración infinita y no de una realización efectiva. Hay que tomar en cuenta esto para entender que el "misticismo" de Bruno se revela aquí, en realidad, como una técnica de autodominio: es justamente la conciencia del furioso y su eventual deseo de perder la vida, lo que lo lleva a alcanzar, por un lado, el pleno gobierno de sí y, por otro, la meta anhelada del puro placer.

Dijimos que la melancolía era una prueba. A través de ella el furioso toma conciencia del escaso valor del dolor y, particularmente, del dolor que produce el temor a la muerte ante la magnífica belleza de la armonía toda del cosmos. El deseo de participar de ese bien, de esa belleza infinita, se impone sobre la mezquindad del temor a la fugacidad de la vida. Es conciencia y certeza de

[10] G. Bruno, *op. cit.*, p. 90.
[11] *Ibid.*, p. 100.
[12] *Ibid.*, p. 79.

la plenitud a la que pertenece el hombre mismo en su condición a la vez mortal y divina.

A partir de la contemplación del objeto amado, por el que se ordenan, según Bruno, las potencias aprehensivas y afectivas atendiendo a la armonía de la divinidad, "ocurre que cuando el apetito racional se halla en oposición a la concupiscencia sensual, si se ofrece a la vista del primero la luz intelectual, viene a recobrar la audacia perdida, a vigorizar sus nervios, amedrentando y derrotando a los enemigos".[13]

Al abandono de la melancolía, donde se pierde la audacia y el temple nervioso, se impone ahora el pleno dominio de uno mismo. El furioso es quien, ahora, puede tomar el mando de lo que le ocurre. Sin miedo, el ataque de la concupiscencia viene a perder efectividad e importancia. La búsqueda del placer corporal es sustituida por el efectivo placer, el que está desprovisto del temor a la muerte:

> Hay una sentencia de los epicúreos que de ser bien comprendida, no será juzgada profana como la estiman los ignorantes [...] no considera Epicuro verdadera y cumplida virtud de fortaleza y constancia aquella que siente las incomodidades y las soporta, sino aquella que sin siquiera sentirlas las sobrelleva y no estima cumplido amor divino y heroico aquel que siente el aguijón, el freno, el remordimiento, o la pena causada por otro amor, sino aquel que no tiene absoluto sentimiento de otros afectos [...] Y eso es trocar la suma beatitud en este estado: gozar de la voluptuosidad sin tener sentido del dolor.[14]

La meta cumplida del heroico furioso es un estado en que puede gozar, legítimamente, de la voluptuosidad. Y sin embargo, ¿podemos creer que, en efecto, se trate de una meta, un lugar de arribo, un estado permanente?

Sería ingenuo, e incluso contrario al pensamiento de Giordano Bruno, creer que el furioso "llega" de una vez y para siempre a esa beatitud. Aquí se encuentra un nuevo limite al misticismo de Bruno: el arribo del furioso a este estado no significa término ni una modificación de la sustancia humana, que lo transforme en sustancia propiamente divina. Al contrario, "el alma realiza el doble movimiento de ascenso y descenso por el cuidado que tiene de sí mismo y de la materia, siendo movida por el apetito del bien e impulsada, por otra parte, por la providencia del destino".[15]

[13] *Ibid.*, p. 108.
[14] *Ibid.*, p. 116.

El cuidado de sí y el de la materia constituyen los dos momentos dinámicos del furioso, pero en ello no se aprecia ya el miedo a lo temporal y al dolor. Ese doble movimiento de ascenso y descenso es, en contraste, la expresión de la belleza divina, del equilibrio y la armonía eterna, por lo que constituyen ya no desgarre y zozobra, sino principio de acción y certidumbre. La transformación del furioso es una modificación de sí, en cuanto toma cuidado de sí y se conoce a sí mismo, y no en cuanto modifica su sustancia.

En otras palabras, el camino del heroico furioso no parece ser otra cosa que el ejercicio de unas técnicas por las cuales se propone, finalmente, llegar al cabal cumplimiento del ideal epicúreo: "en la supresión de todo tipo de dolor está el límite de la magnitud de los placeres".[16]

El epicureísmo de Giordano Bruno es más que la identificación de felicidad y placer. El Nolano comparte con Epicuro, en principio, la convicción de superar el temor a la muerte como medio para alcanzar la tranquilidad del alma. Más aún, en el proceso de alcanzar esta tranquilidad, Bruno restituye el orden clásico de las máximas "cuida de ti" y "conócete a ti mismo"; como el griego, considera el cuidado de sí como el principio que debe conducir al conocimiento de uno mismo y, en ello, Bruno es más cercano al pensamiento clásico que al mundo moderno. Pero, sobre todo, aspira, por medio de las prácticas complejas del camino del furioso, a fortalecer la razón en su capacidad de discernir, de modo que, como escribe Epicuro a Meneceo, sea "el juicio certero que examina las causas de cada acto de elección o aversión [el que guíe] nuestras opiniones lejos de aquellas que llenan el alma de inquietud".[17]

Una diferencia distingue, sin embargo, a Epicuro de Bruno. Para el primero la clave está en la economía de las pasiones, en la administración cabal de las deudas y los haberes. Para el segundo ésta estriba en el arrebato de las pasiones por el furor de amor. En el primero, es el afán último de tranquilidad, en Giordano Bruno es el ansia de vivir, el deseo heroico de la armonía y el orden cósmico.

[15] *Ibid.*, p. 90.
[16] Epicuro, *Máximas para una vida feliz*, III. Ed. de Carmen Fernández Daza.
[17] Epicuro, "Carta", en *op. cit.*, p. 132.

Pregunta Cicada, uno de los dialogantes de los *Heroicos furores*: "Pero, de entre los hombres, no todos pueden llegar allí a donde sólo uno o dos pueden acceder". Ésta es la respuesta:

> Basta con que todos corran; bastante es que haga cada uno cuanto esté en su mano, pues una naturaleza heroica antes prefiere caer o fracasar dignamente en altas empresas en las que muestre la nobleza de su ingenio que triunfar a la perfección en cosas menos nobles o bajas.[18]

Bibliografía

BRUNO, Giordano, *Los heroicos furores*. Trad., introd. y notas de María Rosario González Parada. Madrid, Tecnos, 1987.

EPICURO, *Máximas para una vida feliz*. Ed. de Carmen Fernández-Daza. Madrid, Ediciones Th, 1994.

FICINO, Marsilio, *Three books on life*. Ed. y trad. de Carol U. Kaske y John R. Clark. Nueva York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1989.

Hermetica. Ed. y trad de Walter Scott. Londres, Solos Press, s. f.

OVIDIO, *Las metamorfosis*. Ed. y trad. de Vicente López Soto. Barcelona, Bruguera, 1972.

PLATÓN, *Obras Completas*. Ed. y trad. de Francisco de P. Samaranch. Madrid, Aguilar, 1986.

LULIO, Raimundo, *Libro del amigo y del amado*. Buenos Aires, Aguilar, 1981.

[18] G. Bruno, *op. cit.*, p. 67.

Índice

Presentación
Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti 7

Influencia del cine italiano sobre el cine mudo mexicano
Manuel González Casanova 11

Italo Calvino: el estupor de estar en el mundo
Mayerin Bello Valdés 31

Algo más sobre el Ulises dantesco. (Reflexiones sobre una interpretación alegórica)
Mariapia Lamberti 45

La locura de amor de Orlando
Ana María Morales 63

Leopardi y el mito
José Luis Bernal 77

Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra
Giuseppina Agnoletto 89

Un dialetto veneto sull'altopiano messicano
Agustín Huerta Bortolotti 109

Vocativo diretto e inverso: i termini di parentela fra enunciato ed enunciazione
Marco Mazzoleni 115

I verbi intransitivi in italiano
Bruna Radelli 131

La medición de la perifrasticidad en italiano
María Luisa Quaglia Arduino 149

L'italiano parlato come imput *dell'apprendimento spontaneo dell'italiano L2 da parte degli immigrati stranieri*
Massimo Vedovelli 161

Importancia del enfoque comunicativo en la didáctica de las lenguas, y en particular del italiano en el contexto mexicano
Franca Bizzoni 183

Filosofía y hermenéutica en san Buenaventura de Bagnoregio
Mauricio Beuchot 203

Pico della Mirandola y la traducción de la cábala judía
Esther Cohen 213

En torno a la filosofía de Guiordano Bruno
María del Carmen Rovira Gaspar 221

Giordano Bruno: el arrebato de las pasiones
Ernesto Priani Saisó 233

Palabras, poetas e imágenes de Italia. II Jornadas de estudios italianos, editado por la Coordinación General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el mes de julio de 1997 en los talleres de Editorial y Litográfica Regina de los Ángeles, Antonio Rodríguez 101-L, México, D. F. La tipografía y la formación estuvo a cargo de Sigma Servicios Editoriales, S. C. El tiraje, en papel cultural de 90 gramos, consta de mil ejemplares.