



ITALIA: LA REALIDAD Y LA CREACIÓN

III JORNADAS DE ESTUDIOS ITALIANOS

CÁTEDRA  
EXTRAORDINARIA  
ITALO  
CALVINO

III JORNADAS DE ESTUDIOS ITALIANOS

ITALIA:  
LA REALIDAD Y LA CREACIÓN

MARIAPÍA LAMBERTI • FRANCA BIZZONI  
EDITORAS



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



MARIAPIA LAMBERTI  
FRANCA BIZZONI  
EDITORAS

# ITALIA: LA REALIDAD Y LA CREACIÓN

III JORNADAS DE ESTUDIOS ITALIANOS  
CÁTEDRA EXTRAORDINARIA ITALO CALVINO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cuidado de la Edición: Mariapia Lamberti  
Primera edición: 1999  
DR © Facultad de Filosofía y Letras, UNAM  
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.  
Impreso en México  
ISBN: 968-36-7025-3

## Presentación

La colección de ensayos que aquí se presenta ha sido seleccionada entre las ponencias que configuraron las *III Jornadas de Estudios Italianos*, convocadas por la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino y celebradas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, los días 23, 24, 25 y 26 de septiembre de 1997.

Los asistentes al congreso, profesores en Universidades de México, Estados Unidos, Canadá, Italia y otras partes de Europa y América, expusieron el resultado de sus investigaciones en español y en italiano: un bilingüismo que se ha respetado en esta edición. Los temas tratados se han repartido por áreas que reflejan tanto los aspectos creativos del espíritu italiano como la realidad presente de la nueva nación.

Abre la serie un tema poco usual en los ámbitos de la italianística, pero extremadamente significativo para la Italia del siglo XX: el cine, donde Italia ha sabido en niveles de excelencia conjugar su realidad social y la creatividad de sus destacados directores, guionistas y actores. El argumento de la que fue conferencia magistral en el Congreso es el fenómeno de las "divas", un fenómeno iniciado en Italia con sus primeras producciones cinematográficas, pero cuyas repercusiones vivimos todavía en este fin de siglo, con el *star system* norteamericano.

El segundo apartado, el más numeroso, está dedicado a la literatura, ámbito creativo en el que Italia ha sido por momentos maestra del mundo. Abre la serie una interesante y rigurosa propuesta de acercamiento textual a la primera poesía italiana, a la que siguen tres trabajos de exégesis dantesca: demostración los tres de la inagotable profundidad del texto príncipe de la literatura italiana. Se examina en ellos la geografía y el paisaje en la *Divina comedia* así como el papel docente de Beatriz en el paraíso dantesco. Siguen dos trabajos sobre Boccaccio que confrontan el texto medieval con las modernas metodologías de crítica literaria y antropológica, que una vez más reafirman la vitalidad y actualidad del máximo cuentista de la Edad Media. Una sistematización del poema de Ariosto en el ámbito del poema caballeresco europeo a partir de sus componentes fantásticas sirve de paso a los temas relativos a la época moderna. Un interesante estudio sobre un autor "menor" y su poema dedicado al Nuevo Mundo nos revela una faceta poco

conocida de la literatura entre Renacimiento y Barroco, pero de gran interés porque ilustra cómo la realidad americana entró a formar parte del imaginario italiano. Después de un acercamiento, en su obra filosófica, a los dos elementos más "románticos" del antirromántico Leopardi, el amor y la muerte, se retoma el tema del mito americano en el artículo siguiente, que nos presenta la realidad de las dos Américas filtrada a través de la creación de dos grandes escritores de nuestro siglo: el poeta Dino Campana y el narrador Antonio Tabucchi. Dos italianos de principio y final de siglo, que han vivido y soñado América de un modo personalísimo y sin embargo emblemático.

Sigue un artículo atrevido y por eso mismo muy interesante, que se acerca al contenido, pero también a la forma, de un texto poético de Mario Luzi, uno de los grandes de nuestro siglo, como lo puede enfrentar un extranjero que no conoce el italiano: en traducción. Un modo de acercamiento que nos parece válido, y defendible en la medida en que creemos en el arte de la traducción y la practicamos. Las grandes obras poéticas del mundo pertenecen a todos gracias a la labor, a menudo oculta y subestimada, de los buenos traductores.

Los últimos dos trabajos sobre temas literarios enfocan un período capital y perennemente controversial de la literatura italiana del siglo XX: el período inmediatamente sucesivo a la segunda guerra, que espera todavía una denominación y una delimitación precisa. El primer trabajo intenta, con sólidos argumentos, una retrodatación y definición válida del movimiento llamado Neorealismo: un texto fundamental para orientarse en la inclusión o exclusión de numerosos nombres de escritores en el movimiento. El segundo es una emocionante panorámica sobre la poesía de la guerra y de la Resistencia, cuando la trágica realidad que Italia estaba viviendo se hizo creación inspirada en la palabra de sus poetas; un capítulo que no se ha estudiado casi nunca por separado, y que está esperando todavía una recapitulación digna de la importancia literaria e histórica que reviste, una recapitulación hacia la que este artículo podría ser el primer paso.

De la creación artística o literaria se pasa a los temas más apeados a la realidad actual con otra conferencia magistral, que ilustra la nueva perspectiva sociopolítica de Italia, las complejas tendencias y las inquietudes subterráneas que caracterizan al país después de la entrada en la edad del bienestar. La política remite al pensamiento, y es por eso que siguen a este análisis de historia contemporánea dos trabajos dedicados al pensamiento italiano, siempre

vital a través de los tiempos: desde el renacentista Ficino, iniciador del platonismo en Italia, hasta Norberto Bobbio, uno de los pensadores políticos que en nuestros días hacen honor a la tradición historicista italiana, y reafirman a Italia como la patria electiva de la filosofía política.

Los trabajos de didáctica que siguen nos introducen en una realidad novedosa que revoluciona la enseñanza de la lengua italiana: al alcanzar el bienestar, Italia, históricamente tierra de emigrantes, se ha vuelto tierra de emigración. La lengua es aprendida ahora no en el claustro de las academias por intereses de cultura, sino por personas de diversas procedencias lingüísticas y diversos niveles de educación, al calor de la necesidad práctica. Los nuevos programas europeos de intercambio universitario provocan también la llegada de estudiantes extranjeros que aprenden el italiano en el contacto vivo con la lengua. El estudio de estas nuevas necesidades lingüísticas, y de los "errores" cometidos por estos diferentes grupos de hablantes o estudiantes puede esclarecer importantes aspectos de la estructura de la lengua y sugerir estrategias más adecuadas de enseñanza. A estos problemas están dedicados tres ensayos de destacados especialistas italianos.

La estructura interna de la lengua es un código en perenne proceso de desciframiento, en la medida en que una lengua, como organismo vivo, se crea y recrea perennemente. Los últimos tres trabajos enfrentan un problema de la lengua "oficial" italiana: las perífrasis verbales con sus matices sutiles, y dos aspectos de una de las muchas realidades dialectales; realidad poco conocida, y poco estudiada fuera de Italia. La dialectología italiana hace acto de presencia por primera vez en el ámbito académico mexicano, con un trabajo que, a través del estudio de palabras en un dialecto de Apulia, revela una interesante tradición todavía vigente en muchas partes de Italia: la preparación del ajuar nupcial; a este sigue un estudio minucioso de vocablos y estructuras presentes en un texto del siglo XVI, de la misma región, en el que se reconocen interesantes analogías con el sustrato latino y con la lengua moderna.

Queda por decir que todas estas interesantes perspectivas sobre la realidad y la creación de Italia abren cada una sendos campos de investigación, inquietantes unos, atractivos otros; señales todos de la profunda vitalidad y riqueza de una cultura que mucho ha dado y mucho está por dar al mundo gracia a su renovación perenne.



## Francesca Bertini y las *Divas* del cine italiano

MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA  
Universidad Nacional Autónoma de México

El cine italiano del período mudo se distingue por las grandiosas reconstrucciones históricas y por las películas de las Divas que nacieron a su sombra para posteriormente ocupar un lugar propio. En ambos aspectos fue notoria la influencia del poeta Gabriele D'Annunzio.

Las Divas fueron por antonomasia las del cine italiano. No es, desde luego, que en otras cinematografías no haya habido Divas; las hubo: recordemos por ejemplo a Asta Nielsen, en el cine danés, pero fueron casos aislados, casi únicos en la cinematografía de su país; en tanto que, en el cine italiano del período mudo, las Divas fueron prácticamente todo un concepto de producción, como lo fuera posteriormente el *star sistem* para Hollywood. Sólo el cine italiano tiene ese número tan grande de Divas, de mujeres hermosas que se vuelven un polo de atracción para el mundo que gira en torno a ellas; son únicas, son divinas: de ahí el término "Diva".

Recordemos, entre otras, a Francesca Bertini, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini, Leda Gys, Bella Hesperia, Lyda Borelli, Maria y Diomira Jacobini, Lina Cavalieri, Soava Gallone, Rina de Liguoro, Vera Vergani; sin olvidar, naturalmente, a Gianna Terribili Gonzales. Sus nombres evocan un mundo de lujo y ocio, ajeno totalmente a la realidad que vivía Italia, sujeta a los horrores de la primera guerra mundial. Juntas, aunque muy rara vez reunidas en la misma película, acaparan la mayor parte de la producción italiana de la época. Sin duda se trata de filmes de evasión que precisamente basan su éxito en saber llevar a su público lejos de su angustiante vida cotidiana, ayudándolo a soñar con un mundo de fantasía burguesa, donde los más graves conflictos que hay que enfrentar provienen de los celos que no pueden dejar de suscitar tan bellas mujeres.

Carezco de la información suficiente para señalar cuál fue la primera película de las Divas; si la actriz ha de servirnos de referencia, entonces, sin duda, debemos considerar a Francesca Berti-

ni, ya que ella se inició en los albores del cine italiano. De acuerdo con uno de sus filmógrafos<sup>1</sup> su primera película fue *La dea del mare*, realizada en Nápoles en 1904, aunque Gian Piero Brunetta la sitúa dos años más tarde, en 1906, también en Nápoles, con la cinta *Marito distratto e moglie manesca*;<sup>2</sup> de todas formas, de la larga lista de nombres conocidos como las Divas, es la primera en actuar en una película. Pero si hemos de tomar en cuenta la temática del film, el problema se agrava para nosotros, pues no tenemos acceso a las películas, ni encontramos referencia alguna al respecto. Si nos guiamos por los títulos, seguiría siendo Francesca Bertini con *Lagrima e sorrisi e Idillio tragico*, ambas dirigidas por Baldassarre Negroni en 1911 y 1912, respectivamente; seguida muy de cerca por Maria Jacobini quien en 1912 actuó en cintas como *La fuggitiva*, *Il giglio della palude*, o *Vampe di gelosia*.

Por cierto que, en lo personal, tuvimos la oportunidad de conocer en la Filmoteca de la U.N.A.M. una película de Maria Jacobini que, a nuestro juicio, podría inscribirse claramente en la temática típica de las cintas de las Divas, de no ser porque su director parece hacer con ella una sutil crítica al género. Nos referimos a *Il cadavere vivente*, realizada en 1913 bajo la dirección de Nino Oxilia y distribuida en su momento en México con el título de *Muerta en vida*.

El argumento es, como decíamos, de los predilectos en las películas de las Divas, pero contado de tal manera que se vuelve una burla; veamos por qué. Una hermosa mujer engaña a su marido con un joven y deshonesto gigoló; el marido, un aristócrata, se entera y la mata. Viven en las cercanías del lago Como, por lo que le es fácil arrojar el cadáver en sus tranquilas aguas. Bueno, esto es lo que él cuenta a sus amigos para "lavar su honor"; la verdad es que la expulsa de su casa mandándola a París. El cuerpo muerto de una desconocida, ahogada en el lago, aparece en la ribera y viene a dar verosimilitud a sus palabras. El marido es encarcelado y juzgado por el "asesinato" de su esposa. Su abogado es el mismo que lo engañaba con su mujer. En la defensa, el abogado describe a la mujer como una libertina merecedora de la muerte, una infiel que engañaba a su pobre marido. Éste ha actuado en defensa de su

<sup>1</sup> Filmografías a cargo de Pery Ribas y Rozendo Marinho, *Cinema italiano*, 1960, p. 18.

<sup>2</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*.

"honra". El marido es puesto en libertad. Regresa a su casa y ahí encuentra a su mujer, que se ha cansado de estar sola en París y vuelve por el perdón. El marido reconoce que aún la ama. Ahora habrá que enfrentar el ridículo de la mentira.

Como se desprende de esta breve sinopsis, la cinta reúne todos los elementos de los melodramas característicos de las películas de las Divas: el marido aristócrata, la esposa infiel, el amante sin méritos para ser amado, la ofensa y el perdón; hasta el palacete donde luce su belleza inalcanzable la Diva, sin olvidar los detalles populares del entierro de la "víctima". Sólo que en este film es ridículo lo que en todos los demás es sublime; contado, por otra parte, con un gran dominio del incipiente lenguaje cinematográfico. Desafortunadamente no conocemos ninguna otra obra de la muy escasa producción de Nino Oxilia, quien murió en el frente de batalla, en los inicios de la Primera Guerra Mundial, al año siguiente de rodar *Il cadavere vivente*.

Otra película de ese año de 1913 que posee la Filmoteca de la U.N.A.M., interpretada por una Diva, que todavía no se sabía Diva, es *Marcantonio e Cleopatra*, con Gianna Terribili Gonzales, al lado de Amleto Novelli y bajo la dirección de Enrico Guazzoni. La importancia de esta cinta radica en el lugar que ocupa en el naciente género de las reconstrucciones históricas, más que en los atractivos de la actriz. En esta película es notorio como el cine italiano comenzaba a crear un lenguaje de imágenes en movimiento que se relacionaba con la acción y que iba más allá de la tradicional palabra-imagen. "En *Marcantonio e Cleopatra*—escribe Brunetta—se puede ver el primer plano del rostro de Cleopatra, iluminado por la llama, mientras interroga al oráculo."<sup>3</sup> El cine descubría la expresión íntima del rostro, la "micromímica" que, apoyada en la fotogenia, daba una dimensión diferente al conocimiento del ser humano. El nuevo lenguaje empezaba a tomar forma.

Y si arriba dijimos que Gianna Terribili todavía no se sabía Diva es porque el término, aplicado por primera vez a Francesca Bertini por el abogado Barattolo, propietario de la Caesar Film, no tenía por esas fechas las connotaciones que dos años más tarde lo distinguirían en todos lados. Pero el concepto que llegó a tener de mujer divina, mítica e inalcanzable, de "sacerdotisa del amor, lista al sacrificio o al más grande egoísmo", como alguien llegó a decir, era ya

<sup>3</sup> *Op. cit.* p. 150. Todas las traducciones son mías.



adjudicable en ese año de 1913 a varias actrices italianas. Algunas, como las ya mencionadas, con una trayectoria en el cine italiano, otras que se iniciarían ese año.

Es el caso de Bella Hesperia, que interpretaría en 1913 la película *Zuma*, para la Cines; o de Pina Menichelli, quien debutaría también ese año, con las películas *Il lettino vuoto* y *Scuola d'eroi*, ambas bajo la dirección de Enrico Guazzoni. La Menichelli llegó a adquirir un lugar distinguido para algunos públicos, como el mexicano por ejemplo, donde se la consideraba a la altura, y en ocasiones superior, a la Bertini.

Otra que debutó ese año fue Lyda Borelli, quien habría de ocupar un sitio particularmente importante entre las Divas, que creó en 1913 el personaje de Elsa Holbein en *Ma l'amor mio non muore*, bajo la dirección de Mario Caserini, película inspirada en la obra homónima de Ettore Petrolini (1886-1936), joven poeta, dramaturgo y actor romano. De él son las siguientes líneas:

Era di maggio e c'erano le rose  
quando la vidi per la prima volta.  
Le dissi: "T'amo" e lei non mi rispose.  
Allor le sussurrai: "Fermati e ascolta".  
Sono quasi le sette, e il giorno muore...  
ma l'amor mio, ma l'amor mio non muore!

"Era la Borelli la 'primera figura romántica de mujer atormentada' decadentemente inserta en un ambiente lleno de sugerencias dannunzianas": así la describe el historiador brasileño Rudá Andrade.<sup>4</sup> Y para muchos llegó a ser la Diva ideal, situándose al lado de la Bertini. Aunque hay quien incluso se la antepone, como Gian Piero Brunetta, por ejemplo, cuando escribe:

El divismo italiano es rico en nombres, pero vive y alcanza sus fastos gracias sobre todo a la presencia de Lyda Borelli y de Francesca Bertini. Estas dos actrices expresan, al nivel más alto y representativo, todas las razones dominantes de un fenómeno que sólo en parte la industria sabrá y logrará explotar. La aparición en la escena cinematográfica de la Bertini y de la Borelli produce varios efectos: en la transforma-

<sup>4</sup> Rudá Andrade, "O divismo", *Cinema italiano*, 1960, p. 7.

ción de la estructura de producción, en la actitud de la crítica, y en la respuesta del público. No es tanto la calidad de su actuación la que impresiona a la crítica y al público, como la fuerza de la carga simbólica de su lenguaje corporal.<sup>5</sup>

Curiosamente, para apoyar su aserto Brunetta cita un texto, de 1916, de Antonio Gramsci, quien en una de las pocas ocasiones en que escribió sobre el cine se refirió a la Borelli en estos términos:

Esta mujer es un pedazo de humanidad prehistórica esencial. Se dice que se la admira por su arte. No es verdad. Nadie se explica el arte de la Borelli porque éste no existe. La Borelli no interpreta ninguna criatura distinta de sí misma [...] La Borelli es la artista por excelencia de las películas en las que el lenguaje es el cuerpo humano en su siempre renovada plasticidad.<sup>6</sup>

Aquí cabe señalar que no coincidimos con Gramsci en cuanto a la inexistencia del arte en la Borelli; aunque en parte tiene razón, pero sólo en parte. La Borelli era una gran actriz de teatro, como afirmaban las crónicas que veremos más adelante; pero en el cine con su *no* actuación —en el sentido que en general tenía entonces la actuación cinematográfica, derivada de las convenciones del teatro del siglo XIX—, contribuía a dar los primeros pasos hacia una interpretación acorde con el lenguaje que nacía. La teoría de la tipología del actor para una interpretación adecuada en el cine tiene sus adeptos, quienes consideran que no es necesaria la actuación si el intérprete da el tipo. El actor, o la actriz, son fotografiados en un ambiente y una situación determinada: lo único que se les exige es que den el tipo, y que sean fotogénicos; su imagen, al ser editada con las demás dará verosimilitud a la narración cinematográfica. Recordemos que según la teoría del montaje, en el cine el valor que en sí misma tiene cada toma no es mayor que el de una unidad variable, casi diríamos comparable al de una palabra, o una frase, que depende de su ubicación en el texto para tener un sentido. El montaje, que viene a ser al cine lo que la sintaxis es al texto, al yuxtaponer las tomas en un orden determinado les da su valor. Aquí

<sup>5</sup> G. P. Brunetta, *op. cit.*, p. 79.

<sup>6</sup> Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, apud G. P. Brunetta, *op. cit.* p. 80.

cabría recordar el ejemplo de Pudovkin del fragmento de película en que se veía el rostro del actor ruso Ivan Mosjugin, quien contemplaba algo fuera de cuadro. Pudovkin hizo varias copias del fragmento y las intercaló, es decir las editó, con un fragmento en el que se veía una cuna; otro de una gran mesa con suculentas viandas; otro de un cadáver; y uno más de una mujer desnuda. Proyectó el resultado, sin explicaciones, a un grupo de amigos, y todos estuvieron de acuerdo en afirmar que qué buen actor era Mosjugin, y cómo cambiaba la expresión de su rostro: de ternura ante la cuna; de apetito viendo las viandas; de recogimiento frente al cadáver, y de lujuria ante la mujer desnuda. Sin embargo, recordemos, la toma de Ivan Mosjugin era la misma, y para colmo de otra película. Ésta es en realidad una de las razones por las que el cine puede ser un arte. Es un lenguaje, y como tal puede servir para crear.

Si lo pensamos bien, cuán pocos son los interpretes que, en las películas, dejan de ser ellos mismos. Son muy escasos los que son capaces de ofrecernos diversos tipos. Actores o actrices con el talento de una Merryll Streep, no abundan.

Estos aspectos de la actuación en el cine a los que nos ha llevado el comentario de Gramsci nos traen a la memoria lo que escribiera al respecto, en España, Alfonso Reyes, tras el seudónimo de "Fósforo", más o menos por las fechas en las que Gramsci publicara este texto. Don Alfonso, después de comentar las diferencias entre la actuación teatral y la cinematográfica, escribía allá por 1916:

Tocamos aquí un conflicto casi irresoluble. Creemos que el anonimato absoluto convendría mucho al actor del Cine; que, a ser posible, convendría renovar para cada cinta el cuadro de actores. Se nos objetará con el ejemplo de Charlot o de la Bertini. ¡Pero es que Charlot es siempre Charlot: un nuevo tipo cómico que ya hemos comparado a Pierrot: una nueva creación que queda fijada para siempre en el cielo estético de la pantalla, y aparece siempre semejante a sí mismo, en los varios episodios de su vida grotesca! ¡Es que cada film de Charlot es como una nueva serie del mismo drama inacabable! Así como la Bertini, ora se llame Laura o Elisa, es siempre la misma mujer (ojos, brazos, nuca, acaso cabellos sobre la frente y relámpagos

<sup>7</sup> Alfonso Reyes, *et al.*, *Frente a la pantalla*, Junio 1º, 1916 (1963), p. 23.

de la dentadura) que mantiene en éxtasis al mismo personaje sentimental (Mario, Tiburcio, Jorge) y causa iguales raptos eróticos (perdonémoslo: es su única porción de arte en esta vida...) del mismo Pérez o Gómez [...].<sup>7</sup>

Don Alfonso lleva su propuesta al extremo, pues concluye el artículo diciendo: "El verdadero actor de Cine debe suicidarse al acabar su mejor creación."

Pero dejemos estas exageraciones y volvamos al tema que nos ocupa, y con él a Brunetta quien, preocupado por buscar apoyos para su opinión excelsa de la Borelli, menciona al historiador francés Georges Sadoul ("Su gesticulación apasionada y expresiva es fuerte como la danza sagrada javanesa"); y a varios historiadores italianos: a Montesanti ("El vasto gusto por lo figurativo era fruto de un prerrafaelismo mal digerido y todavía nuestro cine se inspiraba en el principio estético de esa escuela, que llegó a ser tan común que una bella fotografía de Lyda Borelli, en lánguida pose, podía suscitar la misma sensación de una *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti"<sup>8</sup>); a Palmieri ("Resplandece, en la Italia de Giolitti, la suprema, divina Borelli"<sup>9</sup>); a Catello; a Mazzuoli, y a nuestro buen amigo Mario Verdone, para concluir diciendo que Antonio Chiattono tiene el mérito de haber sido el primero en dar un valor semiótico al gesto de la Borelli en relación al espacio en el que desarrollaba su actuación:

Los ademanes, los pasos, los movimientos de la cabeza de la Borelli, verdadero arabesco viviente, eran calculados no sólo por la expresión de un sentimiento, sino también para armonizarse con los volúmenes de la escenografía y con los movimientos de su pareja o de los comparsas.<sup>10</sup>

Brunetta continúa su exaltación de la Borelli diciendo que "no puede dejar de reconocerse que su modo de actuar constituía un arquetipo, un modelo capaz de codificarse y producir una morfología de gestos, de tics y de situaciones amplias en centenas de obras

<sup>8</sup> F. Montesanti, "La parabola della diva", *Bianco e nero*, julio-agosto 1952, *apud* G. P. Brunetta, *op. cit.* p. 80.

<sup>9</sup> E. F. Palmieri, "Vecchio cinema italiano", en *Cinquant'anni di cinema italiano*, *apud* G. P. Brunetta, *id.*

<sup>10</sup> Antonio Chiattono, *La dive muette*, *apud* G. P. Brunetta, *id.*



subsiguientes." Este aserto, al igual que otros con los que continúa, o que precedieron a estas líneas, puede aplicarse también a otras Divas, y no sólo a la Borelli, o a la Bertini; incluso, por ejemplo, a la Menichelli, a la que Brunetta menciona en un segundo término.

Desde luego la más importante de las Divas es, sin duda y por mucho, Francesca Bertini. Comparándola con la Borelli, simplemente por su presencia en el cine italiano, dejando a un lado otras razones que comentaremos más adelante, la Bertini llena toda una época de ese cine. Se inicia en 1904 y su última película es de 1956, en tanto que la Borelli tiene una presencia de poco más de cinco años; debuta en 1913, como ya señalamos arriba, con *Ma l'amor mio non muore!*, y en 1918, con *La leggenda di Santa Barbara*, se retira del cine. Se aleja por una razón que cuadra perfectamente con su carrera de Diva: para casarse con el Conde Cini, antecediendo a una *star* del cine hollywoodense, heredera como todas ellas de las Divas. Nos referimos obviamente a Grace Kelly y su boda con Rainiero de Mónaco.

No queremos, de ningún modo, menospreciar a Lyda Borelli; a pesar de su reducida filmografía, su participación en el cine de su época es sin duda importante. Sólo queremos, dejando a un lado las pasiones que despertaba, ubicarla en ese cine.

El estudio de ese periodo es difícil; únicamente contamos con referencias bibliográficas, y aun eso, en nuestro caso particular, bastante limitadas. Una gran parte de la producción italiana de esos años se ha perdido; el de por sí frágil material con que se hacían las películas no pudo resistir los embates del tiempo. En el caso de la Borelli la situación empeora porque, al retirarse del cine para contraer nupcias, mandó destruir las copias de sus cintas. Sólo se salvaron las que se encontraban fuera de su alcance. Es el caso de una copia, incompleta, que se encontró en México de *Carnevalasca* (1917), dirigida por Amleto Palermi, sobre un guión de Lucio D'Ambra, y en la que la acompañaba como galán Livio Pavanelli. Copia cuyo duplicado se encuentra en la Filmoteca de la U.N.A.M.

Lyda era de abolengo de artistas: su padre, Napoleone Borelli, era un gran actor, y su hermana Alda fue también una actriz de renombre, aunque sus incursiones por el cine no hayan tenido el éxito de las de la Diva. Lyda misma se inició en el teatro, habiéndose hecho acreedora en los escenarios de un prestigio que después de su trabajo en el cine parece haberse olvidado. Quedan sin embargo noticias de su gira por América; visitó Brasil en compañía de Ruggero Ruggeri; su éxito fue enorme. Escribe Luis Rocha, vete-

rano hombre de teatro, fallecido hace algunos años, y dueño de uno de los más completos archivos teatrales de Brasil:

Estuvo en el Brasil en 1909, en plenas mocedades – a los 23 años – en todo el esplendor de su *blonda bellezza*, con la Compañía dramática [...]. Lyda Borelli arrebató a la platea del antiguo Teatro São Pedro de Alcantara, de Río, viviendo a la heroína de *Tristi amori*, de Giacosa, quien estuvo presente en el espectáculo. El público de pie, inclusive señoras y señoritas, dio una ovación fuera de lo común a Lyda Borelli al final del segundo acto [...]. Otro homenaje le sería ofrecido dos días después por los académicos cariocas quienes le hicieron expresivas demostraciones de aprecio; durante el mismo inauguraron en el recibidor de aquella casa de espectáculos una placa de bronce que todavía está ahí, en el moderno João Caetano, con la inscripción: "Lyda Borelli – Tristi amori – Al Genio que surge – 1909."<sup>11</sup>

Un estudiante le dio la bienvenida en italiano, y Lyda, con los ojos llenos de lágrimas, prometió volver pronto a Brasil. Y en esa ocasión hizo el siguiente comentario: "Trabajé, trabajé mucho, espero poder continuar trabajando más. Adoro al teatro y por ninguna razón del mundo lo dejaré".

Para el 25 de noviembre de ese año se anuncia ya la próxima visita a la ciudad de México de la *magnífica compañía* Ruggeri-Borelli, que ocupará el Teatro Arbeu. Y para el día 10 de enero de 1910 encontramos el primer comentario sobre Lyda Borelli, en la pluma del exigente crítico Luis G. Urbina: "Volvió la sugestiva figura de la Borelli a llenar con su belleza y con su talento el escenario, porque en la Borelli no es sólo la plástica la que triunfa, es también, y en supremo grado, una delicadísima intuición teatral que se desmenuza en filigranas y matices...". El entusiasmo de Urbina por la Borelli crece con el paso de los días y se desborda el 27 de enero, con motivo del estreno en México de la *Salomé* de Wilde, cuando escribe:

[...] en esta *Salomé* lasciva y cruel, el refinamiento exquisito de una perturbadora locura; el dolor y la voluptuosidad fundidos en una llama de deseo y de amor. Eso es la *Salomé* de Wilde. Tan honda es la emoción que nos sacude que casi nos

<sup>11</sup> *Cinema italiano*, 1960, p. 18.

daña; nos parece que una destemplanza psicológica crispa nuestros nervios. Y es que la Borelli encarna demoniacamente esta virgen histórica; el temperamento de la actriz italiana se presta a la caracterización perfecta del sueño de Oscar Wilde; es prodigiosamente eurítmica y sensual, seductora y caprichosa, inquietante y triste. En la danza despliega todo el lujo de una euritmia fascinadora; su rostro, al contemplar la decapitada testa de Yochanaan, tiene un divino y angustioso gesto de deleite; sus ojos inmensos están inundados de ternura, de lágrimas, de placer, y una ovación larga, caliente, trémula, acogió y despidió a Lyda Borelli en *Salomé*. El auditorio, muy inteligente, muy numeroso, no cesó de aplaudirla.<sup>12</sup>

Cuando las películas de Lyda Borelli llegan a México, no parece haber memoria de su visita anterior; a pesar de que Rafael Pérez Taylor ("Hipólito Seijas") era gente de teatro, al escribir sobre ella nunca la menciona. En realidad apenas si habla de la Borelli a lo largo de los dos años y medio que escribió crítica de cine, y eso a pesar de que Seijas era sin duda un admirador del cine italiano en general, y de las Divas en particular. En el primer artículo en el que nos habla de ella, apenas su tercera colaboración en la columna *Por la pantalla*, el 18 de marzo de 1917, dice que: "Sus poses son exageradas y a veces ridículas, ya que tampoco el argumento se presta a realizar proezas".<sup>13</sup> Seijas se refería a su actuación en la película *La marcha nupcial* (1915), dirigida por Carmine Gallone. Aquí nos parece interesante volver a señalar que los críticos frecuentemente no coinciden en sus juicios a cerca de la Borelli. Para el autor brasileño que citamos arriba, "Fue Lyda Borelli, indiscutiblemente, la primera y más perfecta interprete de Bataille en cuatro versiones cinematográficas de piezas del mismo: *La donna nuda*, *La vergine folle*, *La falena* y *La marcia nuziale*."<sup>14</sup> Pero en fin, sigamos con Seijas quien unos días después volverá a dedicarle unas líneas, en un artículo a propósito de las diferencias en la actuación en el teatro y en el cine, escribiendo: "Lyda Borelli, encantadora en la comedia, es ridícula interpretando argumentos truculentos

<sup>12</sup> Véase Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el porfiriato*, recopilación de artículos y comentarios, Tomo III, 1900-1910, pp. 64, 425, 430, 431, 434.

<sup>13</sup> Hipólito Seijas, "La marcha nupcial", *El Universal*, 18 de marzo de 1917.

<sup>14</sup> *Cinema italiano*, p. 18.

de cine".<sup>15</sup> Para, finalmente, el 11 de junio de 1917, al hacer la crónica de la cinta *Madame Tallien* (1916), escribir: "Lyda Borelli muy artística en su papel. Ya huye de esas contorsiones hiperestésicas que la ridiculizaban. Caracterizó elegantemente a su Teresa."<sup>16</sup> No vuelve a comentar su trabajo; sólo, el 26 de marzo de 1919, nos informará, al copiar la lista de un concurso celebrado poco antes en Buenos Aires por el diario *La película*, que Lyda Borelli ocupó el séptimo lugar, con 211 votos, y Francesca Bertini el octavo, con 174, llenando los seis primeros lugares actrices de Hollywood, impulsadas por su cine que, terminada la Primera Guerra Mundial, empezaba a expandirse apoderándose de todos los mercados.<sup>17</sup>

Habría un par de notas más, una de información, publicada el 19 de abril de 1917, en la que escribe: "[...] en la Italia se acaba de construir un monopolio de cinematógrafos encabezado por la artista Lyda Borelli, con un capital de doce millones de liras. En esta compañía trabajarán [...]" y además del nombre de Lyda, enumera a varias de las más afamadas Divas;<sup>18</sup> y una segunda, más chisme de familia que crítica a su trabajo, dos años después, el día 3 de abril de 1919, cuando informaría a su público que "Hesperia y Borelli son hermanas":

[...] seguramente las personas que han visto en la pantalla a las dos notables artistas, Hesperia y Lyda Borelli, la primera reposada en sus movimientos y discreta en su gesto, y la segunda hiperestésica en sus movimientos románticos y en sus "poses" contemplativas, nunca habrán imaginado que son hermanas.<sup>19</sup>

Seijas ofrece como fuente de información "un periódico de Roma que edita trescientos mil ejemplares al día." Añadiendo que se trataba de un secreto de la madre de las artistas que ni siquiera sus hijas conocían.

Curiosamente Seijas menciona en numerosas ocasiones, desde su primera nota, el nombre de la Hesperia, la Bella Hesperia, como se le decía entonces, pero siempre como referencia a otra cosa:

<sup>15</sup> H. Seijas, "Profesor de cines", *El Universal*, 21 de marzo de 1917.

<sup>16</sup> H. Seijas, "Madame Tallien", *ibid.*, 11 de junio de 1917.

<sup>17</sup> H. Seijas, "Concurso", *ibid.*, 26 de marzo de 1919.

<sup>18</sup> H. Seijas, [Sin título], *ibid.*, 17 de abril de 1917.

<sup>19</sup> H. Seijas, "Hesperia y Borelli son hermanas", *ibid.*, 3 de abril de 1919.



"[...] discute el traje que sacó la Hesperia";<sup>20</sup> o, a propósito de Mimí Derba "competidora de Susana [Grandais] y de la Hesperia";<sup>21</sup> pero en ningún momento hará la crítica de su trabajo. En la columna *Por la pantalla*, aparecerá un breve comentario cuando Seijas la abandona a la pluma de Xavier de Bradomín, quien, a propósito de la película *L'aigrette* (1917); escribirá el 7 de mayo de 1918: "Hesperia y Carminatti, lo mismo que los demás actores, sobria y fuertemente encuentran el gesto patético que aletea en esta tragedia tomada de la realidad."<sup>22</sup> Comentario que más de un año después será contradicho por el nuevo cronista, Silvestre Bonnard, quien el 10 de septiembre de 1919, escribirá al paso en la misma columna: "*L'aigrette* [...] casi resultó un desastre a manos de la Hesperia y Tullio Carminatti."<sup>23</sup> Desgraciadamente no tenemos forma de saber quién de los dos tenía la razón.

De la Hesperia tenemos poca información. Por el historiador español Carlos Fernández Cuenca sabemos que fue el conde Baldassarre Negroni quien la encontró en los estudios de la Milano. "Hesperia, -escribe Fernández Cuenca- a quien más la inteligente propaganda que sus méritos reales elevó pronto a una artificiosa rivalidad con Francesca Bertini [...]"<sup>24</sup> Rivalidad que se acentúa a partir de 1915 cuando ambas interpretan sendas versiones de *La dama de las camelias*, dirigida Hesperia por Negroni, y llevando como galán a Alberto Collo; en tanto que a la Bertini la dirigió Gustavo Serena.

Francesca Bertini es, sin duda, la más importante de todas las Divas, aunque para un sector del público mexicano, como se ha dicho, la favorita fuera Pina Menichelli. Así nos lo muestra el siguiente texto de Hipólito Seijas, que incluye unos versos, no sabemos si de él o de alguno de sus colegas, que vale la pena citar:

La otra noche, cuando salía del cine muy tranquilamente, escuché en la vía pública un diálogo acalorado donde cada uno de los personajes defendía a su artista favorita.

<sup>20</sup> H. Seijas, "Preámbulo obligado", *El Universal*, 16 de marzo de 1917.

<sup>21</sup> H. Seijas, "El sueño de Mimí", *ibid.*, 19 de marzo de 1917.

<sup>22</sup> Xavier de Bradomín, "L'aigrette", *ibid.*, 7 de mayo de 1918.

<sup>23</sup> Silvestre Bonnard, "Pina Menichelli y Mae Marsh", *ibid.*, 10 de septiembre de 1919.

<sup>24</sup> Carlos Fernández Cuenca, *Historia del cine*, Tomo II, "Nacimiento de un arte", pp. 303-307.

-¡La Pina es lo mejor que hay!- decía un mancebo con aspecto de poeta.

-¡Protesto y protesto!- replicaba una voz aguardentosa -para mí no hay como la Hesperia.

-Hombre- contestaba un tercero -la Hesperia es ya una jama que ha pasado de la edad reglamentaria.

Un tercer personaje enarboló sendo bastón y puso en peligro la cabeza de su polemista, quien se hizo atrás ante el molinete vertiginoso de su contrario.

-La Pina es una convulsión.

-¡Pero es tan bella!

-Me quedo con la Bertini, es más completa y más artista que todas juntas, aseguró sentencioso un hombre entrado en edad madura y que por su apariencia parecía tener dominio entre sus interlocutores.

Todos callaron, le tenían respeto; pero el enamorado platónico de la Menichelli no se quedó conforme con el silencio humillante de sus colegas y recitó los siguientes versos como admiración a la creadora de *El fuego*:

Contraste verde-claro y azafrán  
De tus ojos y bucles; marfilino  
Palpitar de tus senos que adivino  
Bajo pieles de nutria y astrakán.

El gris y el sepia proyectados, dan  
A tu gesto trazado al defumino  
La atracción pavorosa de un destino  
Y los refinamientos de Satán.

Bien quisiera esculpir la flor nerviosa  
De tu carne desnuda y la felina  
Ondulación del vientre y la cadera;

Mas sólo exaltaré tu victoriosa  
Silueta tentadora y ambarina  
En sonetos de esmalte y de quimera.<sup>25</sup>

Nosotros, como el "hombre entrado en edad madura" que menciona Seijas, nos quedamos con la Bertini, de quien Louis Deluc, el cineasta francés que con Riccio Canudo fundara el primer cineclub en el mundo, recomendaba el estudio de sus obras completas.

<sup>25</sup> H. Seijas, "Los exaltados", *El Universal*, 25 de abril de 1917.

Esto no es gratuito: se debe a que en sus películas, presentes a lo largo de casi todo el cine mudo italiano, encontramos una constante preocupación por superar el lenguaje de imágenes en movimiento que se formaba, y también por desarrollar un nuevo sentido de la actuación, diferente del teatral. La frenaba la temática limitada de ese cine romántico a ultranza que respondía claramente a los intereses de una burguesía que detentaba el poder, pero que a un tiempo sentía una especie de frustración producto de su sentido de inferioridad ante la imagen anhelada de la aristocracia; temática que, finalmente, justificaba la existencia y popularidad de ese cine.

“Francesca Bertini, —escribe Fernández Cuenca— era una llama viva, de asombrosa espontaneidad, dotada de un talento natural de primer orden y de clarísima intuición cinematográfica [...]”<sup>26</sup> La Bertini se inició en el teatro en Nápoles, pasando pronto a la sucursal de la empresa Pathé, en Italia. En esa época Elena Seracini Viticelli, nombre verdadero de la actriz, era conocida como Cecchina Bertini, seudónimo un tanto difícil, que cambió por el de Francesca casi desde los primeros tiempos de sus comienzos en el cine.

En el año de 1912, el conde Baldassarre Negroni, con otros asociados, fundó en Roma la empresa Celio Film, contratando en su reducido cuadro de intérpretes a Francesca Bertini. Para esta actriz el cambio fue determinante, pues guiada por la certera dirección de Negroni superó rápidamente los errores de su trabajo inicial, dándose a conocer como una actriz de talento. De *Il pappagallo della zia Berta* a *L'histoire d'un Pierrot*, todas dirigidas por Negroni, hay un paso gigantesco en su formación de actriz. A propósito de su trabajo en este último film, en el que interpretó a Pierrot, nos dice Fernández Cuenca:

Aún no era Francesca la actriz excepcional que en los años siguientes luciría su conmovedor sentido de la tragedia humana; pero en este film pudo alardear, sobre todo en los primeros planos, de rica matización y de delicadeza de movimientos, muy adecuada al ritmo de ballet de la producción.<sup>27</sup>

Francesca permaneció en la Celio hasta fines de 1913, cuando pasó como figura estelar a la Caesar Film, fundada por el abogado

Giuseppe Barattolo, empresa en la que se desarrolló en todo su esplendor de Diva.

Para tener una idea más clara de lo que era esta gran Diva, qué mejor que el testimonio de una mujer, su contemporánea, la escritora española Carmen de Burgos, quien solía firmar sus escritos como “Colombine”, y quien, a mediados del segundo decenio de este siglo, cuando la fama de la Diva brillaba en todo su esplendor, escribió lo siguiente:

Yo conocí a la Bertini hace algunos años en el teatro Nuevo de Nápoles, donde empezaba su carrera de artista. La Bertini se había hecho notar por su belleza más que por su arte. Los poetas italianos, entusiasmados con su figura de *madonnina diabolica*, la saludaban como a una futura gloria de su teatro y la hacían la musa de sus cantos. La Bertini estaba plasmada milagrosamente por la Naturaleza. De ojos negros y profundos, de cabellos color de ébano, de tez pálida, con esa palidez que denota fuerza, llevaba en su sonrisa y en su gesto un sello de distinción que, junto a la gracia y la presión vivaz de las mujeres italianas, hacía de ella un ser excepcional. Si Domenico Morelli viviera, la hubiera tomado como modelo de sus maravillosas *Tentaciones de San Antonio*.

Me ha sorprendido volverla a ver en película de cinematógrafo. No comprendía cómo la artista abandonó el teatro para entregarse por entero al arte silencioso y elocuente del cine; pero bien pronto ví que había encontrado su camino, su medio de expresión; la que había sido una medianía en la escena, era reina y señora en su nuevo arte.

Para darnos idea del valor de la Bertini, basta fijarse en cómo desde un sitio lejano, y por medio de una cosa tan fría como el cinematógrafo, llega a influir y a entusiasmar al público, cómo despierta el deseo de oír su voz, cómo se nos hace familiar, amiga, y cómo la aplaudimos como si nos pudiera oír.

Francesca Bertini es, más que una mujer, una encarnación del dolor de su época; es una mujer que sufre mucho, que sufre con exceso, que se cae bajo el peso del sufrimiento. Se nos hace aún más conmovedora, porque sufre con un rostro tan delicado, tan suave, de tan puro perfil dramático, que el dolor se ceba en su belleza [...]”<sup>28</sup>

<sup>26</sup> C. Fernández Cuenca, *loc. cit.*

<sup>27</sup> *Id.* p. 25

<sup>28</sup> Citado por H. Seijas en “Elena Vitiello o Francesca Bertini”, *El Universal*, 25 de julio de 1917.

A fines de 1913 Francesca abandona entonces la Celio para incorporarse a la Caesar Film, empresa en la que habrá de realizar su obra más importante. Se inicia con *Nelly la gigolette* o *La danzatrice della taverna*, al lado y bajo la dirección de Emilio Ghione, quien había sido su compañero en la Celio. Poco después interpretará la comedia *Sangue bleu*, bajo la brillante dirección de Nino Oxilia, para en 1915 actuar en la cinta *Assunta Spina*, considerada por los historiadores como una de las obras más importantes del cine italiano por su temática realista.

Sería largo y sin sentido enumerar los títulos de su muy abundante producción; sólo queremos mencionar que como una prueba más de su inegable inteligencia la encontramos, hacia 1918, en la cumbre de su éxito, fundando su propia empresa productora: la Bertini Film, lo que le daría una mayor libertad de creación asociándose para la distribución y exhibición de sus películas con la Caesar Film.

Las Divas fueron, sin duda, un símbolo sexual, pero varias de ellas demostraron que no eran solamente un objeto sexual, que en realidad eran mujeres de mucho talento que no sólo se dejaban fotografiar; que eran actrices que habían comprendido claramente qué era el cine, comprensión que iba más allá de lo que pensaban entonces todavía muchos de sus realizadores y algunos de sus críticos. Así lo muestran dos comentarios que nos parecen imprescindibles. Uno de Francesca Bertini, y otro de María Jacobini, de quien algo ya dijimos, y sobre la que el historiador español Angel Zúñiga escribió:

[...] fue una de las actrices más inteligentes, más naturales, menos recargadas, de este período. Su sonrisa era una sonrisa franca, alegre. No era la sonrisa de seducción tan estereotipada de las demás *vedettes* del cine italiano [...].<sup>29</sup>

Por su parte, el mexicano Carlos Noriega Hope escribió de ella, por esos días, lo siguiente:

María Jacobini es la primera actriz cinematográfica de Italia, dicho sea sin intención de ofender a la ondulante Pina Menichelli o a la hierática Francesca Bertini. Porque la joven actriz

<sup>29</sup> Angel Zúñiga, *Una historia del cine*.

tiene una ventaja sobre sus competidoras en el elocuente hecho de que abomina la "pose", teniendo su arte cierta influencia anglo-sajona: La naturalidad aristocratizada por María Jacobini ha hecho de ella una formidable primera actriz de cine y la exageración, cada vez más palpable, de la Bertini y la Menichelli les resta partidarios entusiastas. Yo espero que, al unirse en una sola las dos tendencias foto-dramáticas: la italiana y la sajona, se habrá llegado casi al ideal.<sup>30</sup>

Veamos primero lo que por su parte dijo María Jacobini:

El cinematógrafo es un sucedido; el teatro es un cuento. Y como todos los cuentos, suscita incredulidad y se impone principalmente en los instantes en que obra sobre la fantasía, sobre el sentimiento, sobre los sentidos del que escucha, y después se descubre el lado débil, el artificio, la invención, todo lo que no es verdad, aunque sabiamente construido por los narradores y por los intérpretes que son las voces de aquéllos. La representación cinematográfica, en cambio, por lo mismo que se aproxima más a la verdad, a la trama de la vida con todas las exaltaciones y las depresiones que la sacuden por obra de las pasiones, persuade más a los espectadores, les deja una impresión más duradera, puesto que resulta más humana y más viva. De esto proviene la excesiva y fenomenal fortuna que el cine ha obtenido en poco tiempo en todos los pueblos del globo, a cualquier grado de desarrollo y de evolución social a que pertenezcan.

El cine, pues, está hecho de verdad tangible, el teatro está hecho de verosimilitud imaginada y sobre todo compendiada. El primero nos da las visiones íntegras; el segundo no puede, en el tiempo y el espacio que le son limitadamente asignados, concederse más que perfiles, esbozos. El primero desarrolla por completo episodios reales, o que la realidad pueda admitir sin restricción, el segundo es una síntesis, a menudo más que una síntesis, es la demostración de una simple tesis.<sup>31</sup>

Haciendo aquí la aclaración de que Noriega Hope cambió posteriormente su juicio sobre Francesca Bertini, a un juicio más favorable, como podemos leer en la crítica de la película *Espiritismo*, de 1919 (donde la Diva actúa a lado de Amleto Novelli bajo

<sup>30</sup> S. Bonnard, "El derecho al amor", *El Universal*, 27 de julio de 1919.

<sup>31</sup> H. Seijas, "Un discreto pensamiento", *El Universal*, 17 de abril de 1919.

la dirección de Camillo de Riso), pasemos ahora a las declaraciones de la Bertini en las que dice lo siguiente:

Se me dirá que el cinematógrafo tiene en sí, como defecto de origen, el inconveniente de estar condenado al silencio; que sólo puede vivir una vida material y tangible. Y yo responderé que, en efecto, la naturaleza es muda, el paisaje calla; pero tienen sus silencios tan augusta elocuencia que, han conmovido y exaltado y exaltarán y conmoverán aún a la humanidad por los siglos sin término. Y si el teatro tiene sobre el cinematógrafo la enorme ventaja de llevar a la ficción de la vida la representación verbal, el grito del dolor, el arrullo de la pasión, el rugido del odio, la voz de la maternidad acariciante; el cinematógrafo, en cambio, tiene sobre el arte teatral la superioridad indiscutible de ser la vida misma, fuera del cartón pintado, de lo ficticio y convencional del palco escénico, ya que es sólo arte que tiene por fondo el cielo, y por escenario el mundo vivo y palpitante, con rumores de fronda y oro y sol. El cinematógrafo es como la obra escrita, un arte sin voz, una vida sin canciones, pero un arte de pura vida en el que "el hecho del suceso" habla en su conmovedor mutismo, sufre, odia, ama... Mas ésta es una cuestión en la que tiene gran importancia la influencia del medio.

No se puede ser actor o actriz en cinematografía por instinto, por vocación; como es erróneo creer que basta ser gran actriz de teatro para poder ser actriz cinematográfica. El arte del gesto es un arte largo y difícil, de tenacidad y de esfuerzo, de paciencia y de tentativas; no de improvisación. El alma cinematográfica no se crea repentinamente, se modela poco a poco. Yo misma, que llevo ya sobre mis hombros muchos años de representaciones y de labor constante, yo misma no estoy nunca segura de mí; desconfío, y por esto ensayo y reensayo en estudio incesante. Porque la misión de la actriz de cinematógrafo es más compleja de lo que pudiera creerse. Confiar a una mano que se agita, a una línea del rostro que se contrae, a una mirada de los ojos que se tornan sombríos, la gigantesca empresa de convencer, de emocionar, de arrastrar a una sensación determinada a cientos de públicos diversos, sin que la palabra subraye la tristeza, defina la pasión, proclame el odio; hacer pasar, en fin, el alma propia al alma del espectador por la senda de luz de los ojos, a través de la muralla de hielo de una boca cerrada, es misión que requiere no sólo el talento, sino el esfuerzo tenacísimo de la actriz. Se necesita que todos los latidos de los párpados, todas las contracciones de los dedos, todos los tratamien-

tos de la frente, sean medidos, estudiados, compuestos en perfecta armonía con las impresiones a que se intenta dar vida. Es un arte éste, hecho de gradaciones infinitas de detalles levísimos y sobre todo, de diversidad. Precisa mudarse, cambiar siempre, estar en constante renovación. Como un dolor no es nunca semejante a otro dolor, como una alegría no se parece a ninguna otra alegría, una expresión alegre o un rictus doloroso no pueden equivaler a otra máscara dolorosa o alegre. Y por esto el drama, más quizá que en la escena teatral, debe estar antes que nada en el alma del artista. Debe oprimirse el corazón, golpear la sangre en las arterias, alterarse el pulso, la actriz ha de sufrir, ha de tener espasmos de congoja, ha de estar materializada y poseída por el dolor, para poder luego darle acabada y perfecta expresión plástica. Todos sus nervios deben vibrar, y latir sus sienes y llorar sus ojos; todo su gesto ha de ser el ímpetu de una carne torturada que se rebela, en una vida que crea la propia vida, contra un dolor que juzga el propio dolor.<sup>32</sup>

A pesar de que estos pensamientos de las Divas, recogidos en su tiempo por Hipólito Seijas, nos invitan a la reflexión sobre lo que era el cine y el papel que ellas jugaron en él, no queremos terminar allí, preferimos hacerlo en forma un tanto más festiva, con la imagen que tenían para su público, para el que eran objeto de adoración entre los hombres, y fuente de inspiración en las mujeres que las emulaban en el vestido, en los movimientos, en los gestos; mientras trataban de encontrar su lugar en esa sociedad. Su público era ese público pequeño burgués que, como escribiera Alfonso Reyes, gozaba su minuto de arte identificándose con los personajes de aquellas películas. Ese público que compraba postales con el retrato de las Divas, para adornar sus espacios íntimos, sintiéndolas más cerca de su corazón. Ese público que les escribía poemas de amor imposible, como el señor Arturo L. Castañares, autor de un poema que por esos días se publicó en México en una tarjeta postal, acompañando un retrato de Francesca Bertini; poema que nos parece un corolario adecuado este homenaje a las Divas:

Mujer de ensueño, artista soberana  
que pasas por la film como una diosa,  
sin que alcancen tu talla majestuosa  
ni la Hesperia, ni Lyda, ni Susana.

<sup>32</sup> H. Seijas, "Interesantes declaraciones de la Bertini", *El Universal*, 10 de abril de 1919.



¡Eres hija quizá de Apolo y Diana!  
 porque pareces blanca y voluptuosa,  
 hecha de luna y pétalos de rosa  
 en el primer albor de la mañana.

Yo, el oscuro bohemio y el poeta,  
 desde la más recóndita luneta  
 será quien más te ama y más te admira;

y pienso así de mi encanto breve:  
 "¡Dichoso aquel que junto a ti respira  
 y el dulce néctar de tu boca bebe!"

## Bibliografía

- ANDRADE, Rudá, "O divismo", *Cinema italiano*, Cinemateca Brasileira, São Paulo, Sin data, (1960).
- BONNARD, Silvestre [Carlos Noriega Hope], "Pina Menichelli y Mae Marsh", *El Universal*, México, 10 de septiembre de 1919.
- BONNARD, Silvestre [Carlos Noriega Hope], "El derecho al amor", *El Universal*, México, 27 de julio de 1919.
- BRADOMÍN, Xavier de, "L'aigrette", *El Universal*, México, 7 de mayo de 1918.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Historia del cine*, Tomo II, "Nacimiento de un arte", Madrid, Afrodiseo Aguado, 1949.
- MONTESANTI, F. "La parábola de la diva", *Bianco e nero*, julio-agosto 1952.
- PALMIERI, E. F. "Vecchio cinema italiano", en *Cinquant'anni di cinema italiano*, Roma, Bestetti, 1954.
- REYES, ALFONSO, et al., *Frente a la pantalla*, 1 de junio de 1916, México, U.N.A.M., 1963, p. 23.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México durante el porfirismo*, Recopilación de artículos y comentarios, Tomo III, 1900-1910, México, U.N.A.M., 1968.
- RIBAS, Pery y Rozendo MARINHO, *Filmografías en Cinema italiano*, Cinemateca Brasileira, São Paulo, [sin data], 1960.

- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Preámbulo obligado", *El Universal*, México, 16 de marzo de 1917.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "El sueño de Mimí", *El Universal*, México, 19 de marzo de 1917.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Profesor de cines", *El Universal*, México, 21 de marzo de 1917.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], [Sin título], *El Universal*, México, 17 de abril de 1917.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Los exaltados", *El Universal*, México, 25 de abril de 1917.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Madame Tallien", *El Universal*, México, 11 de junio de 1917.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Elena Vitiello o Francesca Bertini", *El Universal*, México, 25 de julio de 1917.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Concurso", *El Universal*, México, 26 de marzo de 1919.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Hesperia y Borelli son hermanas", *El Universal*, México, 3 de abril de 1919.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Interesantes declaraciones de la Bertini", *El Universal*, México, 10 de abril de 1919.
- SEIJAS, Hipólito [Rafael Pérez Taylor], "Un discreto pensamiento", *El Universal*, México, 17 de abril de 1919.
- ZÚÑIGA, Ángel, *Una historia del cine*, Barcelona, Destino, 1948.

## Dalla grammatica alla poesia: un nuovo disegno storiografico per la poesia italiana delle origini

ELENA LANDONI

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Nel presente studio accennerò a due aspetti della poesia italiana delle origini, che mi sembrano innovativi rispetto alla storiografia tradizionale. Il primo riguarda la possibilità di tracciare una linea evolutiva, anche tematica ed "ideologica", a partire dai dati linguistici che caratterizzano le singole personalità o movimenti; e quindi privilegiando ciò che tipicizza la produzione letteraria rispetto alle opere di altri ambiti artistici o culturali. Il secondo è relativo allo svolgimento storico-letterario, tutt'altro che scontato, che emerge da questo tipo di approccio: autori solitamente ritenuti marginali rispetto al filone letterario principale, come Iacopone da Todi o Cecco Angiolieri, assumono invece una funzione di primo piano nel determinare il destino della letteratura peninsulare, col difficile compito di emanciparsi dal modello occitanico.

È noto che l'idea di creatività del Medioevo è ben diversa da quella romantica: essa implica il radicamento nella tradizione, e, secondo la concezione tomistica di *recta ratio factibilium*, la trasformazione di un già esistente in un oggetto nuovo.

L'avventurarsi in tematiche alternative rispetto a quelle codificate dalla tradizione rischiava di compromettere il carattere letterario della scrittura, in una cultura conservativa come quella medievale, fondata sulla catalogazione, sulla gerarchizzazione, e su una procedura di amplificazione del sapere affidata alla glossa e al commento al testo.

Non si capirebbero altrimenti i versi 52-54 del XXIV canto del Purgatorio dantesco, dove il pellegrino spiega al collega Bonagiunta Orbicciani in che cosa consiste la propria novità poetica: quel "nodo" a lui efficacemente superato e che invece aveva trattenuto il notaio Giacomo da Lentini, Guittone e lo stesso Bonagiunta "al di qua del dolce stil novo":

E io a lui: "I' mi son un, che quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando".

Parole già sentite, almeno in Bernart de Ventadorn, in Arnaut Daniel, in Ivo di Chartres; dichiarazione di somma novità immediatamente percepita dall'interlocutore ("O frate, issa vegg'io" diss'elli "il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo"), rinchiusa in una formuletta confezionata all'insegna del piú piatto *understatement*, dove di nuovo non c'è proprio nulla. I poeti italiani, dunque, nella prima metà del '200, intervengono là dove possono, e cioè in una selezione delle tematiche disponibili e nella lingua. Il livello linguistico diventa anzi il luogo dove si gioca lo specifico della lirica peninsulare.

È proprio osservando la materialità dei segni linguistici, organizzati in raccordi logico-sintattici, in agglomerati lessicali, in figure retoriche, che cercherò di ripercorrere, qui ovviamente solo di volata, il cammino che dai Siciliani conduce sino a Dante.

Appunto il gruppo dei poeti siciliani si presenta con una compattezza di esiti sintattici che da una parte testimonia la coesione dei diversi autori intorno a un programma comune, dall'altra l'esigenza di inaugurare percorsi praticabili da tutti. Le costruzioni del periodo cosiddetto "a sinistra", in cui cioè le subordinate precedono la reggente, tipiche del latino, sono ancora relativamente frequenti, e può darsi che inizialmente suggerissero l'appartenenza all'area della letterarietà. Si tratta però di espansioni piuttosto limitate, che raramente giungono a formare nuclei antecedenti di due o tre proposizioni. Del resto anche nelle costruzioni verso destra le subordinate ulteriori al III grado sono poche, addirittura assenti in Cielo d'Alcamo e Pier delle Vigne. Si calcoli che nei piú di 3000 versi analizzati<sup>1</sup> si producono in tutto 18 periodi che raggiungono il IV grado ipotattico. La scarsa disinvoltura nel costruire periodi articolati si spiega solo in parte con la mancanza di modelli grammaticali, perché la precocità non necessariamente è sinonimo di semplificazione sintattica. Guido delle Colonne è cronologicamente vicino a Guittone; quasi tutti precedono Iacopone da Todi, che opererà per toni addirittura pre-letterari. Piú che di immaturità del sistema bisogna parlare di scelte stilistiche; confermate del resto dall'uso lessicale.

<sup>1</sup> Osservazioni piú dettagliate e dati ovviamente piú cospicui si possono leggere nel mio recentissimo *La grammatica come storia della poesia. Un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica*, di cui questo saggio costituisce un'estrema sintesi.

Nel *corpus* poetico dei Siciliani, il valore semantico dei termini tipici del sistema cortese: *cortesìa, sapere, senno, onore, vergogna, follia, misura*, ecc. è ben assestato e produce combinazioni consuete già in ambiente occitanico. Ma è soprattutto l'uso di certe figure retoriche che veicola una determinata concezione della poesia o addirittura della realtà.

I primi poeti italiani devono verificare la tenuta di un lessico inaugurato altrove, allestendo un codice riconoscibile come tipicamente letterario. L'imponente ricorso alle *repetitiones* coopera a quella delineazione di standard tematici e lessicali che consentono di istituire un "genere".

Piú che di ripetizione di lessemi, si tratta nei Siciliani di figure etimologiche e di poliptoti, che assecondano l'instaurazione di tracciati concettuali; e di dittologie sinonimiche, che tendono a stabilizzare coppie che avranno larga fortuna: "sospiri e pianti", "noie e pene", "sollazzo e gioco"; spesso estese ad un terzo elemento: "sollazzo, gioco e riso", "fort'è dura e fera", ecc. Dal canto loro le numerose metonimie istituzionalizzano alcune parentele semantiche che resteranno canoniche: "amor, vostr'amistate" (Notaio).

Va anche ricordato che la personificazione, ampiamente praticata da tutti i componenti del gruppo, si riferisce sempre e solo agli elementi costitutivi del rituale lirico cortese (*cuore, amore, occhi, rimembranza, pietà*), ed è quindi finalizzata alla descrizione del sistema stesso; la metafora non caratterizza il singolo autore o il singolo contesto, ma edifica il patrimonio figurale del codice insistendo sulle stesse immagini: amore che brucia, che ferisce, che tiene in prigionia; la donna è una rosa, una stella rilucente, e via di questo passo.

Piú variata e abbondante è invece la similitudine, ma con una funzione particolare: quella di dare origine ad uno sviluppo narrativo altrimenti immotivato. Per descrivere la sofferenza dell'innamorato, Giacomo da Lentini lo assimila all'uomo in preda al prurito, poi al pittore insoddisfatto della propria opera, e in seguito all'individuo che cade in mare:

Si com'omo in prodito  
lo cor mi fa sentire,  
che già mai no 'nd'è chito  
mentre non po' toccar lo suo sentore.  
Lo non poter mi turba,

com'om che pinge e sturba,  
 e pure li dispiace  
 lo pingere che face, e sé riprende,  
 che non fa per natura  
 la propria pintura;  
 e non è da blasmare  
 omo che cade in mare, a che s'aprende.  
 ("Madonna, dir vo voglio", vv. 37- 48)

Il mare serve come aggancio alla metafora successiva:

Lo vostr'amor che m'ave  
 in mare tempestoso

che a sua volta è introduttiva di una nuova similitudine, e di quella ancora seguente:

è sí como la nave  
 c'a la fortuna getta ogni pesanti,  
 e campan per lo getto  
 di loco periglioso.  
 Similmente eo getto  
 a voi, bella, li mei sospiri e pianti:  
 ché, s'eo no li gittasse  
 parria che soffondasse  
 (e bene soffondara)  
 lo cor, tanto gravara in suo disio;  
 che tanto frange a terra  
 tempesta, che s'atterra;  
 ed eo cosí rinfrango:  
 quando sospiro e piango, posar crio (vv. 49-64).

Non è un'esigenza di chiarimento comunicativo a gestire la similitudine, ma la tensione narrativa, il bisogno di investire la nuova lingua poetica in porzioni di testo.

È la situazione opposta a quella in cui si trova ad operare Iacopone da Todi. Tutt'altro che interessato alla costruzione e alla coesione del sistema cortese, Iacopone attua al contrario una strategia destrutturante il linguaggio poetico, promuovendo effetti di primitivismo grammaticale che screditano il codice aulico. Si considerino alcuni costrutti ormai collaudati che vengono rimessi in discussione: ad esempio il gerundio assoluto, qui con preposizione ("per te, Signor, vindecanno"; "col vostro deportanno"); o,

viceversa, l'infinito svincolato dalla sua preposizione: "Lo cor diventa savio, / celar so conveniente", talora arbitrariamente sostituito dal gerundio: "Signor, non t'è iovato / mustrannome cortesia". Si consideri ancora l'abbassamento del livello della sintassi con la riduzione agli elementi nominali, ottenuta mediante la grande abbondanza degli infiniti sostantivati, con la paratassi, con l'ellissi della copula.

Iacopone si avvale di una grammatica degradata che indebolisce l'assetto del volgare illustre, e che è perfettamente in linea con un'altra operazione eversiva: la riconversione semantica di alcuni termini fondamentali della lirica erotica. *Cortesia, amore, senno, follia, virtù*, ecc. sono adottati da Iacopone in due accezioni opposte: quella tradizionale, legata al codice letterario cortese, sempre connotata negativamente; e quella inedita, mistico-teologica, sempre positiva. Nell'uno e nell'altro caso i vocaboli in questione non abbandonano il sistema lessicale con cui intrattengono i legami istituzionali; *senno* continua a trovarsi in compagnia di *cortesia* e *sapere*; *follia* continua a essere contraria a *virtù*, *sapienza* e *senno*; ma vengono risignificati dall'esperienza della fede. Nella nuova accezione, ad esempio, gli antichi nessi sintagmatici di *cortesia* convivono con un'assoluta novità di referente: *cortese* è ora la Madonna, Cristo, Dio o l'Amore divino. È ovvio che ne risulta riconnotato l'intero gruppo lessicale coinvolto nel testo, con esiti che ribaltano il sistema valoriale da esso espresso.

Tanto per fare un esempio, nella lauda LXXXIV il binomio "senno e cortesia" consiste nell'"empazzir per lo bel Messia", capovolgendo i dettami cortesi secondo cui *senno, cortesia* e *sapere* consentono appunto di mantenere la *misura*:

Senno me par e cortisia  
 empazzir per lo bel Messia.  
 Ello me sa sí gran sapere  
 a cchi per Deo vole empazzire,  
 en Parisi non se vide  
 cusi granne filosofia (vv. 1-7).

Di conseguenza, *onore* e *vergogna* si scambiano i ruoli, e la seconda assume a situazione auspicabile:



Chi va cercando la vergogna,  
bene me par che cetto iogna;  
ià non vada plu a Bologna  
per 'mparare altra mastria (vv. 27-30).

La "filosofia" iacononica si oppone apertamente a quella ufficiale, di cui vengono citate le due sedi più acclamate del tempo, Parigi e Bologna. Tutto ora assume un senso diverso: la pazzia diventa saggezza, la vera cultura smaschera la falsità di quella parigina e bolognese:

Chi pro Cristo va empazzato,  
pare afflito e tribulato,  
ma el è magistro conventato  
en natura e'n teologia (vv. 7-10).

L'incidenza del *Laudario* iacononico sulla lirica aulica due-trecentesca è tutt'altro che episodica. Tale lirica è il luogo di diffusione di un'etica profana; il frate di Todi la combatte sul suo stesso terreno, adottando lo stesso codice, per non autoescludersi dal circuito della letterarietà; ma risemantizzandone i termini-chiave, ricreando i rapporti tra causa ed effetto e quindi destabilizzando la scala di valori sociali precedentemente istituita.

È l'avvenimento eccezionale della conversione a dettare ora i parametri di valutazione; il valore supremo non è più la *mezura*, ma l'*esmesuranza*. Anche alcune figure retoriche di ripetizione già presenti nei Siciliani, non tornano continuamente sui termini costitutivi del sistema, ma sono orientate in direzione centrifuga, quasi sempre a vantaggio di un discorso teologico o pedagogico. Non diversamente avviene con la personificazione, frequentissima in Iacopone, ma sempre relativa agli enti di quel mondo scritturale e spirituale che costituisce il contenuto della *lauda*, mai agli elementi del codice aulico. E ancora, ossimoro, contrasto e paradosso alludono al disordine e all'incoerenza della vita mondana, oppure all'"*esmesuranza*" incolmabile nata dall'incontro della dimensione umana con quella divina. La logica della fede non è integrabile nel sistema letterario a disposizione, pena una pesante mistificazione della Verità.

Ma il problema della verità interessa anche a Guittone, e non solo al Guittone convertito. Basta rileggere la tenzone di sonetti

dall'1 al 18 con la "donna gioia", in cui l'esito della vicenda erotica resta sospeso proprio grazie all'alto tasso di ambiguità del codice e la situazione si sblocca solo quando la donna finge di fidarsi delle parole dell'interlocutore. La tenzone mette in scena quel comportamento cortese che l'autore descrive magistralmente nei suoi sonetti contenenti gli insegnamenti d'amore, dall'87 al 110:

Modo ci è anche d'altra condizione,  
lo qual tegn'omo ben perfettamente:  
ciò è saver sí dir, che la cagione  
possa avere da dire altro parvente:

.....

Donna vol sempre "no" dire e "sí" fare;  
ché sí far vole che sia conoscente,  
e vole d'altra parte dimostrare  
che del penser de l'om saccia neente (C, vv. 1-12).

La poesia d'amore cortese fonda la propria consistenza sull'ambiguità del codice. Guittone oppone a questa tecnica sclerotizzata e statica una poesia fatta di cose e di ragioni, che richiede spazio per articolare il proprio pensiero ("perch'eo gran canzon faccio e serro motti", XLIX) e per inaugurare quello spessore narrativo che sarà poi proprio della *Vita nova* dantesca (Guittone è il primo autore per il quale la critica ha parlato di cicli narrativi).

Ma anche qui ci interessa accennare ai fenomeni linguistici che realizzano queste intenzioni di poetica. Prima di tutto la dilatazione grammaticale del periodo che asseconda la continuità narrativa: una complessità ipotattica che arriva sino al settimo o all'ottavo grado di subordinazione; l'amplificazione e la moltiplicazione delle secondarie antecedenti, ammorbidiscono il confine tra un periodo e l'altro; e sempre a questo scopo l'abbondanza di congiunzioni e nessi ad inizio di periodo. La stessa forma metrica del sonetto non basta più, e i canonici 14 versi aumentano nella forma doppia o rinterzata, o con l'inserzione di endecasillabi nella seconda quartina.

La denuncia dell'ambiguità del lessico e il ripristino di un linguaggio che sia veicolo di verità avviene soprattutto attraverso un uso ben calcolato del vocabolario: i termini topici sono sempre usati in gruppo, in modo da rendere evidenti le relazioni tradizio-

nali, ma viene rettificato il loro valore semantico, che dopo la conversione assume un orientamento inequivocabile:

[...] dunque como valere  
 po', né piacer di guisa alcuna fiore,  
 poi dal Fattor d'ogni valor disembra  
 e al contrar d'ogni mainer'asembra?  
 Ma chi cantare vole e valer bene,  
 in suo legno a nohier Diritto pone,  
 e orrato Saver mette al timone,  
 Dio fa sua stella, e'n ver Lausor sua spene (XV, vv. 12-19).

e che smaschera l'ingannevolezza del rituale cortese:

O tu, de nome Amor, guerra de fatto,  
 segondo i toi cortesi eo villaneggio,  
 ma segondo ragion cortesia veggio  
 s'eo blasmo te, o chi tec'ha contratto (XXVII, vv. 1-4).

Questa ingannevolezza è messa bene in evidenza anche dal lato retorico, grazie ai contrasti giocati sulla stessa base etimologica: *amare/disamare*; *piacere/dispiacere*; alle paronomasie: *bella e fella*, *sonno/senno*; a contrasti ed ossimori paradossali: “per amare m'odiate a morte”/ “per disamar mi sareste amorosa”, sempre prediligendo la stessa derivazione etimologica: perché nella fluidità del codice, il passaggio dal positivo al negativo è impercettibile; solo il contesto può di volta in volta restituire il vero significato ed il valore. Le *interpretatio nominis* e gli oscuri giochi di parole ottenuti con un'esibita parcellizzazione lessicale (“O d'onni bono bon, bona vertute”; “Dispregio pregio u' non pregi'ha pregianza”, ecc.) ci dicono che il senso del testo non corrisponde alla somma degli atomi semantici. Guittone ci ricorda insomma che il significato non è un'acquisizione raggiunta una volta per tutte, ma qualcosa che si ricrea ogni volta nella pagina. Il rinnovato vigore che ha nei suoi componimenti l'epifrasia, e cioè un'aggiunta al discorso a struttura sintattica conclusa (“donna ch'ha bellezze più di voi ed altezze”; “ché s'eo perdesse onor tutto ed avere”) è un'ennesima conferma che il pensiero tende a straripare dalla formulazione originaria.

Quanto queste istanze assumano in Dante la maturità artistica che conosciamo non è ovviamente qui il caso di ripetere. Si pensi

solo al meccanismo strutturale della *Vita nova*, volto ad una significatività illimitata perché testi poetici già scritti rivelano ora un significato nuovo e più profondo, che darà origine a sua volta ad una scrittura ulteriore. Si pensi al saldo impianto sintattico dei suoi periodi, amplificati nei luoghi di maggior impegno razionante e nelle similitudini, dove la poesia attinge a realtà diverse.

Nelle similitudini e nelle perifrasi le occasioni di nominare e collegare tra loro aspetti diversi della realtà si moltiplicano; l'orizzonte contingente viene implicato in quello trascendente e il vocabolario si affaccia alla significazione dell'assoluto. Si pensi soprattutto al fatto che i termini canonici della lirica cortese subiscono un incremento di significato dalle opere giovanili alla *Commedia*, e nella *Commedia* dall'Inferno al Paradiso; in modo tale però che l'accezione primitiva già prelude al senso ultimo e questo non rinnega il significato più semplice o materiale.

Ma un discorso sullo spessore programmatico della poesia dantesca non è certo riassumibile in poche righe. Quello che conta qui è identificare la tipicità dell'itinerario lirico italiano, che muove dall'insofferenza per un codice ibernato, autoreferenziale ed ingannevole, e promuove lo sviluppo narrativo del testo, favorendo il recupero del significato e della possibilità di comunicare una verità sempre più coinvolta nella Verità assoluta.

La reazione di un Cecco Angiolieri verso la poesia stilnovistica e soprattutto dantesca dà la dimensione di quanto fosse chiaro per i contemporanei l'orientamento che stava prendendo la lirica peninsulare. La prassi compositiva del senese è provocatoriamente autolesiva, incline all'offerta di contenuti semantici provvisori e immediatamente contraddetti contestualmente. L'enorme quantità di periodi ipotetici dell'irrealtà, spesso estesi a gran parte del sonetto, consente la costruzione di componimenti privi di referente reale; i numerosi *adynata* abilitano la parola ad occuparsi dell'irrealizzabile. L'ossessione della morte, desiderata, minacciata o sentita già incombente in questa vita; l'insistenza sull'impossibilità di portare a compimento l'azione intrapresa, lo svolgimento fallimentare della vicenda erotica raccontata rendono la poesia il luogo dell'impossibilità evolutiva e della frustrazione narrativa. Arrivando a esiti opposti a quelli danteschi, Cecco non affida alla lingua della lirica il compito di esprimere il significato dell'esistente, ma caso mai l'assenza di finalità, il caos, la casualità. Il suo orizzonte è ostentatamente materialistico; l'autore privilegia la nominazione

delle cose, a discapito del riconoscimento del loro valore; gli eventi della vita sono citati imprevedibilmente nel testo, privati di ordine; Dio è presente solo come distruttore e portatore di odio:

Che tanto faccia Dio tristi e dolenti  
chi agli amanti fa altro ch'onore (XIV, vv. 5-6);

ed e' medesimo si po' dar un vanto  
che Dio co' santi l'odia oltre misura (XXXV, vv. 5-6).

Come Dio, l'Ente Creatore in cui consiste il significato del tutto, viene reso emblema di contraddizione, anche il linguaggio, principale veicolo di significato, diventa inetto al suo compito comunicativo, ridotto a sistema chiuso in se stesso: nel celebre soneto CIX a Dante *dice* di *contraddire* al componimento dantesco che *contraddice* a se stesso, là dove *dice* di non *intendere* ciò che poi *dice* di *intendere*; nei dialoghi con Becchina scambia arbitrariamente il chiaro rifiuto di lei per una dichiarazione d'amore (XXI, per esempio); anche letterariamente, la professione di novità poetica si risolve in affermazioni tautologiche (LXXXV) o nell'esultanza, ancora una volta, per una morte: quella del padre, in quello che Cecco definisce "nuovo sonetto" (LXXXIII).

L'Angiolieri gioca con l'immagine del *poète maudit*, ma in realtà rompe con quell'orientamento alla responsabilità semantica culminata in Dante. L'Alighieri fa della poesia il luogo della creatività illimitata e della produzione di significato; per Cecco essa è la sede privilegiata della sottrazione del significato, della non-comunicatività, della rinuncia, della morte.

La linearità della storia evolutiva della poesia italiana si incrina su un problema di funzionalità letteraria: sulla convinzione, cioè, di ciò che la poesia deve rappresentare, e delle implicanze di cui la lirica anche erotica deve farsi carico.

Basta pensare alle scelte petrarchesche, decisive per il destino letterario italiano: non è un caso che l'Aretino ostenti indipendenza nei confronti dell'operato dantesco, a iniziare da un lessico disimpegnato da esigenze di precisione semantica. La chiusura di Petrarca ad ogni sollecitazione che non sia quella del proprio dolore, si oppone all'apertura verso il tutto cara a Dante. Il rifiuto e poi la morte di Laura spingono Francesco all'isolamento; la negazione del saluto e poi la morte di Beatrice spalancano l'Alighieri verso una più

matura stagione poetica e verso un incommensurabile acquisto di senso, che raggiungerà il culmine con la visione dell'Empireo.

Petrarca si immette così nell'Umanesimo europeo bloccando la linea evolutiva transitata attraverso Iacopone e Guittone e culminata in Dante. È sulla significazione della parola poetica che si giocano le sorti della nostra scrittura d'arte, in una storia fatta soprattutto di concretezza linguistica: costruzioni grammaticali, aggregazioni lessicali, figure retoriche.

Del resto, sono convinta che il Medioevo letterario italiano sarà meno estraneo ai nostri studenti, e tutta la nostra storia letteraria sarà meno in balia di suggestioni impressionistiche o di sterzate ideologiche, quando noi avremo imparato ad insegnarla sempre a partire dall'oggettività accertabile del testo. E cioè dalla materialità delle parole concretamente organizzate in discorso, unico veicolo di contenuto, progetti ed intenzioni dell'autore.

## Bibliografia

LANDONI, ELENA, *La grammatica come storia della poesia. Un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica*. Roma, Bulzoni, 1997.

## El papel magisterial de Beatrice en el Paraíso de Dante

MARIAPIA LAMBERTI  
Universidad Nacional Autónoma de México

La estructura alegórica de la *Divina comedia* es el elemento quizá más estudiado y puesto en relieve por los analistas en los setecientos años de exégesis dantesca. El viaje mismo y las tres figuras principales del recorrido ultramundano tienen, es sabido, una gama múltiple de significados. El Dante personaje, compendio de toda la humanidad en busca de regeneración y bienaventuranza, tiene que recorrer una senda –los Tres Reinos– que es a la vez mística y concreta; la unión con Dios se alcanza a través de conocimientos precisos, de una labor de aprendizaje, de un entrenamiento paulatino a las alturas intelectuales. Virgilio y Beatrice se encargan del aspecto didáctico, pedagógico y académico de esta información-formación del hombre-símbolo. Símbolos múltiples ellos mismos de las fuerzas humanas y divinas que guían al hombre hacia la perfección humana y la verdad divina, se reparten la tarea de preparar la mente de Dante en niveles progresivos; y es la mujer la que ocupa el lugar más destacado y asume la tarea de la educación superior, intelectual, filosófica; singularmente análoga, a nuestro parecer, a la formación universitaria de los tiempos de Dante, acorde con la acendrada racionalidad y uso de la lógica silogística de los decenios posteriores al triunfo del aristotelismo cristiano.

La exaltación de la mujer como mediadora entre el hombre y Dios, última y extrema manifestación del vasallaje amoroso cortés, que singulariza el *Stilnovo*, nos da en la tercera parte de la *Divina comedia* una figura femenina no sólo de profunda sabiduría, sino de elevada técnica docente, de austera e irrefutable autoridad doctoral. Su labor magisterial tiene una coherencia perfecta con la de Virgilio, y con la última preparación de Dante para las alturas celestes.

Los dos encuentros que determinan y permiten a Dante su viaje en el más allá se contraponen y complementan. Cuando el viajero ve aparecerse a Virgilio en el páramo donde se encuentra desamparado, está en el punto más dramático de su aventura: recién salido



de la selva oscura, lleno de esperanza de salvación, es impelido otra vez al estado de confusión y desesperanza por su impotencia frente al mal (representado por las tres fieras, pero en forma más tajante por la loba). Virgilio se le aparece como ancla de salvación, o mejor dicho como el proverbial clavo ardiendo al que se aferra el que está a punto de hundirse. De hecho, Dante no sabe nada de la sombra evanescente que ve y no oye, ni siquiera si es “ombra od omo certo” (Inf. I, 66), sombra u hombre en carne y hueso. Virgilio, antes de consolarlo y ofrecerle su apoyo, lo impulsa a expresar su desamparo y angustia hasta las lágrimas: sólo frente a este primer signo de verdadera compunción, revela su misión, misma que tiene que garantizar al reconfortado pupilo, que con la calma ha recobrado la desconfianza y el recelo. Cuando Dante (Inf. II, 10-36), en forma rebuscada y circunspecta, le expresa sus dudas respecto a la por lo menos insólita aventura que Virgilio le propone, y en última instancia la duda sobre su verdadera identidad e intenciones, éste le revela que quien lo envía es la dama del Poeta, que en tal modo comprueba su amor por él: el ruego de Beatrice a Virgilio para que acuda en ayuda de su amigo/amante se acompaña con lágrimas, paralelas a las lágrimas de desolación de Dante, pero tanto más inesperadas por venir de un alma bienaventurada.

Beatrice se plantea entonces como el fin último del viaje, como coronación del proceso de purificación que no se vuelve ascensional sino después de una real/metafórica bajada a los ínferos: la contemplación del Mal como premisa para el anhelo y la conquista del Bien. El viaje es por lo tanto claramente didáctico desde un principio, y Dante personaje se configura de inmediato como pupilo, aprendiz, discente, alumno. En el Purgatorio Dante participa de las penas físicas de los purgantes y las sufre en carne propia, en una especie de entrenamiento al desapego de los vicios; pero antes ha visitado, como observador no involucrado, como si, estudiante, las leyerá en un libro, las penas y los castigos de los perdidos.

No extraña que a Virgilio se le atribuyan de inmediato los tres títulos que definen su función pedagógica: *padre* (protector y consolador) *duca* (guía) y *maestro*. Esta función magisterial se desarrolla durante todas las dos primeras cantigas, desde el primer reproche por la locuaz curiosidad del alumno (Inf. III, 76-81) hasta las exhortaciones para que se atreva a cruzar la barrera de fuego que lo separa del paraíso Terrenal y de su amada (Purg. XXVII, 20-36). Es, la suya, una instrucción fundamentada sobre la educación: el

docente toma en cuenta los aspectos psicológicos y morales del discente y los trabaja en términos prioritarios. Sus explicaciones son prácticas, descriptivas; se valen de su conocimiento del reino oscuro, cuyas características dilucida a cada paso, y de su sabiduría y prudencia durante la ascensión al monte que no conoce, y que recorre ahora no como “guía” (o sea caminando el primero) sino como acompañante—y por momentos a la zaga—de su pupilo. Labor magisterial primaria, que se asemeja mucho, anticipándola, a la instrucción-formación basada en la experiencia directa, pero dirigida, que Campanella programará para los hijos de todos y de nadie de su espeluznante Ciudad. Pero más concretamente, nos pone a pensar en cómo habrá sido la labor magisterial de Brunetto Latini, que Dante no rememora en términos de excelencia académica, sino como una entrañable imagen paternal “la cara e buona immagine paterna”, que enseñaba a sus pupilos “come l’uom s’eterna”, el camino de la gloria terrenal, de la fama (Inf. XIII, 83, 85): una educación literaria que es antes que todo educación moral.<sup>1</sup>

Cuando, por fin libre en su albedrío (“libero, dritto e sano è tuo arbitrio [...] perch’io te sovra te corono e mitrio” le confirma Virgilio al término de su labor pedagógica, Purg. XXVII, 140, 142) Dante encuentra a la que programó su viaje, ésta se le presenta precedida por toda la pompa imaginable, exaltada en su ser y su identidad. Virgilio desaparece literalmente eclipsado, a pesar de la triple afectuosísima invocación de su alumno-amigo, que sin embargo sabe que el llamar tres veces a alguien es el ritual romano de despedida a un difunto. Otra vez el encuentro está sellado por las lágrimas. Beatrice no recurre, como Virgilio, a la provocación, verdaderamente psicoanalítica, de la angustia que lleva a la catarsis: ella acusa cruel y directamente a Dante de sus culpas pasadas, en términos estrictos de bien y mal, definiendo teológicamente el *extra-vío* del Poeta simbolizado por la selva oscura: “e volse i passi suoi per via non vera / imagini di ben seguendo false” (Purg. XXX, 130-131). Teológicamente, el Mal no es más que un deseo del Bien mal entendido, un “error” (otra vez, etimológicamente, vagabundeo o extravío, pérdida del recto camino racional), que hace confundir las imágenes con los objetos, el falso bien con el verdadero

<sup>1</sup> Todas las citas están tomadas de la *Divina commedia*, con el comentario de Scartazzini-Vandelli.

bien: un problema, más que moral, de conocimiento, de educación de la mente.

El desplante de juez implacable de Beatrice contrasta con las femeninas lágrimas de congoja que conquistaran la voluntad de Virgilio, cual servidor cortés, cuando se trataba de socorrer al amado, en trance de perder su vida espiritual. Parece por un momento que todo el viaje, toda la instrucción recibida han sido inútiles, cancelados por el enojo de la bella celosa... O sencillamente confrontados con una realidad superior, fundada en una lógica sin resquicios. Es el examen "de madurez", para valernos de la tradicional denominación italiana del examen de acceso a la Universidad, que resulta en este caso muy apropiado.

Con el perdón y el olvido (la inmersión en el Leteo), el alma de Dante está "pur[a] e dispost[a] a salire alle stelle" (Purg. XXXIII, 145). En esta última parte del viaje, Beatriz tendrá dos papeles: uno es el de fuerza propulsora que permite a Dante elevarse física y literalmente de cielo en cielo. Esto se obtiene mediante la contemplación que el amante hace de la amada sonriente o refulgente de gozo siempre mayor conforme se acerca a la fuente suprema de la bienaventuranza. Beatrice es el compendio del Amor divino, del que el amor humano es la manifestación más directa y cumplida.

El otro papel es más complejo y minucioso: el viaje no ha terminado, y el mortal lo cumple, hemos visto, con fines didácticos, para "ilustrarse" sobre las verdades eternas: el bien y el mal. Dante es sometido entonces por la amada a una serie de lecciones, que le imparten las almas triunfantes con las que se entrevista, pero sobre todo ella misma; hasta el momento en que podrá superar el examen final, el interrogatorio sobre la esencia de las tres virtudes teológicas: Fe (Par. XXIV, 52-111); Esperanza (XXV, 66-78); Caridad (XXVI, 25-66), que, por encima de la corona y la mitra que le ha impuesto Virgilio que simbolizan el recto juicio en lo moral y en lo material, le dará la *laurea* intelectual. Porque Dios es el bien del intelecto, y el Paraíso es supremo conocimiento, y el Logos divino se manifiesta, etimológicamente, con la lógica.

Beatrice es entonces el catedrático que se encarga primero de cerciorarse del nivel de preparación del recién ingresado, y luego no sólo de impartirle conocimientos, sino sobre todo de proveerlo de una metodología adecuada para dirigir correctamente su capacidad intelectual. Una labor semejante a la que realizamos en las aulas universitarias.

La primera lección ocupa sólo pocos versos del primer canto (Par. I, 88-93). Dante se extraña por la luz y el sonido que oye. Beatrice empieza por regañarlo. Por sí solo debería entender, aunque lo disculpa la novedad de su situación ("Tu stesso ti fai grosso / col falso immaginar, sí che non vedi / ciò che vedresti se l'avessi scosso", vv. 88-90); luego da la explicación requerida. De ella se origina otra pregunta, pues el alumno adquiere confianza por la benevolencia del maestro. Dante no entiende cómo puede, él con su peso, trascender la levedad de los cuerpos celestes. Mucho más extendida (vv. 103-141), la explicación de esta segunda lección está precedida por una actitud de irónico compadecimiento de Beatrice: la ironía es un bien conocido estímulo didáctico. La explicación está construida en silogismo: una premisa mayor, otra menor que se corrobora con ejemplos, y finalmente una conclusión. Los símiles tienen, al estilo medieval, valor de prueba: no son ejemplificaciones, sino correspondencias. Terminando su clase, Beatrice vuelve a mirar hacia el cielo subiendo un grado, ella y su amante.

No sorprende a este punto que, al comenzar el segundo canto, Dante ponga en guardia a los lectores sin fuerzas suficientes, aconsejándoles no seguirlo más adelante. Las fuerzas a las que hace referencia son, consideramos, las cognitivas e intelectuales. Al comenzar este canto, Beatrice tiene un gesto maternal hacia Dante: ella, que conoce *forzosamente* el ánimo de Dante, lo incita a dar gracias a Dios (Par. II, 30-31). Dante formula otra duda, otra pregunta (vv. 46-51), relativa al por qué de las manchas de la luna. Ahora Beatrice sólo sonríe un poco frente a la ingenuidad del pupilo. Es muy significativa la progresión de sus sonrisas de compadecimiento o benevolencia magisterial, y la diferente función y efecto de éstas y de las sonrisas beatificantes, que provocan el ascenso del amante de cielo en cielo. La bella mujer le dice a Dante que no debería admirarse (vv. 52-57): es el reproche del maestro que a la vez estimula al alumno: tú sabes lo suficiente para contestarte solo. De hecho, lo incita (v. 58) a hacerlo. Dante obedece (vv. 58-59), y es su primera intervención con opiniones propias, basadas sobre lo que ha aprendido. A partir de esta respuesta Beatrice "argumenta" (el término escolástico es suyo) sobre lo que Dante dice, con un silogismo *a contrari* de tipo matemático (vv. 70-72). La explicación del alumno no es correcta, pero no basta decírselo, hay que demostrarle el por qué:

[...] "Certo assai vedrai sommerso  
nel falso il creder tuo, se bene ascolti  
l'argomentar ch'io li farò avverso [...]" (vv. 61-63)

En esta tercera lección, Beatrice se vale de todos los recursos de la argumentación escolástica. Enuncia las hipótesis que hay que desmentir, anticipando las objeciones del alumno que siguen por lógica. Las hipótesis racionales son tres, y en la exposición y refutación el discurso procede rigurosamente por tercetos. La primera hipótesis se desmiente por observación: las consecuencias lógicas de la premisa no se verifican en la realidad ("Questo non è", dice en el v. 82). La segunda, más difícil de desentrañar, obliga la lógica raciocinante a remitirse a problemas de orden más general, a realidades superiores (vv. 85-87) con una explicación por símil (vv. 88-90). La tercera hipótesis se refuta mediante un experimento (vv. 97-102). Interesante aquí notar que Beatrice define la experimentación como base de la *técnica*, no de la *ciencia*. Una vez refutadas las hipótesis equivocadas, pasa a "ilustrar" con la verdad superior la mente del discípulo (vv. 106-111) La referencia a la luz es explícita: "...te nell'intelletto / voglio informar di luce sí vivace..." (vv. 109-110). La explicación (también rigurosamente acompañada por tercetos), se extiende por 36 versos (vv. 112-148).

El inicio del canto III alude a las lecciones magisteriales de Beatrice, alabándola por su técnica docente:

Quel sol che pria d'amor mi scaldò il petto,  
di bella verità m'avea scoperto  
provando e riprovando, il dolce aspetto; (vv. 1-3)

He aquí la famosa y malentendida expresión *provando e riprovando*, interpretada en los siglos posteriores como lema de la ciencia experimental, como si significara "haciendo pruebas una y otra vez", cuando significa, escolásticamente, "aprobando y refutando".

Beatrice todavía tiene la actitud de superior compadecimiento por la inexperience de Dante: sonrío y lo define como "pueril", pero reconoce que el poco tiempo en el ejercicio superior del intelecto es válida explicación de su confusión conceptual:

"Non ti meravigliar perch'io sorrida"  
mi disse "appresso il tuo pueril coto,

poi sopra il vero ancor lo piè non fida  
e ti rivolge, come sòle, a voto: (vv. 25-33)

A partir de este canto, Dante empieza a tener contacto directo con las almas de los bienaventurados. Empieza el viaje propiamente dicho, con visiones sorprendentes, con encuentros, con el aprendizaje directo por inmersión en una realidad nueva. La primeras almas con la que Dante entra en contacto, y las que vendrán, aunque sean el mismísimo Santo Tomás de Aquino, padre de la escolástica y del aristotelismo cristiano, le darán, interrogados, explicaciones descriptivas, directas, sin "argumentaciones". De hecho, es sólo Beatrice, en todo el Paraíso, la que se entrega a impartir unas lecciones regulares y, diríamos, técnicamente académicas, a Dante. Y las concentra, como es lógico, en sus primeros pasos en el mundo del intelecto y de su Bien.

En el canto IV, en ocasión de la cuarta lección, Beatrice adivina lo que Dante se pregunta (vv. 10-15; 16-18) y anticipa el "argumento" que aquél no expresa. Su intuición, ya nos lo ha dicho, deriva del verlo todo con claridad en la mente de Dios que ella contempla; pero se debe también, agregamos, a la penetración del maestro en la mente del alumno que bien conoce, y cuyo nivel de conocimiento tiene bien medido. Dante tiene dos dudas. La primera es a propósito de si puede haber culpa allá donde no media plena voluntad en la acción. La segunda es relativa a la proveniencia y destino en el cielo de las almas: Dante recuerda la teoría platónica de la existencia de las almas previa al nacimiento en las estrellas, y a su retorno a ellas después de la muerte, y ya no sabe si corresponde o no a la realidad. La dama no se ríe ahora de él: digamos que debate ya con alguien que considera perfectamente a su altura, si no en el conocimiento, en la dinámica del razonamiento. Y de hecho, los razonamientos que siguen, las dos clases magistrales, constituyen como un último año universitario.

Beatrice cataloga los dos temas en orden de importancia, según la capacidad que cada duda tiene de producir un daño al alma, si mal resuelta. La primera cuestión a la que se da respuesta es la segunda (de dónde vienen y a dónde van las almas), y se examina en 35 versos (vv. 28-63). La explicación se desarrolla en forma lógica, por capítulos colocados en orden de importancia, en tal modo que del anterior pueda derivar el subsecuente. Así se construye el discurso:

- a. Estado de la cuestión. Explicación de cómo están de hecho las almas en el cielo (vv. 28-39).
- b. Descripción del funcionamiento de la inteligencia humana (*ingegno*) que necesita los datos de los sentidos (*sensato*) para luego procesarlos con el razonamiento (*intelletto*) (vv. 40-42).
- c. La premisa anterior, que anticipa el sensismo dieciochesco, justifica el hecho que la Escritura hable en términos accesibles a un intelecto de tal características, y “atribuya pies y manos a Dios” y aspecto humano a los ángeles (vv. 43-48)
- d. La misma premisa justifica que Platón diga y argumente lo que sus sentidos le indican (vv. 49-54).
- e. Como la Escritura significa otra cosa que lo que dice, acaso también Platón puede ser interpretado según la verdad y no según la falacia de los sentidos (vv. 55-60).
- f. Consideraciones sobre las consecuencias de la interpretación excesivamente literal de los textos platónicos, que llevó a la humanidad a nombrar las estrellas con el nombre de los dioses griegos (vv. 61-63).

En la otra cuestión, si es culpable el que comete el mal bajo la opresión violenta de otro, la forma de explicación es diferente (vv. 64-114). Beatrice da rienda suelta a la técnica argumentativa que enfrenta los problemas desde el punto de vista teórico. Se vale de silogismos *a contrari*: si así fuera... entonces sería... Para ejemplificar la fortaleza frente a la violencia ajena se vale de ejemplos que saca del acervo cultural elevado: de la tradición cristiana (San Lorenzo) y de la historia romana (Mucio). Por lógica, plantea un argumento que Dante no ha pensado (vv. 91-99), pero que es inevitable por ser consecuencia de una contradicción entre lo que ella ha dicho (que las almas bienaventuradas no pueden mentir) y lo que él ha oído del alma de Piccarda (que Costanza hizo vida mundana manteniendo oculto en su corazón sus votos monásticos). Explica esta última duda con un ejemplo sacado de la tradición mitológica (Almeón y Amfiarao) completando así la triada de las fuentes del saber de los hombres cultos de la época. La conclusión es de un *distinguo* sutil: Beatrice hablaba de la voluntad absoluta, Piccarda de la relativa:

“[...] Però, quando Piccarda quello spreme,  
della voglia assoluta intende, e io  
dell'altra: sí che il ver diciamo insieme.” (vv. 112-114)

Es muy importante, en ese nivel, que Beatrice no sólo intuya por su visión divina lo que Dante piensa, sino que se adelante a su pensamiento por deducción, enseñándole así a deducir una idea de la otra, a cuestionarse hasta sobre lo que el maestro mismo está diciendo, a no poner freno a su intelecto, si enderezado sobre un camino lógico, y por ende infalible.

Iniciándose el canto V, se encuentra una explicación no requerida, sobre el por qué brillan tan intensamente los ojos de Beatrice:

“S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore  
di là dal modo che in terra si vede,  
sí che delli occhi tuoi vinco il valore,  
non ti meravigliar; che ciò procede  
da perfetto veder, che, come apprende,  
cosí nel bene appresso move il piede. (vv. 1-6)

El uso del verbo “aprender” nos revela el sentido oculto de la explicación: Dante también está llamado a la perfección en el Bien una vez que haya “visto correctamente” y “aprendido”. Una vez que obtenga su *laurea* intelectual.

Luego—importantísimo— Beatrice se complace de que la iluminación interna empiece a transparentarse en Dante:

Io veggio bien sí comè già risplende  
nell'intelletto tuo l'eterna luce,  
che, vista, sola e sempre amore accende; (vv. 7-8)

Reafirma luego el gran principio teológico tomista: el mal no existe, si el hombre busca y ama falsos bienes o bienes menores, es porque en ellos “transluce” algún “vestigio” del Sumo Bien (vv. 10-12). El conocimiento intelectual es otra vez, implícitamente, exaltado como el único medio para distinguir entre falsos y verdaderos bienes. Dante, modelo y representante de toda la Humanidad, está recorriendo el camino—recto— del conocimiento.

El Poeta ha expresado unas dudas a finales del canto anterior (vv. 136-138: si se puede satisfacer al incumplimiento de los votos) y la amada se apresta a contestar en una larga sexta lección (vv. 19-



84), que se divide en dos partes argumentativas seguidas por dos exhortaciones.

La primera argumentación se construye así: hay una premisa: el máximo bien concedido al ser racional y sólo a él, es la libertad de la voluntad (vv. 19-24). De ésta deriva lógicamente otra ("Si bien argumentas" v. 25): el voto hecho libremente tiene un altísimo valor (vv. 26-31), con un distinguo (v. 27): si al consentimiento humano se une el divino. La conclusión se vuelve lógica: nada puede sustituir un voto (vv. 31-33). Pero esta conclusión requiere de un segundo argumento. Antes de pasar a éste, Beatrice exhorta a Dante a retener cuanto ya ha aprendido y considerar cuánto todavía tiene que aprender; pero lo hace en forma de sentencia válida para todos:

[...] chè non fa scienza,  
senza lo ritenere, avere inteso. (vv. 41-42)

Un principio didáctico que todos conocemos y que Dante sintetiza y eterniza en boca de su Dama celestial. Aparte la verdad académica del aserto, es importante notar cómo Beatrice procede por definiciones progresivas del intelecto humano y de la forma de aprendizaje.

El segundo argumento (vv. 43-54), que matiza la dura afirmación anterior, procede silogísticamente, por premisas y consecuencias, por sutilezas y distinguos. En un voto hay dos elementos: el ofrecimiento mismo, que compromete la libre voluntad (por eso mismo los Hebreos en su ley debían perennemente hacer ofrendas a Dios), y lo que se ofrece en el plano material. Sólo este último elemento puede ser alterado y canjeado. La exposición concluye con una exhortación final (vv. 55-84). Ésta se divide en dos partes: en la primera la exhortación es negativa (vv. 55-72): no trate de permutar el hombre su voto con algo de menor valía, no tome el hombre a la ligera los votos como lo hicieron, en la historia bíblica y en la historia griega, Jephté y Agamenón. La segunda es positiva: sean los hombres más graves y serios, acójense a las Escrituras y a la misión magisterial de la Iglesia ("Avete il novo e il vecchio Testamento / e 'l pastor de la Chiesa che vi guida", v. 76). Que sean hombres y no "plumas al viento" (v. 74), "borregos locos" (v. 80), "corderos destetados" que cabritean sin ton ni son (vv. 82-84). El conocimiento intelectual raciocinante guía hacia el recto comportamiento, hacia los valores

morales. Otra vez, terminada su lección, Beatrice se transfigura, y amante y amada ascienden a un cielo superior.

Este momento místico interrumpe el perenne preguntar del discípulo, que iría en *crescendo*. El pobre argumentador que no se atrevía ni a preguntar ni a responder, poco ducho en el arte de la dialéctica, se ha transformado en un volcán de inquietudes que nacen lógicamente la una de la otra. Su "ingenio" se ha hecho "cúpido" (v. 89).

El canto VI representa una pausa: el encuentro con Justiniano reconduce las lecciones al ámbito del recuento narrativo, de la reflexión moralística. Pero el alma del emperador sabe que está hablando con un intelecto a su altura, que define en términos escolásticos:

[...] vegg'io or chiaro sí, come tu vedi  
ogni contradizione e falsa e vera. (vv. 20-21)

Las clases están surtiendo su efecto.

En el canto VII, Beatrice vuelve a dictar, haciendo preceder su disertación por una sonrisa que ahora es de complacimento por los progresos del discípulo: éste ya manifiesta dudas lógicas, dudas correctamente impostadas que lo llevarán al saber. Es demasiado tentadora la asociación con el futuro racionalismo cartesiano. Dante no habla sus preguntas, por respeto hacia su amada (vv. 10-15), pero ésta reacciona igualmente por el conocimiento espiritual que tiene de él (vv. 16-22).

A la duda (si puede ser justo el castigo por una justa venganza, aludiendo a la condena que pesaba sobre el pueblo judío por el deicidio) Beatrice responde iniciando los varios momentos de su disertación (vv. 19-148), por cierto la más larga y sutil de todas, verdadero alarde de técnica escolástica, con sendas exhortaciones a concentrarse por la sutileza del razonamiento:

e tu ascolta, chè le mie parole  
di gran sentenza ti faran presente. (vv. 23-24)

Or d' rizza il viso a quel ch'or si ragiona. (v. 34)

Ficca mo l'occhio per entro l'abisso  
dell'eterno consiglio, quanto puoi  
al mio parlar distrettamente fisso. (vv. 94-96)

Se procede por deducciones que demuestran, a partir de Adán, la "lógica" del pecado y de sus consecuencias, y de los modos posibles de redención. La imposibilidad para el hombre de satisfacer él solo a la ofensa al Ser infinito, está dada aquí con motivaciones dialécticas (el hombre no podía humillarse obedeciendo en forma proporcional a la desobediencia que por soberbia quiso practicar) y no con las matemáticas que empleará Lutero en su momento (el ser finito no puede satisfacer a una ofensa que se hace infinita por haber sido cometida contra un ser infinito), para derivar, con consecuen- cialidad medieval, que el hombre no puede salir de su estado pe- caminoso. La duda que sigue por necesidad (por qué Dios quiso aquel tipo de redención, aquella dolorosa muerte de Cristo, y no otro) se aclara como revelación, como materia de fe superior al intelecto humano, pero con procedimiento lógico: entre el v. 68 y el 74 hay dos *perché* (porque) un *però* (por eso) y un *chè* (puesto que).

Beatrice anticipa otra vez la duda consecuente, imaginando el argumento de Dante (vv. 121-129). La duda concierne la eternidad de la materia, uno de los grandes escollos que impidió por largo tiempo la aceptación de la filosofía aristotélica en ámbito cristiano. Y la respuesta es perfectamente aristotélica: parte del concepto de materia, de elementos creados, de derivación de la "virtud" o poder de las estrellas.

Y aquí, el primer reconocimiento académico: deja a Dante "ar- gumentar" por su cuenta ("e quinci puoi argumentar ancora", v. 145) la necesidad lógica, a partir de las premisas que ella ha dado, de la resurrección de los hombres.

Siete cantos, siete lecciones de creciente complejidad, acompa- ñadas por un creciente respeto para el discente. Dante está listo para hablar con espíritus de la talla de Tomás y Buenaventura, ilu- minados además por la infalible y omnisciente luz divina. Singu- larmente, sin embargo, estas lumbreras de la filosofía de sus tiem- pos no se sumen en disquisiciones, sino que ambos se explayan en panegíricos de santos "rivales", o en descripciones, o en conside- raciones generales. Así se comportarán todas las almas en todos los encuentros que tienen lugar durante la ascensión de cielo en cielo. Dante no recibirá ulterior instrucción, sino que será a su tiempo sometido a examen, antes de ser admitido —él, mortal— a la fugaz y última contemplación de la Trinidad y de su gloria.

## Bibliografía

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, col commento di G. A. Scartazzini rifatto da Giuseppe Vandelli. Milano, Hoepli, 1949.

## Le implicazioni poetiche nella concezione dantesca della geografia nella *Commedia*

V. LOUISE KATAINEN  
Auburn University, Alabama

Molti brani della *Commedia* tradiscono l'interesse dantesco per la geografia. Non è da sorprendersi se la maggior parte di questi accenni geografici riguardano la stessa penisola italiana:<sup>1</sup> ricordiamo ad esempio nel ventottesimo dell'*Inferno* (v. 89) la località di Focara sull'Adriatico, e nel quarto canto del *Purgatorio* (v. 25) la posizione di Noli, per menzionarne solo due.<sup>2</sup> Ma quello che c'interessa in questo saggio sono gli aspetti più ampi della geografia dantesca: vale a dire, le implicazioni poetiche ravvisabili nella concezione dantesca della geografia nella *Commedia*. A questo riguardo, i tre canti che vorrei commentare in una maniera dettagliata sono l'ultimo di ciascuna cantica, cioè il XXXIV dell'*Inferno*, il XXXIII del *Purgatorio* e il XXXIII del *Paradiso*.

Di questi tre canti, l'ultimo dell'*Inferno* è indubbiamente il più importante per quanto riguarda la concezione dantesca della geografia, perchè in questo canto Dante pellegrino (e il lettore del poema con lui) scopre l'origine dell'*Inferno* e l'ubicazione del monte del *Purgatorio* secondo la cosmografia dantesca. La venerabile guida,

<sup>1</sup> Del ricordo dei luoghi italiani è disseminato tutto il Poema: più di 200 luoghi menzionati una o più volte in circa 400 citazioni: in maggiore misura i luoghi menzionati nell'*Inferno*, circa un centinaio; in notevole misura quelli menzionati nel *Purgatorio*, circa una sessantina; il rimanente, e quindi, in minore misura, quelli menzionati nel *Paradiso*.” Alearo Sacchetto, *Con Dante attraverso le terre d'Italia*, p. 10. “Nella *Divina commedia*, Dante ci rappresenta il paesaggio italiano, gli aspetti vari del cielo e del mare, le rocche sicure sugli alti monti, i castelli, le città turrite, con arte sobria, efficace, mirabile.” Francesco Cibebe, *Il paesaggio italiano nella “Divina commedia”*, p. 12. Cfr. anche Paolo Rivelli, *L'Italia nella “Divina commedia”*; Vittorio Turri, *L'Italia nel libro di Dante*.

<sup>2</sup> Assunto Mori offre la seguente statistica sugli accenni geografici italiani nella *Commedia*: Toscana: 60 luoghi; Marche: 9; Veneto: 30; Lazio: 15; Emilia: 31; Umbria: 11; Lombardia: 9; Italia meridionale: 10; Piemonte: 8; Sicilia: 6; Liguria: 11; Sardegna: 4. Citato in Osvaldo Baldacci, “I recenti contributi di studio sulla geografia dantesca”, *Cultura e scuola*, 13-14, p. 219.

Virgilio, racconta a Dante che quando Lucifero cadde dal cielo nell'emisfero australe la terra costì emersa fuggì in terrore per evitare qualsiasi possimità con Satana:<sup>3</sup>

“Da questa parte cadde giù dal cielo;  
e la terra, che pria di qua si sporse,  
per paura di lui fè del mar velo,  
e venne a l'emisperio nostro; e forse  
per fuggir lui lasciò qui loco vòto,  
quella ch'appar di qua, e sù ricorse.” (vv. 121-126)<sup>4</sup>

È da notare che Virgilio indica che la fuga della terra forse aveva prodotto “il natural burrello” (Inf. XXXIV, 98) che comunica l'Inferno con l'isola del Purgatorio. La presenza della parola “forse” è molto importante, perchè con l'inserzione di questa parola qualificativa il poeta evita qualsiasi conflitto teologico.

In solo venti versi (Inf. XXXIV, 106-126), l'autore della *Commedia* ci dà, per bocca di Virgilio, moltissimi dati sulla propria concezione della geografia. Ricordiamo, ad esempio, che Virgilio spiega che quando egli e Dante si sono capovolti, stavano passando il centro del globo della terra, il quale era creduto nel Medioevo anche il baricentro universale:<sup>5</sup>

[...] “Tu imagini ancora  
d'esser di là dal centro, ov'io mi presi  
al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.  
Di là fosti cotanto quant'io scesi;  
quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto  
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.” (vv. 106-111)

<sup>3</sup> “La montagna che Dante immagina costituire il regno dell'espiazione [è] derivata dall'identica causa che ha creato l'Inferno, la caduta cioè di Lucifero, punito per la sua superbia, dai cieli: caduta che ha scavato la voragine infernale facendo fuggire dal suo contatto la terra inorridita, sino a formare la montagna del Purgatorio.” Marcello Aurigemma, s. v. “Purgatorio”, *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, p. 745.

<sup>4</sup> Tutte le citazioni provengono da Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi. Per le citazioni successive indicherò solo il numero dei versi, avendo già indicato di che canto si tratta.

<sup>5</sup> “Il centro della terra, che, secondo che si credeva, era pur centro della gravitazione universale [...]”. Commento di G. A. Scartazzini rifatto da Giuseppe Vandelli, p. 293.

Virgilio chiarifica inoltre l'apparente mutamento dell'ora, dovuto al fatto che i due viaggiatori sono ormai giunti nell'emisfero australe dove cominceranno l'ascesa verso il monte del Purgatorio, situato anch'esso, secondo lo schema dantesco, nell'emisfero australe:

“Qui è da man, quando di là è sera;  
e questi, che ne fè scala col pelo,  
fitto è ancora sí come prim'era.” (vv. 118-120)

La spiegazione dell'origine dell'Inferno, interessante e significativa in sé, ha ulteriori implicazioni importanti per il cosmo dantesco che viene rappresentato nel poema. Per dare rilievo all'importanza della posizione di Lucifero e del monte del Purgatorio, Virgilio dice che i due viaggiatori si trovano direttamente all'opposto di Gerusalemme, il sito della morte di Cristo:<sup>6</sup>

“E se' or sotto l'emisperio giunto  
ch'è contraposto a quel che la gran secca  
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto  
fu l'uom che nacque e visse senza pecca;  
tu hai i piedi in su picciola spera  
che l'altra faccia fa de la Giudecca.” (vv. 112-117)

Nel XXXIII canto del Purgatorio la nuova guida di Dante, Beatrice, annuncia oscuramente avvenimenti futuri i quali salveranno il genere umano dallo stato peccaminoso in cui si trova. Beatrice presagisce che l'aquila avrà un erede il quale ucciderà la meretrice e il gigante che pecca con lei:<sup>7</sup>

“Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe,  
fu e non è; ma chi n'ha colpa, creda

<sup>6</sup> “Gerusalemme è ‘luogo’ fondamentale della geografia medievale che, a proposito, prende le mosse da passi della Bibbia e dai classici. Ed è ‘luogo’ fondamentale della geografia dantesca”, Adolfo Cecilia, s. v. “Gerusalemme”, *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, p. 133.

<sup>7</sup> “With the Papacy gone astray, the Empire debased and impotent, [...] Dante was bold and hopeful enough to believe in the divine appointment and in the possibility, of law and government, of a State. [...] What he yearns after is the predominance of justice in civil society”. R. W. Church, citato in Charles D. Sinclair, *Purgatory*, p. 445.

che vendetta di Dio non teme suppe.  
Non sarà tutto tempo senza reda  
l'aguglia che lasciò le penne al carro,  
per che divenne mostro e poscia preda;  
ch'io veggio certamente, e però il narro,  
a darne tempo già stelle propinque,  
secure d'ogn'intoppo e d'ogne sbarro,  
nel quale un cinquecento diece e cinque,  
messo di Dio, anciderà la fuia  
con quel gigante che con lei delinque." (vv. 34-45)

L'interpretazione tradizionale di queste parole simboliche è che l'impero cristiano non sarà sempre senza campione: un imperatore, forse Arrigo VII, fiaccherà l'orgoglio della Curia ecclesiastica e del re di Francia e stabilirà una nuova epoca di giustizia sulla terra: Beatrice riconosce l'oscurità delle sue parole:

"E forse che la mia narrazion buia,  
qual Temi e Sfinge, men ti persuade,  
perch'a lor modo lo 'ntelletto attua;  
ma tosto fier li fatti le Naiade  
che solveranno questo enigma forte  
senza danno di pecore o di biade." (vv. 46-51)

Allo stesso tempo, Beatrice esorta Dante a raccontare ai viventi tutto ciò che potrà ricordare:

"Tu nota; e sì come da me son porte,  
così queste parole segna a' vivi  
del viver ch'è un correre a la morte.  
E aggi a mente, quando tu le scrivi,  
di non celar qual hai vista la pianta  
ch'è or due volte dirubata quivi." (vv. 52-57)

Come nel XXXIV canto dell'Inferno, il XXXIII del Purgatorio contiene riferimenti geografici significativi. Però, mentre l'ultimo canto dell'Inferno fornisce a Dante pellegrino e al lettore del poema importanti dati riguardanti siti cardinali del cosmo dantesco, il XXXIII del Purgatorio si concentra invece sull'estremità orientale della terra abitabile, vale a dire, su due dei quattro fiumi del Paradiso terrestre, l'Eufrate e il Tigri.<sup>8</sup> Dopo aver enunciato le sue parole profetiche, Beatrice, in compagnia di Dante, di Stazio e delle sette

donne, arriva presso una zona d'ombra dove Dante pare vedere la sorgente comune dell'Eufrate e del Tigri:

E più corusco e con lenti passi  
teneva il sole il cerchio di merigge,  
che qua e là, come li aspetti, fassi,  
quando s'affisser, sì come s'affigge  
chi va dinanzi a gente per iscorta  
se trova novitate o se vestigge,  
le sette donne al fin d'un'ombra smorta,  
qual sotto foglie verdi e rami nigri  
sovra suoi freddi rivi l'alpe porta. (vv. 103-111)

Questo dato geografico, vale a dire la sorgente comune dell'Eufrate e del Tigri, non è un'invenzione dantesca: sia i pagani dell'età classica che i cristiani dell'epoca di Dante credevano nell'unica fonte di questi due fiumi.<sup>9</sup>

Nell'ultimo canto della seconda cantica notiamo anche un ricordo di Gerusalemme, seppure in forma metaforica; al verso 73 e seguenti Beatrice esorta Dante a portare agli ancora-viventi se non la comprensione completa delle sue parole almeno un'immagine di quello che egli ha veduto e sentito, nella stessa maniera in cui i pellegrini che ritornano da Gerusalemme portano con sé foglie di palma:

"Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto  
fatto di pietra e, impetrato, tinto,  
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,  
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,  
che 'l te ne porti dentro a te per quello  
che si reca il bordon di palma cinto." (vv. 73-78)

<sup>8</sup> "È noto come quasi tutti i Padri della Chiesa ed i commentatori della Sacra Scrittura nel medioevo abbiano ritenuto che i quattro fiumi di cui parla la Bibbia nel descrivere il Paradiso Terrestre fossero il Gange, l'Eufrate, il Tigri ed il Nilo." Piero Gribaudi, *Scritti di varia geografia*, p. 33.

<sup>9</sup> "Secondo il *Genesis* (2, 10) quattro fiumi si originavano dalla stessa sorgente nel Paradiso terrestre: Fison, Gehon, Tigri ed Eufrate. Ma Dante ha rifoggiato liberamente l'idrografia biblica dell'Eden, e qui il richiamo è da riportarsi non tanto alla Bibbia, quanto a compilazioni antiche e medievali (Plinio, Solino, Boezio, *Cons. phil.* V, I) in cui Tigri ed Eufrate sono citati come esempio tipico di fiumi nascenti da

Nel XXXIII canto del Purgatorio notiamo anche che l'ora in cui l'azione del Paradiso Terrestre si svolge è quella meridiana, vale a dire è mezzogiorno:

teneva il sole il cerchio di merigge (v. 104)

Questa è l'ultima allusione nel poema all'ora calcolata sulla posizione del sole.<sup>10</sup>

Il XXXIII canto del Paradiso comincia con la bellissima e fervente orazione di San Bernardo alla Vergine. Ecco i primi versi della *captatio benevolentiae*:

“Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
umile e alta più che creatura,  
termine fisso d'eterno consiglio,  
tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sí, che 'l suo fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.” (vv. 1-6)

Nei versi successivi San Bernardo prega la Madonna perchè interceda a favore di Dante pellegrino nel suo desiderio di figgere lo sguardo nella luce di Dio. In quest'ultimo canto del poema ci troviamo fuori della sfera delle scienze umane, inclusa la geografia. Infatti, Dante autore ci dice che tutto quello che è sparso attraverso l'universo – “sostanze e accidenti” (v. 88) – è nella luce di Dio unito come in un unico volume rilegato dall'amore:<sup>11</sup>

una stessa sorgente, e correnti in opposte direzioni. È interessante notare come Luciano, invece, ben collocasse le sorgenti dei due fiumi, definendole non lontane (*Phar.* III 256-263); ivi nomina, però, un inesistente tratto di corso sotterraneo del Tigri.” A. Cecilia, s. v. “Tigri”, *Enciclopedia dantesca*, vol. 5, p. 604, e “Eufrate”, vol. 2, p. 765. Cfr. anche Edward Moore, “The Geography of Dante”, *Studies in Dante* pp. 137-139; G. Boffito e E. Sanesi, “La geografia in Dante secondo Edoardo Moore”, *Rivista geografica italiana*, XII, pp. 92-101 e 204-215.

<sup>10</sup> “The hour of noon”, Dante says in the *Convito*, “is the noblest in the whole day and the one of greatest virtue.” Charles D. Sinclair, *Purgatory*, pp. 446.

<sup>11</sup> “Scrive il Pistelli, [...] : Fuor di metafora: quaggiù si distinguono sostanza e accidenti, qualità proprietà forme colori relazioni varie, vari modi d'essere e d'operare: in Dio *nihil accidens*, perchè nulla in Lui è mutabile, ma tutto conflato (espressivo e vero se si riporti strettamente a *legato con amore*) in una ‘forma universale’ che nulla ha di simile agli esseri creati, eppure tutti gli esseri creati assomma e comprende nella sua semplicità e immensità”. G. A. Scartazzini-Giuseppe Vandelli, p. 919.

<sup>12</sup> Alfredo Bassermann, *Orme di Dante in Italia*, trad. di Egidio Gorra, p. I-II.

Nel suo profondo vidi che s'interna  
legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna;  
sustanze e accidenti e lor costume,  
quasi conflati insieme, per tal modo  
che ciò ch'ì' dico è un semplice lume. (vv. 85-90)

Però, nonostante il tono altamente spirituale e oltramondano di questo canto, notiamo subito dopo i versi sovraccitati un significativo per quanto leggero accenno geografico. Al verso 96 e seguenti Dante autore utilizza una similitudine per descrivere la suprema ineffabilità del momento della sua intuizione del Divino. Dante lo descrive come maggiore dell'ammirazione che in venticinque secoli l'umanità ha avuto per il presunto primo viaggio nautico, vale a dire per l'impresa degli Argonauti:

Un punto solo m'è maggior letargo  
che venticinque secoli a la 'mpresa  
che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.  
Così la mente mia, tutta sospesa,  
mirava fissa, immobile e attenta,  
e sempre di mirar faceasi accesa. (vv. 94-99)

Questo non è l'unico accenno geografico di questo canto: troviamo due altri riferimenti all'universo fisico. Uno tratta di una doppia similitudine che allude allo sciogliersi delle nevi in primavera, e al volare delle foglie su cui la Sibilla scriveva i suoi responsi, agitate dai soffi mefitici che sorgevano dal fondo della sua grotta, presso Cuma:

Così la neve al sol si disigilla;  
così al vento ne le foglie levi  
si perdea la sentenza di Sibilla. (vv. 64-66)

L'altro si riferisce molto sottilmente al passaggio del tempo:

Qui se' a noi meridiana face  
di caritate, e giusto, intra i mortali,  
se' di speranza fontana vivace. (vv. 10-12)

In questi versi San Bernardo paragona la Vergine a una fiaccola che arde come il sole a mezzogiorno. Come ho notato sopra, l'ultimo



accenno all'ora calcolata dalla posizione solare si trova alla fine della seconda cantica, nel regno del Purgatorio. Nel Paradiso, il regno fuori del tempo, Dante autore si riferisce all'ora meridiana applicando questa metafora.

Questa breve introduzione all'ultimo canto di ciascuna cantica ci permette ora di passare all'interpretazione di essi riguardo alla geografia dantesca. Il noto studioso tedesco Alfred Bassermann osserva che "Natura ed Arte sono le due principali fonti vitali della *Divina commedia* [...]. E perciò chi attentamente ricerchi ed esami questi rapporti, meglio penetra per entro al mistero della creazione poetica; meglio perviene a comprendere l'uomo e l'opera sua."<sup>12</sup> Credo che sia opportuno ed importante tenere presenti le parole di Bassermann quando si tenta di comprendere e di interpretare il nesso tra la geografia dantesca e l'arte dantesca. Quindi, prima di tutto dobbiamo chiederci: quali sono i filoni che uniscono, in termini geografici, questi tre canti? In ciascun canto finale notiamo certi parallelismi, contrasti o progressioni geografiche. In primo luogo, osserviamo in questi tre canti una progressiva diminuzione dell'adeguatezza della *ratio* nell'*itinerarium mentis in Deum*. Vale a dire che nel suo pellegrinaggio spirituale il cristiano utilizza prima il dono della ragione, come abbiamo notato nel canto XXXIV dell'*Inferno*, in cui Dante pellegrino riceve da Virgilio spiegazioni "scientifiche". Nel XXXIII del *Purgatorio*, invece, notiamo che Dante pellegrino è incapace di fare domande alla sua guida. Dante è reso muto davanti allo spettacolo meraviglioso di cui è testimone:

Sí com'io fui, com'io dovea, seco,  
dissemi: "Frate, perchè non t'attenti  
a domandarmi omai venendo meco?"  
Come a color che troppo reverenti  
dinanzi a suo maggior parlando sono,  
che non traggon la voce viva ai denti,  
avvenne a me, che senza intero suono  
incominciai: "Madonna, mia bisogna  
voi conoscete, e ciò ch'ad essa è buono." (vv. 22-30)

Più avanti Beatrice accenna all'inadeguatezza delle scienze umane nella comprensione sia delle proprie parole sia dell'intenzione divina:

"perché conoschi," disse, "quella scuola  
c'hai seguitata, e veggì sua dottrina  
come può seguitar la mia parola;  
e veggì vostra via da la divina  
distar cotanto, quanto si discorda  
da terra il ciel che piú alto festina." (vv. 85-90)

Nell'ultimo canto del *Paradiso*, quando il pellegrino si avvicina alla meta del suo viaggio spirituale, né domande né spiegazioni "scientifiche" o filosofiche sono sufficienti. Infatti, Bernardo prega Maria che "Vinca [sua] guardia i movimenti umani" del pellegrino. In questo passo finale verso l'unione spirituale con Dio valgono solo forze non intellettuali, cioè la fede del pellegrino, la preghiera di San Bernardo, l'intercessione della Vergine e la Grazia Divina. Quindi, non è da sorprendersi se nella storia della progressione dell'anima verso l'unione spirituale con Dio, Dante autore utilizza mezzi poetici i quali accentuano l'aumento dei poteri spirituali da una parte e l'attenuazione dei poteri intellettuali dall'altra.

Un corollario importante alla diminuzione della razionalità umana evidente in questi canti è la concomitante diminuzione dell'enfasi su argomenti geografici. Nel XXXIII dell'*Inferno* Dante autore stabilisce i principi della sua concettualizzazione dell'Oltretomba sia la base poetico-teologica dell'opera: la caduta di Lucifero crea sia l'abisso infernale che il monte del *Paradiso Terrestre* (non dimentichiamo che il *Purgatorio* ha ragione di esistere non dopo la caduta di Lucifero, ma solo dopo la caduta dell'uomo e la Redenzione), e il baricentro universale è anche il punto assiale morale che il pellegrino sperimenta nelle ore prima dell'alba.

Nel XXXIII del *Purgatorio* notiamo significativamente meno enfasi su concetti geografici rispetto all'ultimo canto dell'*Inferno*, benchè questo canto non sia completamente privo di tali riferimenti. Ricordiamo che Gerusalemme viene ricordata in una similitudine; che viene descritta la fonte comune dei fiumi Eufrate e Tigri; e che l'ora in cui l'azione si svolge nel *Paradiso Terrestre* è quella meridiana.

Nel XXXIII canto del *Paradiso*, gli accenni geografici sono ancora meno forti e meno diretti. Anzi, il geografico è incluso nella categoria piú vasta del teologico, il particolare in quella dell'universale. Quindi, consono all'alta materia spirituale di esso, il XXXIII del *Paradiso* contiene solo lievi e obliqui accenni geografici. Queste sfumature geografiche includono un riferimento al passaggio delle

stagioni, un altro alla grotta ventosa di Cuma, un cenno molto indiretto all'ora meridiana, e un'allusione importante all'oceano (vv. 96 sgg.). In questo ultimo riferimento Dante autore ricorda lo stupore di Nettuno quando il dio italico del mare vide sulla superficie delle acque l'ombra della prima nave, cioè l'Argo di Giasone. Nel più sacro contesto cristiano la menzione di un dio pagano ci può sorprendere; ma anche nel cielo più alto Dante autore considera pienamente idoneo mettere la mitologia pagana al servizio della teologia cristiana. L'accenno a Nettuno ci fa ricordare non solo la celeberrima prima impresa nautica umana, ma anche l'umano impulso di domare la terra e di scoprire sempre più l'universo. Ci fa ricordare anche Ulisse, l'emblema dantesco della curiosità intellettuale umana e del prezzo supremo pagato da chi trascura i limiti della terra abitabile stabiliti da Dio.<sup>13</sup>

Che cosa possiamo concludere a riguardo dell'influsso della geografia dantesca sulla *Commedia*? La conoscenza dantesca della geografia è meno profonda di quella dell'astronomia;<sup>14</sup> infatti, Dante stesso non utilizza mai il termine *geografia*, preferendo quello di *cosmografia*.<sup>15</sup> Osvaldo Baldacci nota che "Dante utilizz[*a*] con sano criterio [...] la geografia del suo tempo"<sup>16</sup> rifiutando però di utilizzare

<sup>13</sup> Cfr. Inf. XXVI, 90-142. Cfr. anche Mariapia Lamberti, "Algo más sobre el Ulise dantesco. (Reflexiones sobre una interpretación alegórica)", in *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, Memorie delle III Giornate di Studi Italiani, pp. 45-61.

<sup>14</sup> Per l'astronomia dantesca cfr. F. Angelitti, *Dante e l'astronomia*. Cfr. anche R. E. Moore, "The Geography of Dante", p. 109. Testi danteschi che riguardano la cosmografia sono *De vulgari eloquentia* (I, vi, 3), *Convivio* (II, xiii), e, in modo particolare, *Questio de aqua et terra*, una tesi filosofica rivolta a dimostrare che le sfere dell'acqua e della terra non sono concentriche.

<sup>15</sup> "Il termine "cosmografia" viene dalla *Quaestio de aqua et terra*, 53: "et per cosmographos regiones terrae per omnes plagas ponentes." Gli autori da cui Dante deriva le sue nozioni geografiche generali sono Brunetto Latini con il suo *Trésor* o *Tesoro*, Orosio con le sue *Historiae*, Alfragano con gli *Elementa astronomica*, Isidoro, Alberto Magno e forse anche Roger Bacon. Strabone, Plinio, Tolomeo e Solino non sarebbero stati molto accessibili agli studiosi medievali." E. Moore, "The Geography of Dante", pp. 110-113. Mario Casella ("Questioni di geografia dantesca", *Studi danteschi* XII p. 76) opina che "il tipo di carta che Dante conobbe [era] una carta terrestre secondo la descrizione geografica di Orosio" e non le carte marine, come altri critici hanno suggerito. Al parere di Osvaldo Baldacci ("I recenti contributi di studio sulla geografia dantesca", p. 220), però, "Dante ebbe una certa conoscenza dei principi tecnico-pratici su cui era basata la nautica dei suoi tempi." Cfr. anche l'articolo importante di John Freccero, "Satan's Fall and the *Questio de aqua et terra*", *Italica*, XXXVIII, pp. 99-115.

<sup>16</sup> O. Baldacci, s. v. "Geografia", *Enciclopedia dantesca*, vol. 3, p. 118.

il patrimonio classico di mostruosità.<sup>17</sup> E infatti, la geografia medievale favoriva autorità più antiche, tendendo a non prestare fede ai dati empirici raccolti da viaggiatori contemporanei, come ad esempio da Giovanni del Pian de' Carpin e dai fratelli Polo.<sup>18</sup> Secondo Manlio Pastore Stocchi, "nell'ambito della cosmologia medievale una tale situazione di conflitto non pone generalmente in discussione il modello teorico del mondo [...] ma induce a forzare i dati dell'esperienza interpretandoli ingegnosamente per tentare di armonizzarli con le astratte premesse dottrinali"<sup>19</sup> Così, Dante, in conformità con la cultura contemporanea, credeva alla sfericità della terra, all'esistenza reale dei regni dell'Oltretomba, all'inabitabilità dell'emisfero australe, ecc., nonostante dati empirici che contrastavano con alcune di queste premesse dottrinali.<sup>20</sup>

Ciò nonostante, secondo alcuni critici, Dante si allontana dall'opinione tradizionale geografica in due istanti importanti: l'ubicazione del monte del Purgatorio e del Paradiso Terrestre. Per quanto riguarda il Purgatorio, la credenza tradizionale medievale era che questo regno di espiazione si trovava non sulle superfici della terra ma sottoterra.<sup>21</sup> Dante autore, principalmente per ragioni poetiche come vedremo più avanti, colloca il monte del Purgatorio nell'emisfero australe agli antipodi di Gerusalemme. La seconda innovazione geografica dantesca è la collocazione del Purgatorio ai piedi del Paradiso Terrestre. L'ubicazione del Paradiso Terrestre in un luogo molto alto non è un'invenzione dantesca; questo concetto si trova già in altri testi medievali, per esempio nelle *Sententiae* di Pietro Lombardo, il quale lo descrive come "in alto situs, usque ad lunarem circulum pertingens". (*Sent.* II, 17). Però, la collocazione del Paradiso Terrestre precisamente in cima al monte del Purgatorio è, secondo Edward Moore, completamen-

<sup>17</sup> E. Moore, "The Geography of Dante", p. 213.

<sup>18</sup> O. Baldacci, *loc. cit.* Cfr. anche E. Moore: "The observation of facts was checked or overborne by appeals to the language of Scripture, often fantastically misunderstood or misapplied. Certain fundamental principles of geography (like that of the central position of the earth in the sister science of astronomy) were thought to be irrevocably settled by revelation." *Op. cit.*, p. 113.

<sup>19</sup> Manlio Pastore Stocchi, s. v. "*Quaestio de aqua et terra*", in *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, p. 762.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 764.

<sup>21</sup> M. Aurigemma, s. v. "Purgatorio", in *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, 756; E. Moore, "The Geography of Dante", pp. 136-137.

te unica ("entirely unique"<sup>22</sup>), e, secondo Osvaldo Baldacci "fuori di ogni tradizione".<sup>23</sup> Come nota accuratamente Andrea Ciotti, l'effetto drammatico di questa collocazione è di "avvicin[are] il Purgatorio all'Eden, che, per via della contiguità ascendente, ne rappresenta il coronamento e la conclusione".<sup>24</sup> Dante attinge varie fonti nella creazione del Paradiso Terrestre nella *Commedia*: non solo l'Antico Testamento e la letteratura patristica e scolastica, ma anche l'esegesi dei padri orientali, le tradizioni popolari, e l'Eliso virgiliano.<sup>25</sup>

Dante si allontana dalle opinioni tradizionali geografiche più per motivi poetici che non per ragioni scientifiche. Cito ancora Baldacci: "[per Dante] la geografia è un qualsiasi mezzo poetico, che diventa praticamente un genere letterario, del quale Dante si avvale con scelte meditate e qualificate".<sup>26</sup> Questo significa che Dante autore unisce la scienza della geografia con l'arte della poesia.

Quello che Adolfo Cecilia definì "l'amor di simmetria"<sup>27</sup> che prevaleva nel secolo quattordicesimo, dettò in parte la struttura del cosmo dantesco. Più precisamente, l'imperativo estetico della simmetria dettò la decisione dantesca di creare il monte conico del

<sup>22</sup> E. Moore, *id.*

<sup>23</sup> O. Baldacci, "I recenti contributi di studio sulla geografia dantesca", p. 217.

<sup>24</sup> Andrea Ciotti, s. v. "Paradiso terrestre", in *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, p. 291.

<sup>25</sup> Ringrazio sinceramente Mariapia Lamberti per aver precisato certi punti sul Paradiso Terrestre. "Il concetto del Paradiso terrestre si fonda sull'Antico Testamento (*Gen.* 2, 8-15) e sulla letteratura patristica e scolastica. [...] S. Tommaso (*Sum. theol.* I 102) ne sviluppa con ampiezza di considerazioni e di riflessione il concetto, richiamando la tradizione testuale precedente e discutendo particolarmente alcuni punti, e cioè se il Paradiso terrestre sia un luogo corporeo, se esso fosse luogo adatto come dimora per l'uomo e se l'uomo vi fu collocato per lavorarlo e custodirlo, per concludere, in ordine allo stato di natura originale. [...] Anche Pietro Lombardo (*Sent.* II, 17) insiste sul fatto che il Paradiso terrestre è diviso dalla terra abitata 'et in alto situs, usque ad lunarem circum pertingens'. Dante, peraltro, pur raccogliendo i moduli tematici essenziali, non ripete rigorosamente le correnti opinioni dei teologi, in quanto colloca il Paradiso terrestre agli antipodi di Gerusalemme, avvicina il Purgatorio all'Eden, che, per via della contiguità ascendente, ne rappresenta il coronamento e la conclusione. È facile arguire che il poeta [...] ha tenuto particolarmente conto della tradizione popolare [...] e dell'esegesi dei padri orientali. [...] Non bisogna dimenticare, peraltro, che verosimilmente, in conformità alla sua poetica, Dante, nel concetto e nella figurazione del Paradiso terrestre, ha certamente tenuto presente l'Eliso virgiliano". A. Ciotti, s. v. "Paradiso terrestre", *Enciclopedia dantesca*, vol. 4, p. 291.

<sup>26</sup> O. Baldacci, "I recenti contributi di studio sulla geografia dantesca" p. 224. Cfr. anche E. Moore, "The Geography of Dante", p. 137.

<sup>27</sup> A. Cecilia, s. v. "Gerusalemme", *Enciclopedia dantesca*, vol. 3, p. 134.

Purgatorio, il quale pareggiava nella sua forma opposta l'imbuto dell'Inferno, e la sua decisione di collocare il Purgatorio, il regno della purificazione spirituale, esattamente agli antipodi di Gerusalemme, sito della morte di Cristo e allo stesso tempo simbolicamente metà del pellegrinaggio spirituale di ogni cristiano.

Per di più, la spiegazione dell'originalità geografica dantesca deve rendere conto non solo dell'aderenza dantesca alle convenzioni scientifiche dell'epoca, e non solo delle esigenze estetiche dantesche, ma anche — e questo è forse il fattore più importante — del messaggio teologico che Dante autore vuole trasmettere al lettore con il suo poema.

Nella monografia intitolata *The Myth of Continents*, Martin M. Lewis e Kären E. Wigen osservano che in "ogni considerazione degli eventi umani s'impiega una metageografia, riconosciuta o no".<sup>28</sup> Lewis e Wigen definiscono la metageografia come "un insieme di strutture attraverso le quali la gente ordina la sua conoscenza del mondo".<sup>29</sup> Indubbiamente la *Commedia* costituisce non solo una meditazione sullo stato umano ma anche una descrizione enciclopedica del cosmo. Per ottenere questa descrizione enciclopedica del cosmo Dante autore utilizza ed applica una metageografia la quale si spiega in una maniera molto deliberata e consapevole. Dante abbellisce elementi geografici convenzionali con delle idee geografiche originali per comunicare al lettore tutto ciò che egli conosce o crede di sapere dell'*itinerarium mentis in Deum*. Dante compie tutto ciò all'interno di una strutturazione spaziale che soddisfa i suoi bisogni estetici.

Quando abbiamo bisogno di una carta geografica? Il noto geografo americano Yi-Fu Tuan opina che "forse l'occasione più frequente è il bisogno di trasmettere efficientemente dati geografici a un altro".<sup>30</sup> E infatti, ciò che Dante offre al lettore attento è precisamente una carta geografica dell'*itinerarium mentis in Deum*: una carta nella quale l'autore unisce la scienza della geografia e l'arte della poesia.

<sup>28</sup> "Every global consideration of human affairs deploys a metageography, whether acknowledged or not". Martin W. Lewis e Kären E. Wigen, *Myth of Continents: A Critique of Metageography*, p. ix.

<sup>29</sup> "A set of spatial structures through which people order their knowledge of the world", *id.*

<sup>30</sup> "Perhaps the most common occasion is the need to transmit efficiently geographical knowledge to another person", Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, p. 77.

Come ho notato sopra, l'amore di simmetria ha in questa unione dell'arte e della scienza una funzione fondamentale. Così è che il fondo dell'Inferno coincide con il centro della terra e dell'universo; quando il pellegrino si trova nel fondo dell'Inferno (metaforicamente, nella profondità del peccato) letteralmente e figurativamente egli deve cambiare direzione completamente. Come molti studiosi hanno notato, questa rotazione di 180 gradi è letteralmente e metaforicamente una *conversio*, la quale segna la rinascita dell'anima. Così è che il monte del Purgatorio, sito della lenta e stancante purificazione dell'anima, e il Paradiso Terrestre, sito del perfezionamento della purificazione spirituale, si trovano nel cosmo dantesco agli antipodi di Gerusalemme, sito non solo della morte del Redentore dell'umanità, ma anche del fine spirituale di ogni cristiano. Nel cosmo dantesco tutto è simmetrico. La simmetria, elemento fondamentale dell'estetica dantesca, si trova non solo nel linguaggio dantesco ma anche nella metageografia dantesca.

La condizione di esule di Dante autore intensifica straordinariamente il suo bisogno di valorizzare nella *Commedia* sia lo spazio sia i luoghi.<sup>31</sup> Perciò Dante ebbe bisogno di costruire nel suo *magnum opus* un cosmo che soddisfacesse alle esigenze dello spazio e del luogo, vale a dire alle esigenze rispettivamente della libertà e dell'attaccamento al luogo.<sup>32</sup> Per Dante, i concetti del luogo e dello spazio sono fondamentali per la definizione dell'essere umano. Quindi nella *Commedia* Dante autore si applica a rispondere alla domande seguenti: qual è il luogo legittimo dell'essere umano? quali sono i limiti spaziali oltre i quali l'essere umano non deve spingersi?

Nel cosmo dantesco questi due concetti, il luogo e lo spazio, si trovano spesso in tensione dicotomica. La figurazione quintessen-

<sup>31</sup> Molto interessante a questo riguardo il commento di Roberto Mercuri: "La letteratura italiana nasce dallo sradicamento e dall'esilio, 'exilium quasi extra solum' secondo Isidoro; nasce, cioè, all'insegna della mobilità e dell'erranza". Roberto Mercuri, "Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio", in *Letteratura italiana: storia e geografia*, a cura di Alberto Asor Rosa. Primo volume, *L'età medievale*, p. 230.

<sup>32</sup> "Place is security, space is freedom". Yi-Fu Tuan, *Space and Place*, p. 3. "In experience, the meaning of space often merges with that of place. 'Space' is more abstract than 'place'. What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. [...] Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then, place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place." *ibid.* p. 6.

ziale di questa dicotomia si concentra nel personaggio di Ulisse, il quale simboleggia due desideri umani intensi ed opposti: l'attaccamento al luogo, per esempio alla casa, e l'impulso di esplorare i limiti del suo cosmo. La forte empatia di Dante autore per il personaggio di Ulisse deriva dal fatto che Dante stesso sperimentò la tensione di questi due impulsi opposti, specialmente negli anni dell'esilio. L'impulso di definire da se stesso il suo luogo legittimo nel cosmo cristiano spinse il poeta esiliato a definire la sua metageografia nel contesto cristiano.<sup>33</sup>

La cognizione geografica che Dante si sentì obbligato a trasmettere agli ancora-viventi non fu altro che la carta geografica del proprio viaggio spirituale verso Dio. Dante credette ferventemente che questa carta, correttamente interpretata, avrebbe trasmesso agli ancora-viventi tutte le informazioni essenziali per il loro *itinerarium mentis in Deum*. Questo significa che la geografia ha una funzione fondamentale nella strutturazione dantesca della *Commedia* e nel messaggio teologico di essa. Tutt'altro che un mero veicolo convenzionale per trasmettere il suo messaggio poetico-teologico, la geografia dantesca è la struttura stessa del suo messaggio. In questo senso, la *Commedia* dantesca costituisce un'applicazione archetipica della massima McLuhaniana "the medium is the message", vale a dire, "la comunicazione si identifica totalmente con il mezzo che la veicola". Baldacci comprende correttamente l'identità tra la geografia e la poesia dantesca, come possiamo chiaramente vedere nel commento seguente:

[...] la geografia nelle opere di Dante si estrinseca dalla propria contingenza episodica per giungere a precisare –nella forma e nel contenuto– il 'paesaggio' dei mondi ultraterreni, *penetrando nel concetto stesso della situazione poetica rappresentata*.<sup>34</sup>

Così, nel poema dantesco le strutture poetiche, geografiche e teologiche risultano immedesimate fra sé.

<sup>33</sup> Commentando due tipi di spazi mitici, Yi-Fu Tuan nota: "It is likely that some people will always be driven to understand man's place in nature in a holistic way", *Ibid.*, p. 86. Dante poeta è una delle persone spinte a definire il suo luogo legittimo in una maniera universale.

<sup>34</sup> O. Baldacci, "I recenti contributi allo studio della geografia dantesca", p. 213. L'enfasi è mia.

## Bibliografia

- ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, secondo il testo curato da Giorgio Petrocchi. Roma, Edizione Nazionale, 1966-67.
- ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, edizione di G. A. Scartazzini rifatta da Giuseppe Vandelli. Milano, Hoepli, 1960.
- ALIGHIERI, Dante, *Questio de aqua et terra*, secondo il testo curato da Ermenegildo Pistelli. Roma, Società Dantesca Italiana, 1921.
- ALIGHIERI, Dante, *The Divine Comedy*, Trans. John D. Sinclair. London, The Bodley Head, 1958.
- ANGELITTI, F., *Dante e l'astronomia*. Roma, Fondazione M. Besso, 1921.
- AURIGEMMA, Marcello, "Purgatorio", *Enciclopedia dantesca*, 2<sup>a</sup> edizione riveduta. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, Vol. 4, pp. 745-750.
- BALDACCIO, Osvaldo, "Alcuni problemi geografici di esegesi dantesca", *Bollettino della Società Geografica Italiana*, s. 9, VII (1966), pp. 563-578.
- BALDACCIO, Osvaldo, "Geografia", *Enciclopedia dantesca*, 2<sup>a</sup> edizione riveduta. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, Vol. 3, pp. 117-119.
- BALDACCIO, Osvaldo, "I recenti contributi di studio sulla geografia dantesca", *Cultura e Scuola* 13-14 (1965), pp. 213-225.
- BASSERMANN, Alfredo, *Orme di Dante in Italia*, opera tradotta sulla 2<sup>a</sup> edizione tedesca da Egidio Gorra. Bologna, Zanichelli, 1902.
- BOFFITO, G., e E. SANESI, "La geografia in Dante secondo Edoardo Moore", *Rivista geografica italiana*, XII (1905), pp. 92-101.
- CASELLA, Mario "Questioni di geografia dantesca", *Studi danteschi*, XII (1927), pp. 65-78.
- CECILIA, Adolfo, "Eufrate", *Enciclopedia dantesca*, 2<sup>a</sup> edizione riveduta. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, Vol. 2, p. 765.
- CECILIA, Adolfo, "Gerusalemme", *Enciclopedia dantesca*, 2<sup>a</sup> edizione riveduta. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, Vol. 3, p. 133-134.
- CECILIA, Adolfo, "Gibilterra", *Enciclopedia dantesca*, 2<sup>a</sup> edizione riveduta. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, Vol. 3, p. 159.
- CECILIA, Adolfo, "Tigri", *Enciclopedia dantesca*, 2<sup>a</sup> edizione riveduta. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, Vol. 5, p. 604.

- CIBELE, F., *Il paesaggio italico della "Divina commedia"*. Vicenza, Stocchiero, 1957.
- CIOTTI, Andrea, "Paradiso terrestre", *Enciclopedia dantesca*, 2<sup>a</sup> edizione riveduta. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, Vol. 4, pp. 289-291.
- FRECCERO, John, "Satan's fall and the *Questio de aqua et terra*", *Italica*, XXXVIII (1961), pp. 99-115.
- GRANGENT, C. H. and Charles S. SINGLETON, *Companion to the Divine Comedy*. Cambridge, Mass., Harvard U. P., 1975.
- GRIBAUDI, Piero, *Scritti di varia geografia*. Torino, Giappichelli, [1955].
- LEWIS, Martin W., and Kären E. WIGEN, *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1997.
- LAMBERTI, Mariapia, "Algo más sobre el Ulisse dantesco. (Reflexiones sobre una interpretación alegórica)" in *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, a cura di Franca Bizzoni e Mariapia Lamberti. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- LOPERFIDO, A., *Il senso geografico nel poema di Dante*. Firenze, s/e, 1929.
- MERCURI, Roberto, "Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio", in *Letteratura italiana: storia e geografia*, Dir. Alberto Asor Rosa. Torino, Einaudi, 1987, Vol. 1, *L'età medievale*, pp. 229-455.
- MOORE, Edward, "The Geography of Dante", in *Studies in Dante*, Third Series. Oxford, The Clarendon Press, 1903; ristampato a New York, Greenwood Press, 1968.
- REVELLI, Paolo, *L'Italia nella "Divina commedia"*. Milano, Treves, 1923.
- SACCHETTO, Alcardo, *Con Dante attraverso le terre d'Italia*. Firenze, Vallecchi, 1954.
- SINGLETON, Charles S., *Dante's Commedia: Elements of Structure*. Baltimore & London, Johns Hopkins U. P., 1954.
- STOCCHI, Manlio Pastore, "Quaestio de aqua et terra", *Enciclopedia dantesca*, 2<sup>a</sup> edizione riveduta. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, Vol. 4, pp. 761-765.
- TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.
- TURRI, Vittorio, *L'Italia nel libro di Dante*. Firenze, 1918.

## Per uno studio sul paesaggio nella *Divina commedia*: annotazioni su Inferno V e XXVI, e Paradiso IX

FRANCO MASCIANDARO  
University of Connecticut

Nell'ordinamento che gli offriva l'idea del viaggio nell'oltretomba, Dante trovava anche il quadro piú adatto e piú completo per la rappresentazione di ogni sapere. Nella sfera escatologica, la fisica e l'etica o, come si direbbe oggi, la scienza della natura e quella dello spirito, non sono piú divise. La natura stessa vi è ordinata moralmente a misura della sua partecipazione all'essere divino, e in quanto sede di esseri ragionevoli corrisponde al loro grado morale. Con questo è definito anche il suo valore come paesaggio. I paesaggi, nel grande poema, sono quanto mai vari e vivi, mai autonomi però, né puramente lirici [...] perché non sono altro che scena adeguata o simbolo metaforico della sorte umana.<sup>1</sup>

Movendo da queste osservazioni di Auerbach, cercherò di elaborare un discorso critico che risponda alle seguenti domande: in che misura il paesaggio costituisce una dimensione essenziale nell'economia del dramma che Dante iscrive nei canti presi in esame — quello di Francesca, di Ulisse, e di Cunizza? E quindi, come il paesaggio si rivela “scena adeguata o simbolo metaforico della sorte umana” di ciascuno di questi personaggi? Infine, quali rispondenze o contrasti ci fa intravedere il poeta fra il paesaggio attuale (“il paesaggio dell'eternità”), da cui ognuno emerge e attraverso il quale si definisce, e il paesaggio terreno evocato o dal narratore o dal personaggio stesso come segno distintivo di un modo di essere nel mondo, per il bene o il male, di fronte all'assoluto?

### Francesca da Rimini

Si prenda la famosa terzina:  
Siede la terra dove nata fui

<sup>1</sup> Erich Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, p. 86.



su la marina dove 'l Po discende  
per aver pace coi seguaci sui (Inf., V, 97-99).<sup>2</sup>

Come tutti ricordiamo, con questa descrizione del suo paesaggio natio Francesca dà avvio alla sua storia d'amore. Pronunciate durante la temporanea pausa del "vento" che "tace," queste parole ci trasportano in un mondo che, in netto contrasto con la "bufera infernal che mai non resta" da cui Francesca e Paolo si sono appena staccati, è costituito da forze naturali che esistono in uno stato di pace e d'armonia: il Po coi "seguaci sui" trova pace nella "marina". Significativamente, l'uomo e la sua *civitas* – la "terra" di Francesca, Ravenna –, accomunati alla natura circostante, partecipano della stessa pace e armonia. Ma c'è di più: se guardiamo da vicino l'articolarsi del paesaggio evocato da Francesca, possiamo vedere simboleggiata in ciò che "muove" il Po e i suoi affluenti verso la loro meta quella forza che Dante identificherà pienamente, alla fine del suo viaggio, con "l'amor che move il sole e l'altre stelle", quell'amore da cui il suo "disio" e il "velle" saranno volti "come ruota ch'igualmente è mossa". Mi pare illuminante, in proposito, questo passo delle *Confessioni* di S. Agostino (XIII, 9, 10):

Il nostro riposo è il nostro luogo. Là ci solleva l'amore [...]. Nella buona volontà è la nostra pace. Ogni corpo a motivo del suo peso tende al luogo che gli è proprio. Un peso non trascina soltanto al basso, ma al luogo che gli è proprio. Il fuoco tende verso l'alto, la pietra verso il basso, spinti entrambi dal loro peso a cercare il loro luogo [...]. Fuori dell'ordine regna l'inquietudine, nell'ordine la quiete. Il mio peso è il mio amore.<sup>3</sup>

Insomma, nel paesaggio di Francesca si annida l'idea di un amore che è a un tempo il fine ultimo a cui tende ogni creatura e la forza che la muove verso quel fine. Come Piccarda dichiarerà al pellegrino Dante:

E 'n la sua volontade è nostra pace:  
ell'è quel mare al qual tutto si muove  
ciò ch'ella cria o che natura face (Par., III, 85-87).

<sup>2</sup> Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono prese dall'edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi.

<sup>3</sup> S. Agostino, *Le confessioni*, intr., trad. a cura di Carlo Carena, p. 459.

È importante ora rilevare che dal paesaggio evocato da Francesca traspare il rimpianto della pace che l'amore-bufera, o "amor tor-to", ha distrutto – una pace che, come quella che il Po trova unendosi ai suoi affluenti e sfociando con essi nel mare, e come quella di cui parla Piccarda, può essere raggiunta solo nella comunione con gli altri, e, in senso assoluto, con l'Altro che è Dio.

La quiete, quasi contemplativa, che informa il paesaggio di Francesca – evidenziato da quel "siede" con cui s'apre il primo verso, e dalla parola "pace" del verso finale, ma anche dal ritmo lento e disteso dell'intera terzina, prodotto dai due *enjambements* e dall'iterazione nei tre endecasillabi degli accenti principali sulla 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, e 10<sup>a</sup> sillaba – è bruscamente rotta dalla parola "Amor", che, pronunciata da Francesca con triplice, martellante scansione, suggerisce l'improvviso irrompere dell'amore-passione. Le parole di Francesca riproducono e ripetono l'ineluttabilità di un amore che brucia ogni possibilità di durata, e dunque di un divenire, di una storia, quale si può intravedere nello scorrere del Po verso la sua pace, naturale compimento del suo itinerario. Una grande distanza separa Francesca dall'umano consorzio, dalla *civitas*, e dalla natura, la cui immagine è per un momento emersa dalla sua coscienza come una lontanissima eco di una vita naturalmente e necessariamente *ordinata ad bonum finem*. Il suo paesaggio ora è un altro: è quello tenebroso della bufera che si porta dentro e dalla quale è trascinata.

Alla luce di queste considerazioni l'amore di Francesca si rivela come amore peccaminoso, non solo per "malo obietto" (Purg., XVII, 95), o perché tale amore sia stato eccessivo, e nemmeno perché sia stato un amore carnale e non spirituale,<sup>4</sup> ma, e direi soprattutto, perché la sua naturale potenzialità di volgersi a una pluralità di beni e al *Summum Bonum*, è stata indirizzata esclusivamente a quell'unico oggetto che per lei è Paolo, anzi, peggio, alla sua *immagine*, la sua bellezza o "piacer" (Inf., V, 103-105). In questa sproporzione o disordine – e dunque nel conflitto interno mai risolto fra la naturale inclinazione verso il bene e il volgere il "disio e il velle" a una falsa immagine di bene – è tutto il tormento e l'inferno di Francesca.

<sup>4</sup> Cfr. Maria Simonelli, "Bonaggiunta Orbicciani e la problematica dello stil nuovo (Purg. XXIV)", *Dante Studies* LXXXVI (1968), 80: «Per Dante non si tratta di distinguere tra *amore carnale* e *amore spirituale* (ed è questo un travisamento critico dovuto in gran parte alla tradizione neoplatonica tardo-quattrocentesca), ma piuttosto tra *passione* e *virtù* [...].»

## Ulisse

Passiamo ora al canto di Ulisse, soffermandoci un po' sulla prima terzina:

Godi Firenze, poi che se' sí grande  
che per mare e per terra batti l'ali,  
e per lo 'nferno tuo nome si spande! (Inf., XXVI, 1-3).

Se quest'aspra e amara apostrofe a Firenze fa da epilogo alla rappresentazione delle metamorfosi dei ladri fiorentini, con cui si chiude il canto precedente, essa fa anche da prologo alla nuova materia del canto XXVI, sia concettualmente che formalmente. A contrasto con la figura di Ulisse che, vinto da una *vana curiositas*, abbandona la sua Itaca, qui il poeta delinea la figura del cittadino virtuoso che, mosso dall'amore per la sua Firenze, nell'apostrofe sarcastica e dolorosa insieme, dà sfogo alla sua giusta ira, simile a un antico profeta che mette a nudo il male che corrompe la sua città per ricondurla al bene e salvarla. E nell'immagine del batter l'ali "per mare e per terra" egli ci preannuncia le immagini "dell'alto mare aperto" e del "folle volo" di cui parlerà Ulisse, rievocando il suo viaggio nel "mondo senza gente".

Procedendo nella lettura, vediamo che il pellegrino Dante si muove in un paesaggio spigoloso e aspro che lo costringe ad arrampicarsi "tra le schegge e tra rocchi dello scoglio" in modo che "lo piè senza la man non si spedia" (vv. 17-18), e dunque ad andar carponi. In queste immagini si annida l'idea dell'uomo il cui *iter* è difficile, sí, ma possibile in virtù di una adesione alla terra, e dunque dell'uso di ciò che potremmo chiamare un elementare ingegno operante in funzione del contatto diretto con essa. In altre parole, in questo suo arrampicarsi, il pellegrino non rischia nessun "volq" col suo ingegno. Significativamente, il poeta interrompe la sua rappresentazione con una riflessione sui pericoli che corre l'ingegno se non è accompagnato da virtù: "e piú lo 'ngegno affreno ch'i non soglio / perché non corra che virtù nol guidi" (vv. 21-22).

Dopo questa riflessione il poeta ci riporta nel mondo dei consiglieri fraudolenti, presentandocelo però di lontano, e offrendoci così una vista panoramica:

Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,  
nel tempo che colui che 'l mondo schiara  
la faccia sua a noi tien meno ascosa,  
come la mosca cede a la zanzara;  
vede lucciole giú per la vallea,  
forse colà dov'e' vendemmia e ara:  
di tante fiamme tutta risplendea  
l'ottava bolgia, sí com'io m'accorsi  
tosto che fui là 've 'l fondo pareo (vv. 25-33).

Alla luce di quanto son venuto osservando devo subito rilevare che qui Dante crea un quadro la cui luminosità esercita un certo fascino su di noi, tanto da farci dimenticare per un momento che ci troviamo di fronte a una scena infernale. A produrre questo effetto contribuisce in gran parte la similitudine del "villan", che dall'alto del poggio contempla la valle in cui risplendono le lucciole. Se questa similitudine serve a rendere piú vivace la rappresentazione dell'ottava bolgia, essa, a guardar bene, ha la funzione ben piú essenziale di attirare la nostra attenzione sul fatto che qui il pellegrino ha davanti a sé un mondo di parvenze, e che questo è il regno della frode, dove le cose sono e non sono quel che paiono di essere. Ma nel paesaggio del "villan" Dante ha iscritto significati ancor piú profondi, che sono strettamente legati al mondo che Ulisse ha abbandonato o tradito, preferendo ad esso l'avventura marina, il folle volo nel "mondo senza gente", dove, ovviamente, è impossibile o assurdo divenire "esperto / de li vizi umani e del valore" e "seguir virtute e conoscenza", come egli asserisce (vv. 98-99; 120).

Nel "villan" Dante ha rappresentato l'uomo che è in pace con se stesso e il suo mondo, perché è in armonia con la natura, con la quale, col suo lavoro, egli coopera per dar frutti che sono indispensabili alla *civitas*. Di questo elementare rapporto con la terra, e l'implicita accettazione dei limiti che questa definisce – ma entro i quali l'uomo, secondo le proprie forze, può operare – abbiamo, credo, già trovato un segno nella scena del pellegrino che si arrampica "tra le schegge e tra' rocchi de lo scoglio". Bisogna inoltre osservare che l'attuale paesaggio infernale che il pellegrino ha davanti a sé è rappresentato come una "gola" entro la quale spiccano le fiamme – che qui ci vien fatto di chiamare "lingue" – in cui si nascondono i consiglieri fraudolenti:

tal si move ciascuna per la gola  
del fosso, ch'è nessuna mostra 'l furto,  
e ogni fiamma un peccatore invola (vv. 40-42).

Tutti ricordiamo che questa immagine della fiamma che “rapisce” e non mostra il “furto” costituisce l'apodosi della similitudine la cui protasi è inscritta nei versi che precedono quelli ora citati, in cui il poeta rappresenta il raptus del profeta Elia, come fu visto dal compagno di questi, Eliseo: “una fiamma sola” simile a una “nuvoletta” che sale al cielo. Anche qui il paragone ha una funzione non solo d'ordine formale o estetico, ma serve a rilevare, per contrasto, che il viaggio di Ulisse è una parodia del “volo” del profeta Elia. Il paesaggio infernale in cui ora si muove Ulisse rivela le radici più profonde del suo peccato, e dunque il bene ch'egli ha negato: la terra ch'egli s'è lasciato dietro, simile alla valle dove il “villan [...] vendemmia e ara”, si è trasformata in una “gola” per la quale egli “viaggia” nascosto nella sua lingua di fuoco, soggetto all'ambiguità della presenza-assenza di chi con grande ingegno, e trascinando altri con sé, si è sottratto alla vita laboriosa della *civitas*, dove ingegno e virtù sono indissolubilmente connessi, e dove la “dolcezza di figlio, la pietà/del vecchio padre”, e il “debito amore/lo qual dovea Penelopè far lieta” avrebbero dovuto vincere il suo “ardore” ch'egli ebbe “a divenir del mondo esperto” (vv. 94-98).

### Cunizza da Romano

La presenza di Cunizza in Paradiso è sconcertante, specialmente per quei lettori che sono usi a giudicare col metro di una morale convenzionale—quei lettori che Cunizza identifica col *vulgo*. Grande è il rischio di trovarsi in compagnia di quel vulgo, se non riusciamo a comprendere perché questa donna, che la cronaca ci dice essere stata dissoluta, non si trova con Francesca travolta dalla bufera infernale dei lussuriosi, e si ammanta invece della luce di Venere.

Cunizza è nel cielo di Venere non perché abbia negato, pentendosi, le influenze del pianeta “che d'amar conforta”, ma per averle assecondate; ed è stata scelta dal poeta per mostrare che *eros* non preclude la *caritas*, e che l'amore-passione può condurre a Dio. L'amore è per Dante un principio unitario che informa ogni attività umana: è la “sementa [...] d'ogni virtute / e d'ogni operazion che merta pene”, di cui ha parlato Virgilio al centro del Purgatorio

(XVII, 104-105). Dante c'invita a scoprire come questo principio sia ugualmente operante in Francesca e in Cunizza, ravvicinando le due storie d'amore mediante un sottile giuoco di richiami ed un sapiente lavoro di contrappunto. Meritano già attenzione i versi coi quali Dante segna l'apparire di Cunizza:

Ed ecco un altro di quelli splendori  
ver' me si fece, e 'l suo voler piacermi  
significava nel chiarir di fori (Par., IX, 13-15).

Analogo a questo desiderio di far piacere a Dante sembra essere quello da cui Francesca è mossa quando dice:

Di quel che udire e che parlar vi piace,  
noi udiremo e parleremo a voi,  
mentre che 'l vento, come fa, ci tace (Inf., V, 94-96).

Le due donne ci appaiono per un momento accomunate dalla stessa *benevolentia*. Ma in Francesca questo sentimento è assai tenue, ed è adulterato da motivazioni ad esso estranee: il voler muovere Dante a pietà, evocando e insieme giustificando il suo amor torto. E si osservi che Cunizza si presenta liberamente a Dante, senza ch'egli debba attirarne l'attenzione—come ha fatto con Francesca—con un “forte [...] affettüoso grido” (Inf., V, 87). Cunizza è mossa dal desiderio di *ben far*, come si legge in questi versi:

[...] la luce che m'era ancor nova,  
del suo profondo, ond'ella pria cantava,  
seguette come a chi di ben far giova: (vv. 22-24).

I punti di contatto e di divergenza tra i due amori che stiamo analizzando acquistano però maggior rilievo non appena volgiamo l'attenzione al paesaggio che Cunizza così tratteggia:

In quella parte de la terra prava  
italica che siede tra Rialto  
e le fontane di Brenta e di Piava,  
si leva un colle, e non surge molt'alto,  
là onde scese già una facella  
che fece a la contrada un grande assalto.  
D'una radice nacqui e io ed ella:

Cunizza fui chiamata, e qui refulgo  
 perché mi vinse il lume d'esta stella;  
 ma lietamente a me medesma indulgo  
 la cagion di mia sorte, e non mi noia;  
 che parria forse forte al vostro vulgo (vv. 25-36).

Il paesaggio di Cunizza è di una straordinaria concretezza e drammaticità: vediamo la sua terra delinearsi sullo sfondo della "prava" Italia e in mezzo a una precisa topografia e toponomastica delle contrade circostanti. Non c'è nulla di statico in questa collocazione, come a prima vista potrebbe suggerire quel "siede", che richiama alla mente il "siede" con cui Francesca dà avvio all'evocazione del suo paesaggio. Questo verbo, e dunque l'immagine ch'esso suscita, non ha un rilievo speciale, nascosto com'è nel mezzo del secondo verso e trascinato, per così dire, da un movimento sintattico la cui prima battuta d'arresto è in "si leva un colle", nel quarto verso. L'evidente posizione di rilievo al principio del verso e il dinamismo del colle che "si leva" riducono al minimo la staticità di "siede". Si aggiunga poi che questo paesaggio è animato dalla presenza delle efferatezze dell'uomo – il "grande assalto" di quella "facella" che fu Ezzelino – e dalla condanna che su di questi fa cadere Cunizza.

Mi pare particolarmente significativo che gli interessi etico-politici siano così spiccati in Cunizza. Ed è altrettanto significativo che la sua storia d'amore si riduca alla semplice dichiarazione: "qui refulgo / perché mi vinse il lume d'esta stella." Se ricordiamo che in Francesca gli interessi etico-politici sono affatto assenti, osserviamo che le due storie d'amore sono contraddistinte da una correlazione inversamente proporzionale. In questa si annida una sicura chiave interpretativa dell'"amor torto" di Francesca e del "diritto amore" di Cunizza.

Thomas Bergin, individuati i preponderanti interessi di Cunizza per la *civitas*, ha osservato: "Ancora più difficile è spiegarci le ragioni per cui Dante attribuì a Cunizza così vivi interessi politici. Prescindendo da Beatrice [...] Cunizza è la sola donna della *Commedia* che dimostri una vera e propria passione etico-politica, in rapporto a una situazione regionale."<sup>5</sup> Possiamo districarci da siffatte difficoltà se ci soffermiamo un momento sulle parole con le quali si chiude il discorso di Cunizza:

Sú sono specchi, voi dicete Troni,  
 onde refulge a noi Dio giudicante;  
 sí che questi parlar ne paion boni (vv. 61-63).

L'aspra profezia e la condanna che Cunizza ha scagliato contro la malvagità degli uomini della sua terra (vv. 43-60), se a prima vista possono sembrare incongruenti o insolite in una donna che è vista sotto il segno di Venere, alla luce di queste parole appaiono invece perfettamente consone al suo temperamento, ché dai Principati – le intelligenze motrici del terzo cielo, che nel *Convivio* (II, v, 13) Dante aveva identificato coi Troni – raggiano insieme le influenze che inducono l'umanità a "ben fare" nella sfera sociale e politica, e quelle che inducono ad amare. Possiamo ora intender meglio come l'amore-passione di Cunizza sia inseparabile dal suo amore per la *civitas*.

Una decisiva chiarificazione dell'unità di questi amori ci è offerta, retrospettivamente, nell'episodio di Carlo Martello. Qui, sotto il segno di Venere, si celebra l'*amor amicitiae*, e si dimostra, su basi aristoteliche e cristiane, la necessità della convivenza sociale e dello stato. Alla domanda del re angioino, "Or dí: sarebbe il peggio / per l'uomo in terra, se non fosse cive?", Dante, sulle orme di Aristotele, non può che rispondere affermativamente, "Sí [...] e qui ragion non cheggio" (Par. VIII, 115-117). Questi interessi di Carlo Martello per la città sono integralmente connessi all'amicizia che lo lega a Dante, e ne costituiscono infatti una naturale, necessaria manifestazione. Egli è il buon amico e il buon cittadino, e il buon principe. E questi interessi e questa amicizia scaturiscono da un'unica fonte – la *caritas* –, i cui segni sono inconfondibili nelle prime parole che Carlo Martello rivolge a Dante:

[...] Tutti sem presti  
 al tuo piacer, perché di noi ti gioi.  
 Noi ci volgiam coi principi celesti  
 d'un giro e d'un girare e d'una sete,  
 ai quali tu del mondo già dicesti:  
 Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete;  
 e sem sí pien d'amor, che, per piacerti,  
 non fia men dolce un poco di quiete (VIII, 32-39).

<sup>5</sup> Thomas G. Bergin, "Il canto IX del *Paradiso*", *Nuova lectura Dantis*, p. 11.

Parole, queste, che, da una parte, ci aiutano a definire l'amore di Cunizza, e dall'altra gettano luce sull'amor torto di Francesca. L'amore di cui arde l'anima di Carlo Martello, e nel quale si fondono l'affetto dell'amico e l'interesse etico-politico del principe, preannuncia l'amore di Cunizza per la sua terra, nel quale confluisce e sembra annullarsi il suo amore-passione. Si noti come Carlo Martello, venendo incontro a Dante, si stacca, sí, come Francesca, dalla schiera delle anime innamorate, ma conserva, a differenza di questa, quel legame che lo accomuna agli altri, come indica il corale "noi" ch'egli pronuncia.

Cunizza, come il suo paesaggio ci ha aiutato a scoprire, ha amato, anche se non sempre di un amore puro, con slanci di gratuita liberalità, mescolando all'ardore dei sensi l'ardore della *caritas*, e operando dunque virtuosamente nella collettività. Ora non parrà "forse forte" a quel "vulgo", al quale si rischia spesso di appartenere, che Cunizza "refulga" nel cielo di Venere, in compagnia di altri beati quali Folchetto e la meretrice di Gerico, Raab.

## Bibliografia

- ALIGHIERI, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi. Milano, Mondadori, 1996-1997.
- AUERBACH, Erich, "Dante, poeta del mondo terreno", *Studi su Dante*, pref. e trad. dall'inglese di Dante Della Terza, trad. dal tedesco di Maria Luisa De Pieri Bonino. Milano, Feltrinelli, 1963.
- AGOSTINO (San), *Le confessioni*, intr., trad. a cura di Carlo Carena. Roma, Città Nuova, 1965.
- BERGIN, Thomas G., "Il canto IX del *Paradiso*", *Nuova lectura Dantis*. Roma, Signorelli, 1959.
- SIMONELLI, Maria, "Bonaggiunta Orbicciani e la problematica dello stil nuovo (Purg., XXIV)", *Dante Studies*, LXXXVI (1968).

## El infernal carnaval de Rustico y Alibech (*Decamerón*, III, 10)

MAYERÍN BELLO  
Universidad de La Habana

La cultura popular organiza a su manera la imagen del infierno, oponiendo a la estéril eternidad la muerte preñada que da a luz, y a la perpetuación del pasado, de lo antiguo, el nacimiento de un porvenir mejor, *nuevo*, surgido del pasado agonizante. Si el infierno cristiano despreciaba la tierra, se alejaba de ella, el infierno del carnaval sancionaba la tierra, y lo bajo de ella, como el fecundo seno maternal, donde la muerte se dirigía al nacimiento, donde la vida nueva nacía de la muerte de lo antiguo. Por eso, las imágenes de lo "bajo" material y corporal atraviesan en este punto el infierno carnavalizado.<sup>1</sup>

Es harto conocida la relevancia que tienen en el *Decamerón* las fuentes populares, y su original asunción por parte de Giovanni Boccaccio.<sup>2</sup> De tan rico acervo interesan aquí aquellas que ceden

<sup>1</sup> M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, pp. 356-357.

<sup>2</sup> Entre los numerosos estudios que pudieran citarse merecen ser recordados el libro de M. P. Guardini, *Tradizioni popolari nel "Decameron"* y la acuciosa búsqueda de las fuentes reflejada en la edición crítica del *Decameron* realizada por V. Branca. En su libro *Boccaccio medievale* ha expresado Branca: "Non si inseriva il *Decameron* nel grandioso corso della cultura classica veneratissima già da quel nostro protoumanesimo e ancor prima dal preumanesimo toscano; non discendeva neppure dalla tradizione medievale più aristocratica e che idealmente si affiancava ai grandi esempi classici, cioè dalla tradizione lirica. I suoi antecedenti andavano se mai ricercati nella lussureggiante e selvosa produzione narrativa a carattere borghese e popolare: in quella produzione di piano inferiore e senza pretese letterarie che, diffusa anche per via orale, era ricercata dalla media società dei secoli precedenti come uno dei passatempi più quotidiani. Il *Decameron* appariva a quei lettori come il capolavoro in questo campo, come la geniale sistemazione di una materia amatissima, ma ancora grezza e allo stato fluido, bisognosa soprattutto di un assestamento armonico e stabile" (pp. 7-8). Y más adelante: "Quasi i due terzi degli antecedenti che possono essere rintracciati per le novelle del *Decameron* appartengono a questa letteratura; e la stessa poesia popolare: di quei secoli - dai *cantari ai lamenti*, dalle *canzoni a ballo ai rispetti* - trova nel *Decameron* i ricordi e i riflessi più illustri, quelli che in vari casi l'hanno salvata dall'oblio." (pp. 12-13).

la palabra a esa cosmovisión alternativa, desdeñosa de oficiales ideales ascéticos y promotora de valores relacionados con legítimos reclamos naturales, con el goce de la vida, con el ingenio y la risa. Todo lo cual puede resumirse en tres palabras: *cultura cómica popular*; o, si se prefiere, en dos: *lo carnavalesco*, definición acuñada por el esteta ruso Mijaíl Bajtín. Se pretende, pues, indagar cómo funciona en el libro de Boccaccio tal herencia, presunta responsable del tono subversivo al que debe el *Decamerón* parte de su fama.

Muchos pudieran ser los cuentos que viabilizasen la indagación. No ha sido el azar, sin embargo, quien ha decidido la selección del décimo de la III Jornada. Esta *novella*, construida como tantas en torno a una frase que deviene, ya corolario, ya articuladora de la ficción, exhibe el “dicho proverbial [de] que el más grato servicio que se le podía hacer a Dios [era] meter el diablo en el infierno”.<sup>3</sup> Su ambiguo sentido y el modo en que funciona en la anécdota, constituyen un emblema altamente significativo de los valores y procedimientos propios de la cultura carnavalesca.

La joven Alibech quiere convertirse en cristiana y servir a Dios, para lo cual busca la guía de los ermitaños del desierto. Luego de ser rechazada por varios de ellos, que temen a la tentación carnal, encuentra al joven Rústico, también eremita, quien, mediante una ingeniosa estratagema y contando con la simplicidad de la muchacha, se las arregla para sostener relaciones sexuales con ella. Agotado por sus repetidos reclamos, se la entrega gustoso al joven Neerbale que la ha estado buscando para casarse y así disfrutar de un rico patrimonio, pues Alibech ha heredado todos los bienes de su familia, que había perecido en un incendio.

En muchas de las variadas manifestaciones que, durante la Edad Media y el Renacimiento, asumió la cultura cómica popular —espectaculares, lingüísticas, literarias— el tópico de “el mundo al revés” ocupa un lugar central. El procedimiento implica la permutación de lo alto por lo bajo, que permitía, por ejemplo, que en el marco de las festividades, el tonto o el mendigo se convirtieran en reyes y hasta en dignatarios de la Iglesia; además de ser un mecanismo articulador de los textos paródicos sobre los rituales religiosos y laicos. Lo que hoy pudiera parecer una temeridad estaba, sin embargo, legitimado

<sup>3</sup> Cito de G. Boccaccio, *Decamerón*, trad. María Hernández Esteban, III, 10, p. 471. El texto italiano del que se citará, es la edición de Elena Ceva Valla, Vol. 1, pp. 264-268.

o al menos tolerado por el poder eclesiástico y secular, siempre que tales actitudes se manifestasen en el momento y sitio adecuados, es decir, en los días de las diversas y numerosas festividades que se desarrollaban en la “plaza pública”, espacio propio del carnaval. Tal como lo ha demostrado Bajtín, a todas las manifestaciones de la cultura cómica popular las animaba una intención ambivalente e implícitamente subvertidora de la rígida estructura de la vida medieval. Esta inversión, que opera continuamente en la historia que se examina, garantiza su risueña ambigüedad semántica.

La narración corre a cargo de Dioneo, el infractor de las reglas del juego, encarnación del principio de libertad que flexibiliza la estructura del libro. Vale la pena detenerse un instante en la actitud desacralizadora, rebajadora, de este relator, la cual lo distingue y lo hace afín con el espíritu lúdico-carnavalesco.

Es singular, por ejemplo, que sea él quien proponga una alternativa cómica al tono serio propio de las baladas que coronan las jornadas. Así, al final de la quinta, a instancias de la reina Elissa, Dioneo debe entonar la ritual canción; en vez de ello cita sucesivamente los primeros versos de composiciones de marcado contenido obsceno, alusivo a la práctica sexual. Asimismo, cierra la IV Jornada, la de acentos más tristes, con un cuento que representa su contrapartida y restablece el tono predominantemente jocoso y alegre de la obra. Algo semejante ocurre con la décima *novella* de la quinta, donde el tema del día, resuelto hasta entonces dentro de las leyes de la casuística amorosa y de la cortesía, sufre una degradación cuando la intriga se resuelve a través del *ménage à trois*. Por último, recuérdese cómo, una vez concluida la célebre historia de Griselda (X, 10), cuyas desventuras elevan el tono del relato y crean un clima de piadosa conmiseración, Dioneo, que ha sido el narrador, perturba tal disposición de la recepción con un comentario reticente que desvía la atención hacia la conducta de Gualtieri,

Al quale non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto ad una che, quando fuor di casa l'avesse in camicia cacciata, s'avesse sì ad uno altro fatto scuotere il pilliccione, che riuscito ne fosse una bella roba. (X, 10, p. 735)

(A quien tal vez no le habría estado mal empleado haber tropezado con una que, cuando la hubiese echado de casa en camisa hubiese hecho que otro se la cepillase de tal modo



[nótese el doble sentido y la obscenidad] que se hubiese ganado un bonito vestido.) (X, 10, p. 1151)

El relato de Alibech y Rústico se inicia con un exordio donde se presiente, además de la procaz sonrisa del hablante, la inversión de los valores que operará en el cuento:

Graziose donne, voi non udiste mai dire come il diavolo si rimetta in inferno, e per ciò, senza partirmi guari dall'effetto che voi tutto questo dì ragionato avete, il vi vo' dire; forse ancora ne potrete guadagnare l'anima avendolo appartato, e potrete anche conoscere che, quantunque Amore i lieti palagi e le morbide camere più volentieri che le povere capanne abiti, non è egli per ciò che alcuna volta esso tra' folti boschi e tra le rigide alpi e nelle diserte spelunche non faccia le sue forze sentire; il perché comprender si può alla sua potenza essere ogni cosa suggerita. (p. 264)

(Gracias señoras, tal vez vosotras no habéis oído nunca contar cómo se mete al diablo en el infierno; y por ello, sin alejarme nada del tema sobre el que habéis departido todo el día, os lo quiero decir; tal vez podréis incluso salvar el alma una vez aprendido, y podréis saber también que, aunque Amor habita en los alegres palacios y en las refinadas alcobas más gustosamente que en las pobres cabañas, no por ello deja de manifestar alguna vez su fuerza entre los espesos bosques y entre las rigurosas montañas y en las desiertas grutas; por lo cual se puede comprender que todo está sometido a su poder.) (p. 465)

El Amor, con mayúscula, interlocutor y confidente privilegiado por la refinada lírica provenzal y stilnovista, reaparece para funcionar ahora en un contexto diverso. Se ha alejado del espíritu que solía –suele– animarlo para devenir puro sexo y se ha ampliado su campo de acción, al convertirse en don de un Rústico, derecho que le negaba la casuística amorosa de Andrés el Capellán. Tampoco el amor, pues, escapa a la reiterada degradación de lo elevado y sublime.

Conviene, antes de proseguir, aclarar cuál es el carácter de la aludida degradación –o rebajamiento– que anima el conjunto de imágenes de la cultura cómica popular –englobadas por Bajtín también bajo la denominación de “realismo grotesco”. Explica el teórico ruso:

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. En el realismo grotesco [...] lo “alto” y lo “bajo” poseen [...] un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo “alto” es el cielo; lo “bajo” es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre) y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz *corporal*, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. [...] De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación.<sup>4</sup>

Tal degradación, que invade ahora lo sagrado, se exhibe en el núcleo mismo del cuento:

E così stando, essendo Rustico più che mai nel suo disidéro acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezione della carne; la quale riguardando Alibech e maravigliatasi, disse: –Rustico, quella che cosa è che io ti veggio; che così si pigne in fuori, e non l'ho io? –O figliuola mia– disse Rustico –questo è il diavolo di che io t'ho parlato; e vedi tu ora: egli mi dà grandissima molestia, tanto che io appena la posso sofferire.– Allora disse la giovane: –O lodato sia Iddio, ché io veggio che io sto meglio che non stai tu, ché io non ho cotesto diavolo io. –Disse Rustico: –Tu di' vero; ma tu hai un'altra cosa che non l'ho io, ed haila in iscambio di questo.– Disse Alibech: –O che?– A cui Rustico disse: –Hai il ninferno, e dicoti che io mi credo che Iddio t'abbia qui mandata per la salute dell'anima mia, per ciò che, se questo diavolo pur mi darà questa noia, ove tu vogli aver di me tanta pietà e sofferire che io in inferno il rimetta, tu mi darai grandis-

<sup>4</sup> M. Bajtín, *op.cit.*, pp. 24-25.

sima conzolazione ed a Dio farai grandissimo piacere e servizio, se tu per quello fare in queste parti venuta se', che tu di'. (p. 266)

(Y mientras permanecía así, encendido más que nunca Rústico en su deseo al verla tan bella, llegó la resurrección de la carne, y Alibech, al verla, asombrándose dijo: – Rústico, ¿qué es esa cosa que te veo que se te sale así hacia afuera, y que yo no tengo? – ¡Oh, hija mía! – dijo Rústico –, esto es el diablo del que te he hablado; y mira cómo ahora me produce una molestia tan grande que apenas puedo soportarla. Entonces dijo la joven: – ¡Oh, alabado sea Dios, pues veo que estoy mejor que tú, porque yo no tengo ese diablo! Dijo Rústico: – Tienes razón, pero tú tienes otra cosa que yo no tengo, y la tienes en lugar de esto. Dijo Alibech: – ¿El qué? A lo que Rústico dijo: – Tienes el infierno; y te digo que creo que Dios te ha enviado aquí para la salvación de mi alma, porque si este diablo sigue molestándome así, si quieres apiadarte de mí y soportar que le meta en el infierno, me proporcionarás un grandísimo consuelo y le harás a Dios un enorme placer y servicio, si como dices has venido a estos lugares para hacer eso.) (p. 468)

“Dios”, “el alma”, “la resurrección de la carne”, “infierno”, “diablo”: conceptos todos propios de la esfera elevada de la ideología, aparecen aquí rebajados, en estrecha coexistencia con el ansia de acoplamiento sexual. Se han formado vecindades inesperadas mediante la reunión de lo que normalmente existe por separado.<sup>5</sup> Es decir, con esta subversión de la jerarquía serán precisamente los genitales y su natural función los que ayudarán a Alibech a salvar el alma y a servir cumplidamente a Dios. El rebajamiento – “el mundo al revés” –, sin embargo, no deja de ser ambivalente, negativo y positivo a la vez, como conviene a la verdadera imagen carnavalesca. “Meter el diablo en el

<sup>5</sup> En su ensayo de poética histórica “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela”, Mijaíl Bajtín, cuando caracteriza el método artístico seguido por Rabelais en la construcción de su cosmos novelesco, enfatiza que “La esencia de este método se reduce ante todo a la destrucción de todos los vínculos acostumbrados, de las *vecindades habituales* de las cosas e ideas y a la creación de *vecindades inesperadas*, de vínculos inusitados, incluyendo los más imprevistos vínculos lógicos [...] y lingüísticos. [...] Sobre la base de esta nueva vecindad de las cosas debe revelarse la nueva imagen del mundo [...]”. *Problemas literarios y estéticos*, pp. 364-365. Semejante procedimiento se advierte en el pasaje citado de la *novella*, así como en muchos otros del libro.

infierno” significa, por una parte, tomar a risa los dos símbolos supremos del miedo en la ideología oficial, eliminando, provisionalmente, su aureola tenebrosa. La degradación que implica el acto no impide que la inocente Alibech sienta el cosquilleo en el alma:

Ben veggio che il vero dicevano que' valenti uomini in Capsa, che il servire a Dio era così dolce cosa; e per certo io non mi ricordo che mai alcuna altra io ne facessi che di tanto diletto e piacer mi fosse, quanto è il rimettere il diavolo in inferno; e per ciò io giudico ogni altra persona, che ad altro che a servire a Dio attende, essere una bestia. (p. 267)

(Bien veo [...] que servir a Dios era una cosa tan dulce; y por cierto, no recuerdo haber hecho nunca nada que me diese tanto deleite y placer como meter el diablo en el infierno; y por ello considero que todo el que se ocupe de otra cosa que no sea servir a Dios, es una bestia.) (p. 469)

Se está abogando, a fin de cuentas – cierto que desde una perspectiva cómica pero no por ello menos válida –, por esa “moral natural”, por la sumisión a las benéficas leyes de la naturaleza, postura favorecida por el autor, en el libro. Por otra parte, la conclusión de la narración, al menos desde el punto de vista de Rústico, acentúa en las imágenes del diablo y el infierno el polo negativo, en la medida en que los “piadosos” reclamos de Alibech han terminado por convertirse en ese infierno que es análogo al castigo. La aparición de Neerbale, el pretendiente, significa, pues, su liberación.

La alusión irreverente al más allá y a los asuntos divinos no es privativa de este cuento. La tercera jornada, en particular, acude a tales desenfados como vía para ilustrar el ingenio de aquellos que persiguen algo muy deseado, según reza su tema. Así, la ascensión al Paraíso entra en vecindad no previsible con las francachelas de la mujer de Fray Puccio y don Felice (cuarto cuento de la jornada), y Ferondo permanece en el Purgatorio mientras el abad se goza a su mujer (octavo cuento). Por otro lado el lector del *Decamerón* se topa constantemente con expresiones y actos cuyo sentido equívoco parece esconder la mofa de lo religioso, de tal forma que, por ejemplo, la decodificación de decir oraciones o padrenuestros corresponde a la realización del acto sexual (VII, 3) y lo mismo vale para la frase “haciéndola pariente de nuestro señor” (VIII, 2), a quien se pretende hacer cómplice, más de una vez, de asuntos humanos bien ajenos a

su ministerio. Recurrente es, asimismo, la actitud ligera y desprejuiciada que asumen los narradores cuando, al comentar lo acaecido en los cuentos, manifiestan su deseo de pasar por las mismas experiencias placenteras en que se han visto involucrados los protagonistas de los relatos, y para ello apelan al auxilio divino: “[...] volvieron a estar juntos otras muchas noches; a las que ruego a Dios que por su santa misericordia pronto me lleve a mí y a todas las almas cristianas que lo deseen” (III, 3, p. 394). Rayana en la blasfemia, por último, es la frase final del cuento de Masetto de Lamporecchio (III, 1), conclusiva de la historia donde las monjas, presuntas esposas de Dios, además de placer –reciprocado a su vez por el jardinero– le han proporcionado a Masetto hijos, riqueza y bienestar en su vejez, por lo que éste saca la atrevida conclusión de que “así trataba Cristo a quien le ponía los cuernos en la corona” (III, 1, p. 375). Esta libertad en el tratamiento de lo sagrado podía –sucedió– resultar escandalosa. Sin embargo, vale recordar que semejantes osadías estaban ya en la marginal y carnalesca literatura paródica desarrollada durante el medioevo y en particular en el subgénero cómico de la parodia sacra. Al respecto explica Bajtín:

La voluminosa literatura paródica de la Edad Media se asocia directa o indirectamente a las manifestaciones de la risa popular festiva [...] es una literatura recreativa, escrita en los ratos de ocio y destinada a leerse durante las fiestas, circunstancia en la cual reinaba un ambiente especial de libertad y licencia. Esta alegre manera de parodiar lo sagrado se permitía solamente en esta ocasión, del mismo modo que durante la risa pascual (*risus paschalis*) se autorizaba la consumición de carne y la vida sexual.<sup>6</sup>

Y en otro pasaje:

[...] la parodia sacra, uno de los fenómenos más originales y menos comprendidos de la literatura medieval [...] estaba consagrado por la tradición y tolerado en cierta medida por la iglesia.<sup>7</sup>

El relieve de la blasfemia boccacciesca se atenúa, pues, si se la vincula con una tradición y una cultura que, sin dudas, nutrió su

<sup>6</sup> M. Bajtín, *op.cit.*, p. 79.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 19.

obra. Téngase en cuenta, además, en su descargo, que el autor nunca pretendió imponer su *Decamerón* como obra de alto estilo sino que dejó siempre sentada su pertenencia a una literatura menor, de entretenimiento, destinada preferentemente a un público de segunda fila, el de sus lectoras. No obstante, a pesar de los modestos e inocentes propósitos que expresan partes discursivas como el “Proemio”, la “Introducción a la cuarta jornada” y la “Conclusión del autor”, el libro hizo mella de modo diverso en la opinión. Mucho deben haber levantado su voz los detractores, cuando su creador, después de haber dado a conocer las tres primeras jornadas, interrumpe la obra para defenderla de malentendidos. Se trata, entonces, de exponer y proponer con meridiana claridad una moral natural, lección que deberían haber ofrecido los cuentos, cuyos propósitos parecen haber sido tergiversados –iera previsible!– por una parte de la recepción. Esta defensa de las “leyes de la naturaleza,” realizada en la introducción a la cuarta jornada, se aviene perfectamente con la intención que anima el cuento de Alibech y Rústico pero, a pesar de su énfasis, no logra la eficacia de las imágenes que funcionan en la *novella*, mucho más subversivas, polisémicas, incitantes, lo haya querido o no su autor. La persuasión discursiva, aun cuando se encamina al mismo fin, va a la zaga de la ficción. Por eso el juicio del eminente filólogo Erich Auerbach, por lo demás demasiado rotundo al juzgar la ortodoxia de Boccaccio, y tendiente a disminuir la fuerza de lo carnalesco –para él sólo chiste frívolo–, resulta discutible cuando afirma:

El libro de Boccaccio es el estilo medio, y lo anima, so capa de su frivolidad y donosura, una mentalidad bien determinada, que no es cristiana en absoluto. Al decir esto no pienso tanto en la burla que hace de la superstición y de las reliquias, ni en aquellos sacrílegos chistes como la expresión *la resurrezione della carne* aplicada a la excitación sexual en el hombre (3, 10); ya que cosas semejantes forman parte del repertorio de las farsas medievales y no tienen necesariamente un significado fundamental [...]. Lo realmente importante en la mentalidad del *Decamerón*, lo que se contrapone en absoluto a la ética medieval cristiana, es la doctrina del amor y de la naturaleza, que si las más de las veces se expresa en tono ligero, se halla, no obstante, muy segura de sí misma.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Erich Auerbach, “Fray Alberto”, *Mimesis*, pp. 215-216.

Cabría, más bien, preguntarse si esa “doctrina del amor y de la naturaleza” no emana también –sobre todo– de esas burlas y “sacrílegos chistes”, de las reidoras imágenes que las diferentes *novelle* construyen a propósito de las proliferas situaciones equívocas. Esta *resurrezione della carne* –y es sólo un ejemplo entre tantos– sí tiene un significado fundamental por ser expresión de esa herencia acogida con los brazos abiertos por Boccaccio: la cultura cómica popular. La inversión carnavalesca de los valores, con su aprobación risueña de lo negado por la cultura oficial, esto es, la carnalidad y terrenalidad del hombre, con su parodia de lo sagrado y lo elevado, operante hasta ahora en un contexto marginal, comienza a manifestar su fuerza perturbadora en la alta literatura, pues eso fue y es el *Decamerón*, a pesar de lo que dijeran poéticas al uso, reservas de cultos humanistas o prejuicios de autor. La risa carnavalesca es legado explosivo: mina fundamentos, postula una alternativa a una imagen del hombre y del universo que se pretende inmutable y sin aristas, hace, en fin, que se intercambien cénit y nadir, como ha ocurrido en el alegre carnaval de Rústico y Alibech.

## Bibliografía

- AUERBACH, Erich, *Mimesis*. Ciudad de La Habana, Arte y Literatura, 1986.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas literarios y estéticos*. Ciudad de La Habana, Arte y Literatura, 1986.
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (El contexto de Francois Rabelais)*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di Elena Ceva Valla. Milano, Rizzoli, 1950.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, ed. y trad. María Hernández Esteban. Madrid, Cátedra, 1994.
- BRANCA, Vittore, *Boccaccio medievale*. Firenze, Sansoni, 1975.

## Los cálculos pragmático-retóricos de frate Cipolla

MARÍA CRISTINA AZUELA  
Universidad Nacional Autónoma de México

Es a partir de los postulados pragmático-retóricos,<sup>1</sup> término con el que Catherine Kerbrat-Orecchioni trata de englobar “las máximas conversacionales” de Grice, las “leyes del discurso” de Ducrot, “los postulados de conversación” de Gordon y Lakoff, etc., como analizaremos la estrategia de Frate Cipolla en el último relato de la sexta jornada del *Decamerón*.

Las *beffe* o relatos de burla del *Decamerón* tienen una base predominantemente lingüística. A partir de esto, y dentro de un marco pragmático, las víctimas de una broma podrían ser estudiadas como “receptores”, o “interlocutores” u “oyentes” de un mensaje persuasivo engañoso.<sup>2</sup> Cuando se comentan estas burlas, en general, el análisis se centra en la habilidad para engañar que tiene el burlador, y no se subraya lo suficiente que su éxito depende de la cooperación<sup>3</sup> de la víctima. En este trabajo trataremos de mostrar que ésta coopera tanto por su estupidez, como por una reacción espontánea propia de todos aquellos que saben conducirse en una situación de comunicación.

El hermano Cipolla era un predicador, que sin ser especialmente brillante contaba con tales poderes retóricos que, según precisa el

<sup>1</sup> Tomo el término de Catherine Kerbrat-Orecchioni en su libro *L'implicite*: “esa competencia que constituye el conjunto de los saberes que un sujeto hablante posee acerca del funcionamiento de aquellos ‘principios’ discursivos que sin ser imperativos al igual que las reglas de buena formación sintáctico-semántica, deben ser observadas por quienes desean realizar honestamente el juego del intercambio verbal, y que se llaman, según el caso ‘máximas’ o ‘principios conversacionales’ (Grice), ‘leyes del discurso’ (Ducrot), ‘postulados de conversación’ (Gordon y Lakoff), ‘postulados de comunicación normal’ (Revzine)”, p. 194. Todas las traducciones son mías.

<sup>2</sup> Al respecto ver el artículo de Giovanni Sinicropi “Il segno linguistico del *Decameron*”.

<sup>3</sup> Con cooperación nos referimos ya aquí a uno de los principios conversacionales de Grice, enunciado en “Logique et conversation”.

narrador, quienes no lo hubieran conocido habrían podido compararlo con Quintiliano y Cicerón.<sup>4</sup> Nuestro personaje aparece pues, prometiendo una reliquia especial a los fieles de Certaldo: una de las plumas que se le cayeron al arcángel Gabriel en el momento de la Anunciación. Sin embargo, dos pícaros amigos suyos deciden jugarle una broma reemplazando la pluma—que en realidad no era sino una pluma de perico, ave que en aquella época se conocía poco en Italia<sup>5</sup>—por unos carbones.

Cipolla se da cuenta de la sustitución cuando ya ha comenzado su sermón. Para salir del apuro no le queda otro recurso más que inventar al vapor alguna justificación que haga parecer aceptable el cambio de la pluma por los carbones. En otros términos, Cipolla no cuenta sino con su discurso. Lo comienza pues, platicando a su público el largo peregrinaje que lo llevó a Tierra Santa, donde halló toda clase de reliquias, entre las cuales se encontraban la pluma del arcángel Gabriel y los carbones con los que asaron a San Lorenzo. Explica después que ambas reliquias habían sido conservadas en estuches tan parecidos, que había tomado uno por otro. Pero, tal vez fue Dios mismo quien le hizo cometer el error, dado que la fiesta de San Lorenzo se aproximaba y que era más apropiado mostrarles las reliquias del santo mártir.

Así esquematizados, los argumentos de Cipolla no parecen especialmente convincentes. Sin embargo, al final de su prédica,

la stolta moltitudine ebbe con ammirazione reverentemente guardati, con grandissima calca tutti s'appressarono a frate Cipolla, e migliori offerte dando che usati non erano [...]. (VI-10, par. 53)<sup>6</sup>

(la estúpida multitud contempla con una respetuosa admiración [los carbones] y, acercándose todos a Fray Cipolla le dan una limosna mayor que la habitual)

<sup>4</sup> “[...] niuna scienza avendo, sì ottimo parlatore è pronto era, che chi conosciuto non l’avesse, non solamente un gran rettorico l’avrebbe estimato, ma avrebbe detto esser Tulio medesimo o forse Quintiliano”, par. 7.

<sup>5</sup> Como el mismo narrador lo explica, par. 27-29.

<sup>6</sup> Me sirvo de la edición del *Decameron* editada por Vittore Branca. Sin embargo, señalo en cada cita no la página de esa edición, sino la jornada, el cuento y el párrafo correspondiente. Las traducciones son mías.

Habría que examinar de cerca el discurso del fraile para comprender por qué logra unas limosnas tan suculentas por parte de sus “estúpidos” oyentes. Pasaremos rápidamente sobre las estrategias de Cipolla, hasta llegar a la forma en que sus oyentes “cooperan” para caer en sus redes.

Cipolla inicia su exposición introduciendo su peregrinaje hacia “quelle parti dove apparisce il sole” (“aquellas partes donde aparece el sol”, VI-10, par. 37). La significación equívoca de la frase que alude tanto a cualquier lugar donde se puede ver el sol, como al Oriente, donde el sol aparece cada día, es representativa del resto del discurso. Éste reposa sobre una estrategia que juega fundamentalmente con la ambigüedad y la polisemia de las palabras. La táctica de establecer siempre un doble nivel de interpretación parecería haber sido introducida desde el momento en que Cipolla eligió una pluma de perico como la reliquia del arcángel Gabriel. En efecto, como Holy Wallace Boucher lo señala, ya ahí el fraile materializa a un ser espiritual (el ángel), quien, además, venía a anunciar la materialización del Verbo hecho carne.<sup>7</sup>

Lo esencial de la técnica del bromista se encuentra pues contenido en este paso de un nivel al otro: si no es de lo espiritual a lo material, o de lo general a lo particular, es por la hiperbolización de hechos banales que de pronto parecen extraños y fabulosos, o a la inversa, por la degradación de objetos normales, e incluso sagrados, que se presentan bajo una mirada obscena y equívoca—en forma de albures, es decir por medio de frases de doble sentido.<sup>8</sup>

Se ha señalado que en las palabras de Cipolla el lenguaje prestigioso mezcla conceptos fantásticos con otros absurdos pero de apariencia lógica, lo que hace que incluso los objetos más sencillos adquieran un aspecto maravilloso y extraordinario.<sup>9</sup> Todo ello con el fin de preparar la atribución de un estatus milagroso a los simples carbones del estuche.

<sup>7</sup> Holy Wallace Boucher, “Nominalism: The Difference for Chaucer and Boccaccio”, *The Chaucer Review* 20-23 (1985-1986), p. 216.

<sup>8</sup> Como cuando Cipolla afirma: “io liberamente gli feci copia delle piagge di Monte Morello in volgare e d’alquanti capitoli del Caprezio” (par. 46), donde Branca explica que ambos nombre propios—el primero de una montaña del norte de Florencia y el segundo inventado—, aparentando ser títulos de libros, no son sino metáforas sexuales que aluden a la sodomía (v. nota 104, p. 1071). El autor juega sobre el doble sentido de la expresión *fare copia* que significa a un tiempo otorgar, donar, y copiar.

<sup>9</sup> Branca lo ha precisado en su nota 74, p.1069.

Así, para relatar su peregrinación, Cipolla invoca diversos nombres de lugares regados por “tierras lejanas”. Estos nombres corresponden, sin embargo, a ciertas calles de Florencia que seguramente los habitantes de Certaldo no podrían reconocer.<sup>10</sup> De este modo un paseo por el centro de Florencia representa, simultáneamente, la complicada ruta entre Venecia, Grecia, África, Bagdad y París que Cipolla pretende haber recorrido. La correspondencia del relato de Cipolla con los procedimientos retóricos de los relatos de peregrinaciones y viajes donde cada lugar mencionado genera una referencia “digna de ser recordada”, ha sido analizada por Usher, quien anota justamente que el modelo de discurso de Cipolla es casi mecánico: una indicación de llegada seguida de una cláusula relativa que introduce algún detalle “memorable”: “llegué a X, donde sucede Y, de ahí pasé a Z, donde sucede R, desde ahí llegué a T donde sucede Q”.<sup>11</sup>

Sólo que todo lo que “sucede” y es mencionado como “memorable”, resulta ser afirmaciones comunes que pronuncia como si fueran hechos excepcionales (montañas “donde todas las aguas corren hacia abajo”<sup>12</sup>), así como invenciones no muy ingeniosas que pasan por ser detalles exóticos (como el “importante comercio” de cascar nueces y vender las cáscaras al menudeo<sup>13</sup>), todo ello mezclado con frases ambiguas (“un país donde durante el invierno el pan caliente cuesta cuatro monedas, y el frío es gratis”<sup>14</sup>), donde finalmente no se dice nada interesante.

<sup>10</sup> A propósito de este itinerario, v. Marcus, *An Allegory of Form*, cap. IV, y Russo, *Letture critiche del 'Decameron'*, pp. 238-240.

<sup>11</sup> No sólo, precisa Usher, este patrón narrativo es habitual en los relatos de viaje, sino que forma parte de las prácticas mnemotécnicas usadas en la predicación —que por su facilidad básicamente se empleaban para transmitir mensajes espirituales complejos a públicos poco sofisticados (Usher, “Frate Cipolla’s *Ars Praedicandi* or a ‘Récit du discours’ in Boccaccio”, en *The Modern Language Review*, 88 (2), 1993, p. 328. Cf. par. 38-43 del relato.

<sup>12</sup> “dove tutte l’acque corrono alla ’ngiù” (par. 41); • bien, lugares donde la gente reviste a los puercos con sus intestinos (en salchichas), y hombres y mujeres caminan con pezuñas (los zuecos), y se transporta el vino en costales (los odres): “gli uomini e le femine vanno in zoccoli su pe’ monti, rivestendo y porci delle lor busecchie medesime, [...] gente che portano [...] ’l vin nelle sacca” (par. 40 y 41). Aunque varias de estas frases podrían ser juegos de palabras con significado sexual (v. Branca, *Boccaccio medievale*, 371, y también las notas 88 y 90 de su edición).

<sup>13</sup> “gran mercantante io trovai là, che schiacciava noci e vendeva gusci a ritaglio”, par. 42.

<sup>14</sup> “l’anno di state vi vale il pan freddo quatro denari e il caldo v’è per niente”, par. 43. La traducción se transformó para conservar el equívoco entre “el pan frío”, y el “clima frío” (en italiano es el “pan frío” que cuesta, y el caliente —o sea el calor—

A todos esos procedimientos de hiperbolización de los actos cotidianos (que corresponden a lo que el predicador hizo con los carbones, es decir, transformar un objeto común y corriente en una reliquia milagrosa), se añade otro recurso, el empleo de neologismos y verdaderas jitanjáforas con que sazona sus ocurrencias. Así, Cipolla se encuentra con el Patriarca de Jerusalén, llamado “Non-miblastmete Sevoipiace” (VI-10, par. 43; que literalmente significa “no-me-culpéis-por-favor”, con cómico remedo del francés), o menciona —intraducible— entre las reliquias, una “delle costole del Verbum-caro-fatti-alle-finestre” (par. 45), donde interpretando según su sonido las palabras de la frase bíblica (*Verbum caro factum est*, Juan I, 14), que se repetía durante la misa —por lo que tenía que sonar familiar—, añade “alle finestre” para acabar de confundir a los oyentes. De la misma forma, durante su viaje no solamente pasa por Cerdeña, Borgo o Venecia, sino por *Truffia* y *Buffia* (que aquí podríamos traducir como “Tramposotlán” y “Burlatepec”), y por la “terra di Menzogna” (“tierra del embuste”), donde habitan hermanos y monjes que “no gastan más que monedas sin cuño”.<sup>15</sup>

Para la gente sencilla de Certaldo que oía esta larga lista de nombres poco habituales, nada más natural que tomarlos en serio, igual que hubieran dado crédito a las maravillas que contara cualquier viajero que pasara por ahí.

El relato de la peregrinación de Cipolla se basa pues, en las convenciones del género, que el predicador distorsiona a su conveniencia para confundir a su público. De la misma manera, las reliquias que menciona invierten su funcionamiento para embrollar a los oyentes. Técnicamente las reliquias representan una incitación material para la meditación espiritual, por lo cual, los objetos seculares se ven imbuidos —a través de la fe— con un valor trascendental. Sin embargo, en este caso, conceptos insustanciales pero espiritualmente significativos —como el Espíritu Santo o la Santa Fe Católica— se convierten en objetos de materialidad bastante prosaica.<sup>16</sup> La misma estrategia de mezclar un elemento real y

el que se da de balde). Otra frase ambigua, intraducible: “vidi volare i pennati”, par. 42, donde *pennati* significa a la vez “pájaro” y “podadera”.

<sup>15</sup> “nulla altra moneta spendendo che senza conio” (par. 39). Branca anota que se trata de falsas indulgencias, y en sentido más general, de “chismes” o “rumores” (nota 86, p. 1070).

<sup>16</sup> J. Usher, *op. cit.* p. 330.



conocido con otro inmaterial o espiritual que hiciera aceptable el conjunto, sirve para construir cada una de estas reliquias, un dedo del Espíritu Santo, algunas uñas de los querubines, un diente de la Santa Cruz, los vestidos de la Santa Fe Católica, un frasco con los sonidos de las campanas del Templo de Salomón, los rayos de la estrella de los Reyes Magos, la quijada de la Muerte de San Lázaro..., para finalmente llegar a los carbones de San Lorenzo<sup>17</sup> como uno más entre esos objetos sagrados—aunque bastante menos espectacular.

La transmutación que sufren estos simples carbones es pues el resultado de una larga preparación para lo sobrenatural y lo prodigioso. Cipolla había impregnado de tal manera la mente de sus fieles, que al final de su prédica, todos se apresuran a recibir la marca de los carbones (una cruz en la frente), ya que, les asegura el fraile,

chiunque da questi carboni in segno di croce è tocco, tutto quello anno può viver sicuro che fuoco nol cocerà che non si senta. (par. 52)

(quienquiera que lleve el signo de la cruz de estos carbones, podrá vivir con la seguridad de que durante todo este año el fuego no lo tocará sin que lo sienta).

Y esta es la última frase que el fraile pronuncia. Y la última trampa en que caen sus fieles.

Habría que anotar, sin embargo, que el impacto del discurso se debe también al desencadenamiento de la palabras en una avalancha que por su mezcla de frases razonables y otras un poco menos, propicia el ofuscamiento. De hecho, en una primera lectura puede pasar inadvertido lo equívoco de muchas de las frases: sabemos que entre las reliquias de los santos siempre hay partes del cuerpo, así que el dedo del Espíritu Santo, por mencionar una, podría aceptar-

<sup>17</sup> J. Usher (*ibid.*, p. 327-332) analiza minuciosamente el discurso de Cipolla a partir de las prácticas mnemotécnicas comunes en la predicación medieval. Estas prácticas servían no sólo como estrategia para unir las diferentes partes de un discurso, sino como medio generador de secuencias de imágenes relacionadas. Desde esta perspectiva las reliquias de Cipolla van siguiendo una especie de asociación de imágenes que permite pasar del dedo del Espíritu Santo a la uña del querubín, o de la quijada de la Muerte de San Lázaro, al diente de la Santa Cruz.

se sin reflexionar mucho en que se trata de una personificación absurda.

Hasta aquí hemos seguido el camino tradicional de la crítica que, para explicar el éxito del discurso de Cipolla, se centra sobre todo en las estrategias y trampas retóricas del fraile. Y, aunque se admite como elemento necesario la “estupidez” de los oyentes,<sup>18</sup> no se toma mayormente en cuenta el papel que estos oyentes juegan. Cuando se examina el relato desde el punto de vista de la pragmática, nos encontramos con que parte importante del buen término de la historia depende de los cálculos que Cipolla realiza acerca de la competencia retórico-pragmática de sus víctimas. Siguiendo las máximas conversacionales expuestas por Grice, el lucimiento de Cipolla—y no solamente de su última frase—, está compuesto por una serie ininterrumpida de transgresiones a las leyes del discurso:<sup>19</sup> falta a la “máxima de cantidad” porque apabulla a sus oyentes con una avalancha de información; falta a la “máxima de calidad” porque su información no es verídica; a la de “relación” porque produce enunciados que no son pertinentes, como la última frase; y finalmente, a la de “modo” (*manner*), porque no es claro y juega con la ambigüedad y el equívoco.

Pero es sobre todo el desacato a las de la pertinencia (*be relevant*, dirá Grice), y la de la informatividad (“normalmente no se enuncia nada que la persona a quien se habla probablemente sabe, o da por supuesto”<sup>20</sup>), lo que sostiene la prédica, ya que ambas presuponen que se comunican únicamente cosas que el interlocutor ignora, y que son susceptibles de interesarle.<sup>21</sup> Las frases del fraile intercalan, entre muchos elementos exóticos, información que no tiene nada de nuevo ni de interesante. Como el oyente no se espera una maniobra tal, su reacción automática es interpretar la frase prestándole algún sentido que concuerde con el resto de ese discurso construido con base en elementos desconocidos y extraordinarios. La comicidad debida a esa comprensión defectuosa (“mala descodi-

<sup>18</sup> Que se da por descontada desde que en las primeras líneas Dioneo, el narrador, había especificado que Cipolla obtenía jugosas limosnas gracias a la estulticia de los fieles (“le limosine fatte loro dagli sciocchi”, par. 5).

<sup>19</sup> De hecho Cipolla transgrede todas las leyes del discurso que Kerbrat-Orecchioni, al retomar y comentar a Grice, menciona. Cfr *L'implicite*, pp. 195, y ss.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 201.

ficación del enunciado”), no es pues, sino el resultado del deseo de “cooperación” del oyente.

Cuando Usher examina el importante papel de la predicación medieval como base del discurso de Cipolla, el crítico subraya que parte del interés del empleo del subtexto del *sermo modernus*, reside en el hecho de que los predicadores basaban sus estrategias retóricas en la analogía, que no sólo era efectiva como recurso mnemotécnico, sino que les permitía pasar del significado literal al alegórico y al anagógico.<sup>22</sup> En este contexto, Usher continúa, el constante empleo del *double entendre* de Cipolla no es sino el ejemplo extremo de esa práctica homilética, donde al igual que el discurso religioso parte de verdades literales para luego dotarlas de significados espirituales, Cipolla ofrece a los oyentes afirmaciones banales y obviedades o truismos, sabiendo que serán tomados, erróneamente, como vehículo de sentidos más elevados. La burla de Cipolla no estriba tanto, pues, en su impúdica desobediencia a todos los principios discursivos requeridos para un intercambio verbal de buena fe, sino en su convicción de que sus oyentes mostrarán, sin lugar a dudas, una “buena voluntad comunicativa”.<sup>23</sup>

En efecto, tomando como punto de partida para su engaño la situación misma de la predicación —y sabemos que la situación comunicativa es un elemento fundamental para el análisis pragmático—, que predisponía sus oyentes a un cierto tipo de convenciones,<sup>24</sup> Cipolla, experto orador y conocedor del oficio, contaba con la competencia retórico-pragmática de su público que estaría dispuesto a atribuir a su propia ignorancia todo aquello que le pareciera extraño en el discurso del predicador, antes de plantearse la duda acerca de la confiabilidad del mismo.

Y tal vez el talento de la burla consiste justamente en coronar la alocución con una frase desprovista de interés real, pero que igual llegaba a confundir a los parroquianos empujándolos a dar limosnas, como si Boccaccio quisiera demostrar así que es la propia intervención del oyente, su “cooperación” retórico-pragmática, lo que permite al orador salirse con la suya.

Los mismos cálculos sobre las reacciones de sus oyentes, que de algún modo Cipolla tuvo que haber realizado, se vuelven a encon-

<sup>22</sup> J. Usher, *op. cit.* p. 329

<sup>23</sup> Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.* p. 198.

<sup>24</sup> Como Usher lo señala (*op. cit.* p. 323), Cipolla nunca hubiera logrado engañar a los certaldeses si lo que les decía no les hubiera sonado a “elocuencia religiosa”.

trar en otros famosos bromistas del *Decamerón*, como Maso del Saggio y Bruno y Buffalmacco.<sup>25</sup> Así, Calandrino —que en varias historias es víctima de estos pícaros<sup>26</sup>— llega a creer en el poder mágico de la piedra “elitropia”, aún cuando de hecho, según las palabras de Maso, la virtud de esta piedra era que quienquiera que la llevara consigo no sería visto en los lugares donde no se encontraría.<sup>27</sup> Nuevamente aquí, como en el caso de los fieles de Certaldo, Calandrino cae en una trampa lingüística muy elaborada que se inició con una larga descripción bastante fantasiosa del país de origen de la piedra. Todo lo relacionado a este país parecía fabuloso (nombres, situación lógica geográfica, características del lugar<sup>28</sup>), por lo que la conclusión era que las piedras que se encontraran ahí también lo fueran. Así pues, cuando Maso pronuncia su frase engañosa, resulta obvio que Calandrino le prestaría un sentido de acuerdo con el resto de los hechos milagrosos que había escuchado.<sup>29</sup>

Quisiera concluir recordando a Ciappelletto, protagonista de la primera historia del *Decamerón*, quien siempre ha sido considerado por la crítica como el complemento de Cipolla. Este personaje, célebre malhechor, embustero, lleno de vicios, perjuró y criminal,

<sup>25</sup> Aparecen los mismos personajes en VIII-3, VIII-6, VIII-9, IX-3 y IX-5, pero en VIII-6 y en IX-5 el engaño tiene otras características.

<sup>26</sup> Por ejemplo, en IX-3, Calandrino se deja convencer por Bruno y Buffalmacco de que está encinta. V. también VIII-6 y IX-5, aunque, como dijimos antes, estas últimas no son trampas del mismo tipo.

<sup>27</sup> “[...] pietra di troppo gran virtù, per ciò che qualunque persona la porta sopra di sé, mentre la tiene, non è da alcuna altra persona veduto dove non è” (VIII-3, par. 20).

<sup>28</sup> Basta ver el párrafo 9 del relato.

<sup>29</sup> El deseo de Calandrino de dar crédito a las maravillas que le contaba Maso no será sobrepasado más que por el del Maese Simón frente a las historias nigrománticas de Bruno y Buffalmacco en el relato VIII-9. Maese Simón no será simplemente una víctima “cooperativa” como lo es Calandrino, sino que incluso parece exigir de sus burladores la invención de una historia fuera de lo común: intrigado por la notoria alegría de los dos amigos, Simón busca la causa de su felicidad, ya que siendo tan pobres, no había ninguna razón para tanta dicha, y les pide que compartan su secreto con él. Es ante la necesidad de la petición como Bruno decide engañarlo. Retomando los procedimientos retóricos de Cipolla, ambos pícaros aprovechan la sonoridad exótica de términos geográficos inventados; fabrican listas interminables de títulos nobiliarios y burlescos de damas inexistentes; le asestan a su víctima insultos enmascarados bajo frases de apariencia halagadora; lo apabullan con términos incomprensibles y enunciados de sintaxis equívoca donde nuevamente es la “cooperatividad” del oyente lo que dota de sentido extraordinario a las banalidades más evidentes, si no es que a las alusiones escatológicas más vulgares.

decide, en su lecho de muerte, hacer una última jugarreta: se confiesa ante un crédulo padre, refundiendo su biografía como si hubiera vivido santa y piadosamente. Esto tiene como efecto el que su confesor lo haga enterrar como ejemplo de santidad ante la comunidad, y que el pícaro termine siendo venerado y volviéndose milagroso en la región.

Mucho se ha comentado que el Ciappelletto santificado es simplemente una construcción verbal del embustero,<sup>30</sup> pero habría que reconocer también que el éxito de su broma depende absolutamente de su interlocutor, quien ingenuo y honesto, la lleva a límites que el pícaro mismo jamás hubiera soñado.

Y si Boccaccio pintó minuciosamente los procedimientos hipócritas del tramposo, habría que enfatizar aquí que tampoco dejó de lado el relato puntual de las reacciones del confesor y su apresuramiento por creer y propagar las maravillas que acaba de oír. El hecho de que fuera la buena fe de quienes escucharon el sermón mortuorio del confesor lo que contribuyó a conferir el estatus de santidad al malhechor nos permite subrayar que el autor concede importancia especial a la "cooperatividad" de los oyentes, con lo que tocamos un punto crucial del problema de la recepción —que tanto por el significativo lugar que Boccaccio le da en su obra, como por su complejidad, merece una discusión aparte.

## Bibliografía

- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 1985.
- BRANCA, Vittore, *Boccaccio. The Man and his Works*, Tr. Richard Monges. New York, The Harvest Press, New York University, 1976.
- BRANCA, Vittore, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul 'Decameron'*. Firenze, Sansoni, 1986.

<sup>30</sup> De hecho, el engaño de Ciappelletto se basa en la situación de comunicación, que en este caso —confesión *in articulo mortis*— normalmente implicaba la total veracidad de lo que el moribundo confesaba.

- GRICE, Paul H., "Logique et conversation". *Communications*, 30, 1979, pp. 57-72.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Lenonciation de la subjectivité dans la langue*. Paris, Armand Colin, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*. Paris, Armand Colin, 1986.
- MARCUS, Millicent, *An Allegory of Form*. Saratoga, Anma Libri, 1979.
- MARCUS, Millicent, "Seductions by Silence: A Gloss on the Tales of Masetto (*Decameron* III, 1) and Alatiel (II, 7)". *Philological Quarterly* 58 (1979), pp. 1-15.
- RUSSO, Luigi, *Lecture critiche del 'Decameron'*. Roma-Bari, Laterza, 1973.
- SINICROPI, Giovanni, "Il segno linguistico del *Decameron*". *Studi sul Boccaccio* 9 (1975-76), pp. 169-224.
- USHER, Jonathan, "Frate Cipolla's *Ars Praedicandi* or a 'Récit du discours' in Boccaccio". *The Modern Language Review* 88 (2), 1993, pp. 321-356.
- WALLACE, Holly, "Nominalism: The Difference for Chaucer and Boccaccio". *The Chaucer Review* 20-23 (1985-1986), pp. 213-220.

## Lo maravilloso y la épica en el *Orlando furioso*

ANA MARÍA MORALES  
Universidad Autónoma Metropolitana

El *Orlando furioso* es una selva de oscuras y brillantes maravillas en la que como en toda buena literatura de caballerías la distancia no contiene espacio sino proezas y prodigios. Viejos encantadores y magas seductoras, dragones y gigantes; fuentes cuyas aguas producen amor o desamor, duendes y hadas, unicornios, árboles parlantes, caballeros dueños de fuerza sobrenatural, poderes extraordinarios o armas singulares, castillos evanescentes, viajes a la Luna, objetos mágicos y cabalgatas en hipogrifo, o batallas con espantosas bestias sobrenaturales y monstruos. Seres y curiosidades, elementos y motivos que son maravillas sin cuenta y constituyen algo más que la atmósfera exterior del poema, que son parte principalísima de los recursos con los que Ariosto lo mismo nos obliga a sentir el hálito de lo macabro que las delicias del amor, el ímpetu lírico o la libidinosidad. El uso de lo maravilloso por parte de Ariosto posiblemente es lo que peculiariza y da carácter a su *Orlando*, pero también ha sido uno de sus rasgos que ha dado pie para una discusión en la cual esta cima de la poesía heroica no se admitiría dentro del género épico. Pues, en realidad, ¿dónde se ha visto un poema épico tan adornado, tan complejo, tan frívolo, tan poco verosímil? ¿Acaso no choca en su desmesura con los límites que la preceptiva consideraba propios de la épica? Posiblemente en lo más álgido de la refriega preceptista puede hablarse del carácter mixto del poema, fusionador de diferentes materias narrativas y por ende de diferentes maneras de concebir la verosimilitud.

Discusión antigua: apenas empezando el siglo XIII, Jean Bodel en la *Chanson des Saisnes* enunció:

Ne sont que .III. matieres a nul home antandant:  
De France et de Bretaigne et de Rome la Grant;  
Et de ces .III. matieres n'i a nule samblant.  
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant;  
Cil de Rome sont sage et de san apparant;  
Cil de France son voir chacun jor apparant (vv. 6-11).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jean Bodel, *Chanson des Saisnes*, ed. Annette Brasseur, p. 3

Las tres materias narrativas de Bodel tratan no sólo asuntos diferentes, sino que lo hacen de manera distinta, cuando no opuesta. A la más vieja de ellas, a la materia de Francia, pertenecen obras que en su mayoría tratan cuestiones relacionadas con Carlomagno emperador de Occidente y defensor de la cristiandad y sus más destacados vasallos, los doce pares de Francia. En estos relatos las figuras de Rolando, el emperador, Baldovinos o Montesinos se hallan batallando en medio de un mundo que lucha por imponer su orden sobre otros alternativos; son figuras, casi peones, de una gran empresa: la defensa de la fe cristiana y el predominio del Imperio Romano de Occidente. En general, podría decirse que la materia de Francia se relaciona con la canción de gesta y que se centra en asuntos heroicos, fundacionales. Una literatura de héroes convencidos del orden universal y de su lugar en el mundo, concordes o no con los poderes que lo rigen, pero sin dudas sobre él. Héroes muchas veces tipo, a veces congelados en su papel heroico tras haberse convertido en la encarnación de demasiados ideales y esperanzas míticas, comunitarias o políticas, héroes de carrera ascendente que muchas veces logran su objetivo primordial porque éste está ligado a un proyecto mayor, del que ellos son partícipes.

La materia de Roma se reúne en torno a las historias que la Edad Media había heredado de la literatura y tradición grecolatinas, como la guerra de Troya, Alejandro Magno y Eneas, que, con la magia de la cortesía y la aventura, se transformaron en caballeros medievales perfectamente integrados y anacrónicos, capaces de ofrecer su lección cuando no moral sí de comportamiento a los caballeros de las cortes de media Europa. Si algunos relatos se muestran siempre cercanos a la ficción, una parte de las narraciones de materia antigua ha estado ligada desde sus inicios, incluso desde sus fuentes, de manera estrecha con la historiografía y con proyectos políticos de legitimación de linajes y derechos. Historias e Historia, pero concebidas de una manera novelada: tal es el germen del *roman antique*, relatos que no descartan las estrategias narrativas de los *romans*, pero que siguen equilibrándose en una supuesta historicidad que ya se ha teñido de tradición.

Por su parte, constituida alrededor de la figura mítica de Arturo y su glorioso reino britón, la materia de Bretaña conoció una popularidad que ha sido, y posiblemente sigue siendo, uno de los mayores éxitos de la historia literaria. Son relatos de los que el rey Arturo y su corte de Camelot fueron el elemento cohesivo que

permitió reunir armónicamente historias de índole tan diversa como las de Perceval o Tristán e Iseo en un solo mundo dominado por la sublimación de los más altos ideales de la caballería, un universo estable pero feérico, magnífico pero impreciso geográficamente, en el que los héroes podían alcanzar fama y fortuna protegiendo a los desvalidos y ayudando a la justicia de todos y en todas partes, no sólo a los de un grupo o un lugar. Mundo en el que los personajes ya no estaban ocupados salvando la fe cristiana o todo un reino (como en la materia de Francia), ni preocupados por fundar imperios para asombro y parangón de generaciones futuras (como los de la de Roma), sino que, recostados en la paz instituida por el reinado de Arturo, podían cabalgar más allá de la realidad, darse el lujo de cortejar cortésmente a las damas con el aristocrático juego del *fin amour*. La materia de Bretaña se identifica con el *roman*.

Bodel parte en su enumeración de tres *matières* narrativas diferentes para esbozar una definición más compleja de lo que pareciera a simple vista; en realidad está justificando su clasificación temática basándose en la distinción de tres modelos de verosimilitud diferentes y de tres clases de veracidad. Pues, según los versos de Bodel, las tres materias tienen no sólo funciones y recepciones diferentes, sino que, para ser consideradas verosímiles, dependen de su fidelidad a distintos planos. La verosimilitud de la materia de Francia deberá descansar en su pretendida lealtad hacia un hecho y la veracidad de lo que narra debe mantenerse más allá de toda duda; casi por definición, la materia de Francia sólo narra hechos y por lo tanto da cabida a testimonios creíbles de sucesos acontecidos. Así, se puede decir que la veracidad de los relatos de la materia de Francia están relacionados con la Historia. La materia de Roma, subordinada a una tradición bien constituida, depende para ser considerada verosímil de cuán acorde se muestre con esa tradición; los hechos que relata no necesitan ser creídos. El papel de lo narrado es el de educar y servir de modelo, sus historias son veraces en tanto que están relacionadas con historias previas, sabias y prestigiosas, y verosímiles cuando el autor usa esas historias para cumplir con su labor de educación, y ofrece una lección concorde con las necesidades de un momento particular.

El papel de la materia de Bretaña es distinto: ajena a una tradición tan prestigiosa como la materia de Roma y distanciada de la Historia, la verosimilitud de la materia de Bretaña descansa directamente en la forma en que se narra y la lógica interna de las obras;

sus relatos no fueron hechos para ser creídos sino para causar regocijo, no contienen saberes que sea necesario difundir, y para ser verosímiles pueden prescindir de ser considerados veraces. Son los autores de la materia de Bretaña quienes por primera vez capaces de separar la representatividad de la Realidad se muestran preocupados por la forma en que otros relatan sus mismos *contes* e historias. Conscientes de que crean ficciones, ponen énfasis en la manera particular de narrar.

De las diferencias que hay entre las tres materias narrativas, la cantidad de hechos maravillosos que puede contener un texto antes de dejar de ser veraz o verosímil es una de las más importantes. Supuestamente, la cantidad de maravillas que cuenten los textos de la materia de Francia debe ser menor y mucho más creíble que aquella que aparezca en los relatos de materia de Roma o Bretaña. Los multicitados versos de Bodel son, posiblemente, un manifiesto en el que se puede distinguir la diferencia entre *chanson* de gesta y *roman* tomando como punto de partida lo maravilloso y su incidencia dentro de la verosimilitud.<sup>2</sup>

Todo lo anterior podría resumirse en un problema: la presencia de lo maravilloso podría determinar la pertenencia o no a un género. Este problema trae aparejados otros, el de la *Poética* de Aristóteles por ejemplo. Pues del siglo XIII al *Quattrocento* las cosas han cambiado. Ha aparecido la *Poética* en escena, y una gran polémica se suscita sobre todo alrededor de los preceptos aristotélicos, y sobre cómo se afecta la pertenencia de los grandes poemas italianos en *ottava rima* a la épica.<sup>3</sup>

Uno de los problemas que planteó la *Poética* es el concepto de *Mimesis* o imitación. Fue el que más preocupó a los teóricos del XV, pues es a partir de la definición de "imitación" que surgen los demás conceptos necesarios para la reflexión y el debate en torno a la épica: historia, ficción, invención, verosimilitud. Según Aristóte-

<sup>2</sup> En opinión de algunos especialistas estos versos son un mero recuento de los repertorios narrativos de los escritores (Cf. H. R. Jaus, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1 (1970), p. 189), pero, según otros, son la primera evidencia de un germen de teoría de los géneros para la narrativa medieval (Cf. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 160).

<sup>3</sup> La principal objeción que la *Poética* de Aristóteles podría hacerle a los poemas italianos es la multitud de asuntos que tratan en oposición al precepto de presentar un sólo hecho glorioso que sea el que unifique la historia que narra la epopeya.

les, la "imitación", dependiendo de sus medios, objetos y modos de hacerla, determina los diferentes géneros. Y si la definición de la poesía épica está concebida desde el punto de vista de la tragedia, y si éstas se relacionan, si "se puede ver en Sófocles un imitador del mismo estilo que Homero",<sup>4</sup> pues ambos imitan a personajes de elevada calidad, aun así Aristóteles establece una diferencia clave entre tragedia y épica:

En las tragedias es menester hacer uso de lo maravilloso, pero en la epopeya es posible, en este aspecto, llegar hasta lo irracional mismo, que es una de las principales causas de lo maravilloso; porque no se tiene ante los mismos ojos al personaje que actúa [...] lo maravilloso es agradable; una prueba de ello es que todos los hombres, cuando narran algo, añaden lo que pueden de su cosecha con la intención precisamente de producir agrado.<sup>5</sup>

Es a partir de esta mención que hace Aristóteles de la necesidad de incluir lo maravilloso en la épica que surge precisamente esa difícil tarea de reconciliarlo con la verosimilitud.<sup>6</sup> Si la fábula, además de ser admirable, debía de ser verosímil, había que cuidar mucho el equilibrio entre ambas características. Abusar de lo irracional o inexplicable mermaba la verosimilitud, y muchos de los elementos que hacían admirable la fábula restaban veracidad o linealidad al mensaje. Sin embargo, la presencia de lo maravilloso que constituye la peculiaridad genérica de la epopeya no merma la verosimilitud del hecho narrado, pues éste es diferente de la Historia; para Aristóteles la esencia de lo verosímil radicarán en el oficio del poeta, que no es "narrar las cosas que realmente han sucedido cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles según una verosimilitud o una necesidad".<sup>7</sup> Los autores de la épica culta de la corte de los Este, para poder justificar el encumbramiento de nuevas casa nobiliarias no podían prescindir de la verosimilitud, y menos de la veracidad; pero también nece-

<sup>4</sup> Aristóteles, *Poética*, trad. pról. y notas de Francisco de Paula Samaranch, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>6</sup> Lo "maravilloso" de Aristóteles puede traducirse simplemente por "admirable"; sin embargo, creo muy importante rescatar la posibilidad de enunciar ya en la *Poética* las características de esta categoría estética.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pp. 87-88.

sitaban transformar lo sucedido, en la tradición de la materia de Francia, para poder satisfacer a un público ya acostumbrado a otro tipo de estrategias narrativas y familiarizado con una ideología diferente, sustentada en la materia bretona. Pero Aristóteles no se refirió no podría haberlo hecho a las características de la novela o del *roman* y a la conveniencia de lo maravilloso en estos otros géneros. Y es por ello que para un público como el del Renacimiento familiarizado tanto con las canciones de gesta como con los *roman* y consciente de que debía haber diferencias entre ambos el problema era más complejo y encontraba una oposición evidente entre una gran cantidad de elementos “irracionales” y la verosimilitud.

Uno de los primeros teóricos del *roman* si no el primero, Giovambattista Giral di Cinzio, intentando conciliar la fantasía con el afán renacentista de verosimilitud, y consciente de que lo maravilloso era un elemento esencial del *roman*, concluye que es aceptable tratar una historia falsa como verdadera, si ésta forma parte de una tradición literaria.<sup>8</sup> Nada más adecuado para ilustrar la actitud con la que podrían haberse leído las historias de materia antigua en la Edad Media. O la reinterpretación de la materia de Francia por parte de la épica culta renacentista, que la vierte en los moldes de la materia de Bretaña.

Sin embargo, no hay que olvidar que los relatos de la materia de Francia se veían como narración de hechos verdaderos y cronísticos, eran una *res gesta* que reflejaba la Historia; y que las narraciones de la materia de Bretaña, con su mundo fabuloso de la Tabla Redonda y el Santo Grial, eran vistas como *contes*, fábulas conscientemente literarias, propias para divertir e incluso enajenar. A primera vista resultan incompatibles. Sin embargo, aunque desde mucho antes la materia de Francia se había ido abriendo a elementos provenientes de las narraciones de las otras materias,<sup>9</sup> fue el Conde Mateo María Boyardo quien logró la armonía y demostró

<sup>8</sup> *Discorsi di M. Giovambattista Giral di Cinzio, Nobile Ferrarese, e Segretario dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Duca di Ferrara, intorno al comporre dei Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Vinetia, apresso Gabriel Giolito, 1554. Citado por Michel Stanesco, “Premières théories du roman”, *Poétique*, 70 (1987), p. 177.

<sup>9</sup> Podría ser suficiente recordar obras como la *Histoire de Huon de Bordeaux et Aubéron roi de féerie*, canción de gesta con todos los elementos de lo feérico puesto de moda por la materia de Bretaña.

que era posible casar a quienes se consideraban contrarios. Tomó, sí, los temas de la de Francia, los graves personajes y el trasfondo de situación épica, pero los adornó, ilustró y, por fin, los transformó con el ambiente, los seres, las aventuras e incluso el género de la materia de Bretaña. Tomó de ésta, junto con los valores de la caballería y la sed de maravillas, la ideología que estimula la ficción en los *romans*.

Es necesario dejar atrás la figura del guerrero y centrarse en la del caballero cortés que necesita de amor y fama para considerarse buen caballero para poder comprender el cambio que se da entre los personajes de la épica y los del *roman*: entre Roland y Orlando. Los graves héroes carolingios dejan de necesitar motivos de peso para luchar, ya no son arrastrados por las circunstancias a enfrentar enemigos que los sobrepasan en poder y los hacen enormes aún en la derrota; el caballero de Boyardo o de Ariosto puede salir de paseo y toparse con una aventura, puede ir de caza y encontrarse súbitamente con un mundo encantado; justo como los héroes artúricos. Si los guerreros de la canción de gesta vivían en un mundo que necesitaba defenderse a toda hora de sus enemigos, la paz artúrica o el intermedio que ofrece el amor permitió a los caballeros de los *romans* descansar de los asuntos epopéyicos y sentir sed por la vida errante y la aventura.<sup>10</sup> Pues es en esa palabra que se reúnen y resumen los anhelos que separan la ficción de los *romans* de la épica y por donde lo maravilloso encuentra la puerta abierta para adueñarse de obras como el *Orlando*.

Canciones de gesta y *romans* tienen numerosos elementos de lo maravilloso, eso es indudable, pero no es el mismo tipo de maravillas la que predomina en cada uno de ellos. En las canciones de gesta abundan como representantes de lo maravilloso rasgos pertenecientes a lo prodigioso, como la edad avanzada de algunos

<sup>10</sup> La aventura, más que una prueba o empresa, es a la vez búsqueda y vagabundeo; es por su mediación que el héroe caballeresco se encuentra a sí mismo y que puede concretizar sus ideales. La aventura necesita del azar, de la gratuidad, de lo deportivo para poder constituir el modo de vida prestigioso y prestigiado de los caballeros. No se puede identificar con la *queste* ni con la hazaña épica, la aventura es la empresa que busca el caballero sin saber si podrá hallarla, aún más, sin saber si está destinada a él. Cf. Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le Roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*; y Riccardo Locatelli, “L'avventura nei romanzi di Chrétien de Troyes e nei suoi imitatori”, en *ACME* pp. 3-22.



personajes, las armas o las armaduras que ayudan al guerrero, o la fuerza sobrenatural de los héroes; a lo mágico, como la creencia en los presentimientos, la nigromancia, los poderes de los sarracenos o la presencia de magos; o bien a lo cristiano, tal como los ángeles, los sueños y visiones mandados por Dios, la protección divina, los juicios de Dios y el poder de los sacramentos;<sup>11</sup> rasgos que, la mayor parte de las veces, son elementos que auxilian o desvían a los héroes en su camino a la hazaña colectiva. Lo maravilloso de la épica tiende a ser un accesorio para el mayor lucimiento del héroe. Los textos de materia bretona, *romans* o *lais*, son el terreno donde florecen los países encantados que transforman a todo el que se atreve a penetrar en ellos; donde los sueños llegan solos o enviados por Dios, donde los presentimientos y los poderes de los magos son habituales y no se limitan a los extranjeros. Son el *habitat* de las hadas y sus lujosos palacios, el mundo del detalle delicioso que empuja a olvidar las obligaciones que pesan sobre los individuos o que se opone con peligro final a la búsqueda y la aventura; en general, lo maravilloso del *roman* es un fin en sí mismo, un sostén de la narración y su sentido. Así, mientras en la canción de gesta predominan lo milagroso y lo prodigioso, apenas adornados por lo mágico y lo exótico con las hadas perdidas entre los designios divinos, en el *roman* va a dominar lo feérico, rodeado abundantemente de magia y prodigios.

Poco de feérico se puede encontrar en los cantares de gesta. Allí el mundo de lo sobrenatural se decanta hacia lo prodigioso que ensalza glorias guerreras o hacia lo milagroso que demuestra cuán importantes son esas hazañas, incluso para Dios. Pero el *roman* es el dominio natural de lo maravilloso, el territorio privilegiado de lo feérico, donde conviven sin conflictos aparentes distintas concepciones del mundo y donde lo milagroso es escaso. Dios parece estar demasiado ocupado en favorecer a los valientes héroes de la épica que defienden países enteros del avance de una fe distinta para destinar dones y mensajeros a un caballero que se ocupa en luchar hasta casi morir para ganar algunas veces sólo una mirada complaciente, aunque otras, fama, amor y feudo.

En la canción de gesta lo maravilloso parece ofrecerse al servicio de la idea que permea su necesidad histórica y generalmente se da

<sup>11</sup> Cf. Adolphe-Jacques Dickman, *Le rôle du surnaturel dans les Chansons de geste*.

como testimonio de que incluso el mundo sobrenatural suena concorde con las ideas que son defendidas por el texto; mientras que el mundo es monolítico y confiable, lo maravilloso también lo es. En el *roman* no sucede nada similar; por el contrario, la maravilla que cambia y envuelve a cada personaje, es de signo positivo o negativo según el actor. El *roman* podría considerarse la respuesta del individuo al mundo colectivo de la épica y la contestación de los sueños a los hechos.

En el *Orlando furioso* las cosas han tomado un cariz diferente. El héroe al fin de cuentas, héroe épico necesita de múltiples rasgos prodigiosos para elevarse por encima de los demás, requiere de armas especiales y de fuerza sobrehumana; pero esta vez esos atributos no le sirven para luchar contra los enemigos que amenazan a su señor o su fe. En el poema italiano, Orlando pasea esos rasgos como un adorno más, algo que va a servirle para entablar numerosos combates que no significan sino un episodio en una búsqueda inútil. La magia y los encantamientos están presentes, de la misma manera que aparecen en las aventuras artúricas; pero Dios, el gran Dios de la *Chanson de Roland* no aparece por ningún lado. La búsqueda amorosa de Orlando no es de trascendencia suficiente como para que Aquel que recibió o recibirá su guante en Roncesvalles tenga que intervenir ahora y decidir si él o Rinaldo, Sacripante o alguien más debe vencer. Por otra parte, las hadas y los seres maravillosos saltan casi en cada página, gigantes e hipogrifos hacen que ya no sólo sea el héroe el que se beneficie de los adornos de lo maravilloso, sino que la narración misma sea más variada y rica, pues lo maravilloso presta la justificación que hace aparecer distintos episodios que van ir desviando la historia de un rumbo fijo y un asunto único. De esa manera, lo maravilloso no sólo es diferente en la canción de gesta y en el *roman*: también ayuda a que los poemas en *ottava rima* se alejen cada vez más de la épica materia de Francia.

Así pues, el *Orlando furioso* aparece más próximo al *roman* que a la canción de gesta. La apertura que se da hacia lo maravilloso, la revalorización de los sentimientos no heroicos, así como una mayor intervención de personajes femeninos que no sólo muestran virtudes varoniles, son elementos que demuestran su cercanía a la materia de Roma y a la de Bretaña. A despecho de la épica, popular o culta, las narraciones de la epopeya cortés, como la materia de Roma y en mucho mayor medida las de Bretaña, no se centran en un sólo asunto, sino que combinan más de una acción o empresa.

Pero el *Orlando furioso* es un interludio en una gesta, las aventuras de sus personajes no tienen peso sustancial sobre el desarrollo de la gesta mayor que se está desarrollando en el mundo épico del reino carolingio, y es por ello que lo maravilloso puede tomar toda clase de formas y no constreñirse a lo milagroso o lo prodigioso. Los héroes tienen estatura épica pero no intereses epopéyicos, y eso hace que sea posible la aparición de fuentes que cambian los sentimientos de los hombres, redomas en las que se contiene el juicio ajeno, o castillos que reflejan una pesadilla acorde a los temores de cada uno.

El *Orlando*, vástago del épico Roland, apenas si se aferra a la épica por otro asidero que no sea la grandeza y las intenciones. Paradójicamente, de las fuentes francesas y bretonas, el *Orlando* surge diferente de ambas. Tal vez, si hay algún género afín a la epopeya cortés renacentista es el *roman antique*,<sup>12</sup> pues como él, los poemas en *ottava rima* no renuncian al *status* de veracidad histórica que servirá para que el texto pueda cumplir también con la función de enaltecedor de una casa noble; pero tampoco renuncian a la novelización de los episodios ni al libre dominio de lo maravilloso.

## Bibliografía

ARISTÓTELES, *Poética*, trad., pról. y notas de Francisco de P. Samanich, 3a. ed. Madrid, Aguilar, 1979.

BODEL, Jean, *Chanson des Saisnes*, ed. Annette Brasseur. Gèneve, Droz, 1989.

DICKMAN, Adolphe-Jacques, *Le rôle du surnaturel dans les Chansons de geste*. Genève, Slatkine Reprints, 1974 [reimpresión de la edición de Paris, 1926].

JAUSS, Hans-Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1 (1970), pp. 79-101.

<sup>12</sup> De hecho, algunas obras de materia de Roma como el *Eneas francés* o el *Alexandre español* han sido en ocasiones consideradas épica culta y en otros *romans*.

KÖHLER, Erich, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le Roman courtois. Études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*. Paris, Gallimard, 1974.

LOCATELLI, Riccardo, "L'avventura nei romanzi di Chrétien de Troyes e nei suoi imitatori", en *ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano*, 4 (1951), pp. 3-22.

STANESCO, Michel, "Premières théories du roman", *Poétique*, 70 (1987), p. 167-180.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*. Seuil, Paris, 1972.

## *Il mondo nuovo* di Tommaso Stigliani: tentata epica della modernità

FRANCESCO GUARDIANI  
University of Toronto

Desidero iniziare questo saggio con una nota personale. Mi trovo impegnato in un lavoro di recupero testuale dell'intero *corpus* di Tommaso Stigliani (1573-1651), che l'ente nazionale canadese per le ricerche SSHRCC (Social Sciences and Humanities Research Council of Canada) ha voluto, per sua gloria perenne, generosamente finanziare. Il corpus dello Stigliani è immenso, si sfiorano le cinquemila pagine e proprio tale mole, per un autore tradizionalmente tanto "minore" fa disperare di una riesumazione a stampa.<sup>1</sup> Si pensa quindi a un'edizione completa su supporto magnetico, cui affiancare una *Guida alla lettura* che vuole essere anche una nuova monografia visto che l'unica esistente, del Menghini, mostra ormai, vistosamente, la sua età.<sup>2</sup> È prevista anche, a stampa, una

<sup>1</sup> Do qui di seguito un elenco delle opere a stampa e dei manoscritti che saranno raccolti nel *compact disk* che conterrà l'*Opera omnia* di Tommaso Stigliani: *Il Polifemo* (1600), le due diverse edizioni delle *Rime* (1601 e 1605), il *Canzoniero* (1623), il primo e il secondo *Mondo nuovo* (1617 e 1628), l'*Occhiale* (1627), le *Lettere* (1651), la *Tiriaca* (s.d.), l'*Arte del verso italiano* (s.d.); per quanto riguarda i manoscritti, entra nel CD innanzi tutto *Lo scherzo di Parnaso* (ms. 1468, Biblioteca Nacional de Madrid), seguito dalle *Postille al 'Mondo nuovo'* del '17 e da quelle al *Mondo nuovo* del '28, quindi dagli *Avvisi burleschi sottometafora del Signor Cavaliere Stigliano* (ms. 194/32, Biblioteca Manoscritti, Archivio di Stato di Modena), *Replica* (ai rivali nella disputa sull'*Adone* del Marino, mss. 900, 901, Biblioteca Casanatense, Roma), *Il Canzoniero* (ms. XIII.D.60, Biblioteca Nazionale di Napoli). Si tratta di una tarda riscrittura del *Canzoniero* del '23), *Lettera a Belisario Bulgarini* (il manoscritto giace nella Biblioteca comunale "Intronati" di Siena). Sebbene il CD sia al momento in avanzato stato di realizzazione, la ricerca dei testi dello Stigliani è ancora aperta; è possibile, pertanto, che altri testi possano essere inclusi nella raccolta. Mi è grato qui ringraziare pubblicamente Giorgio Fulco per la sua sconfinata generosità: devo a lui suggerimenti, consigli, segnalazioni di stampe e manoscritti rarissimi.

<sup>2</sup> Come minimo sarà da integrare con Santoro e, ovviamente, con *Lo scherzo* e con tutte le implicazioni che la scoperta recente di questo manoscritto comporta.

edizione dello *Scherzo di Parnaso*, corposo manoscritto madrileno di 323 carte finora ignoto a tutti i critici che si sono occupati dello Stigliani, inclusi gli ottimi piú recenti, Ottavio Besomi e Marzio Pieri.<sup>3</sup>

Mi preme oggi, piú che annunciare questi progetti (che, fra l'altro, richiederanno parecchi altri anni di lavoro) giustificarli criticamente, e sostanzialmente l'opportunità di un tale impegno con la volontà di dare allo Stigliani una nuova, piú giusta e piú invitante collocazione nel quadro storico della letteratura italiana del Seicento.

1. In una prima, documentatissima rassegna di opere di ambizione epica su "la scoperta e la conquista" del nuovo mondo, Vincenzo Lancetti, nel 1835, scriveva:

Io confesso che non so comprendere per qual motivo i poeti d'Italia del secolo xvi, e principalmente le sublimi anime dell'Ariosto e di Torquato, cui dovevano quasi ogni giorno colpir gli orecchi le notizie dei continui gloriosi conquisti del Nuovo Mondo, non ne facessero tosto materia di que' poemi che bulicavano e fermentavano nella creatrice loro mente.<sup>4</sup>

Con genuina curiosità storico-letteraria il Lancetti pone un quesito interessantissimo che tuttavia, fino ad oggi, per quanto mi consta, è rimasto del tutto ignorato. Val la pena di ricordarlo, invece, e anche di tentare di dare ad esso una risposta adeguata. Indagare sul perché un dato fenomeno si verifichi in un particolare momento piuttosto che in un altro nel quale poteva a piú ragione verificarsi, può sembrare uno di quegli oziosi passatempi destinati a concludersi con malinconica rassegnazione per l'imponderabilità del caso (o della Provvidenza) sui fatti della storia; di una storia come quella che consideriamo oggi, in particolare, che con una miriade di cause diversissime investe la biografia intellettuale di numerosi autori; in

<sup>3</sup> Di Ottavio Besomi sono "Tommaso Stigliani: tra parodia e critica" e "Una censura secentesca all'*Orlando furioso*", ovvero la seconda e la terza parte del volume, *Esplorazioni secentesche*, pp. 53-206 e 207-255. Di Marzio Pieri è da ricordare la lunga sezione "Contro Stigliani" del suo volume *Per Marino*, pp. 105-216. Prezioso per lo studio dello Stigliani è anche *Del Cav. Tommaso Stigliani* di Francesco Santoro.

<sup>4</sup> Lancetti, Vincenzo. "Il poema desiderato", p. 542.

un'epoca, ancora, ricca di fermenti culturali eterogenei e contraddittori, fra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, variamente definita "autunno" o "tramonto" del Rinascimento, "alba della civiltà moderna", "età del Manierismo", "del Barocco", "della decadenza" come pure "del rinnovamento", "epoca di incipiente materialismo" come pure "di intensa spiritualità".

Come tentare una sintesi in un panorama critico siffatto? Come illudersi di poter ridurre il tutto a *una* ragione, di poter, cioè, identificare una sola causa di fronte a effetti così numerosi e disparati? Ma, d'altra parte, come esimersi dall'impegno di pervenire a un'ipotesi plausibile—non solo in ambito letterario, ché la questione ha decisamente una dimensione piú ampia, ma almeno in quello—quando con crescente interesse ci si è avventurati nell'esplorazione dell'incantata selva letteraria del primo Seicento che l'intelligenza pionieristica di Giovanni Pozzi definiva—provocativamente—"quartiere malfamato della nostra letteratura" invitando, già dal 1960, i giovani al lavoro?<sup>5</sup> Sarà forse per questo, per la secolare mancanza di intesa e di simpatia col secolo degli eccessi (col Barocco, in cui si colloca il fenomeno del poema americano) che ci è stato impedito di prendere seriamente in considerazione il quesito del Lancetti, e quindi di azzardare un'ipotesi per giustificare la notevole sfasatura temporale fra scoperta e poemi della scoperta.

Per quanto mi riguarda, lavorando con i colleghi di Friburgo e Zurigo, ripercorrendo l'*Adone* del Marino e approntando, con Alessandro Martini, un'edizione della seconda *Lira* del Cavaliere, credo di aver capito che una revisione critica veramente soddisfacente di quel "quartiere malfamato" o selva incantata che sia, deve passare, rivisitato il Marino, per Tommaso Stigliani e, in particolare, per il suo *Mondo nuovo* nelle due redazioni (del 1617, in venti canti, per i torchi piacentini del Bazacchi, e del '28, in trentaquattro canti, per quelli romani del Mascardi).

<sup>5</sup> Ecco l'intera citazione: "Avanzatosi appena sulla soglia dell'immane galleria di emblemi, capricci concettistici, macchine metaforiche, volute sintattiche e cartellami da impresa che sono le *Dicerie sacre*, come non ripeterà il lettore attuale, prigioniero di un battesimo culturale che impone l'*abrenuntio* alle pompe di questo mondo, un quasi rituale gesto di diniego? o quale condiscendenza lo consiglierà a non rimuovere l'incauto che voglia tentare l'ingresso di un Eden così insopportabile? Tale mi sembra essere il clima psicologico nel quale inizia l'esplorazione di questo luogo, non dirò ignoto, ma addirittura malfamato della nostra letteratura". Giovanni Pozzi, "Introduzione alle *Dicerie sacre*", in G.B. Marino, *Dicerie sacre. La strage degli'Innocenti*, p. 13.

Stigliani può essere la chiave del quesito del Lancetti perché, per quanto impietose siano state le critiche coeve dei vari apologeti dell'*Adone* (Scipione Errico, Girolamo Aleandri, Niccolò Villani, Andrea Barbazza, Angelico Aprosio, Giovan Francesco Loredano), per quanto sbrigativi i giudizi dell'età dei lumi, per quanto fredde e analitiche le ricerche positiviste, il suo *Mondo nuovo* rimane il più compito, sistematico, organico e riuscito tentativo nel "genere" americano; non solo, ma anche il poema che per struttura e stile meglio si lega alla tradizione epica cinquecentesca come anche agli umori modernisti del nuovo secolo, e cioè del vero Nuovo Mondo tutt'intero.

2. Siamo partiti dal Lancetti ed è con lui che dobbiamo restare: dopo averlo invocato per mettere a fuoco la questione che ci interessa, procediamo riproponendo la sua rassegna delle opere "americane" che hanno preceduto *Il Mondo nuovo* dello Stigliani. Consideriamole non eventi separati, ma tessere di un mosaico culturale in cui diventa collettivo, con il senso di una nuova realtà, il desiderio di un grande poema di navigazione, di scoperta e conquista. Concluderemo, poi, osservando come Stigliani percepisse, e non solo d'istinto, le ragioni di questo desiderio e se ne facesse l'interprete più sicuro.

Un primo esito poetico della scoperta è costituito dalle *Isole trovate nuovamente per el Re di Spagna* di Giuliano Dati, del 1495. Se sbalordisce il sorprendente tempismo del breve poemetto, le cose tornano subito a posto, nella nostra prospettiva, quando verificiamo che si tratta di una resa in versi della prima lettera spedita da Cristoforo Colombo al re di Spagna per annunciare la scoperta. Stupisce comunque un documento del genere, in italiano, a quella data, a Firenze: ma questa non è più la nostra "storia", non solo perché di poesia epica non si tratta, ma anche e soprattutto perché la pubblicazione rimane un fatto del tutto isolato, senza seguito alcuno. Ariosto e Tasso, tanto per rimanere con i nostri termini di riferimento, non vi prestano la minima attenzione. La cosa a noi sembra inconcepibile, eppure è quanto di più logico si possa immaginare: la scoperta è cosa completamente diversa dalla cognizione delle implicazioni della scoperta stessa. McLuhan spiega che tutte le innovazioni e le scoperte tecnologiche sono sempre una cosa del passato quando giungono a toccare l'immaginario collet-

tivo; da qui proviene uno dei suoi assiomi fondamentali secondo cui gli effetti precedono sempre [la coscienza del]le cause.

Dobbiamo spostarci agli anni '80 del Cinquecento per trovare un annunciatore *Colombo, poema epico*, di Alberto Lavezzola. Dell'opera, che si sa solo appena abbozzata, si hanno solo notizie indirette. "L'autore -ricorda il Lancetti- fu uomo [...] di belle lettere latine e volgari, in prosa ed in verso [...]. Si hanno alla stampa alcune sue poesie di buon genere".<sup>6</sup> Non ho avuto modo di leggere alcun verso del Lavezzola, ma alla Thomas Fisher Rare Book Library della University of Toronto, ho trovato le sue "Osservazioni" ai "Cinque canti di M. Ludovico Ariosto" in un'edizione dell'*Orlando furioso* del 1584; segno questo, magari minimo, ma di un sicuro interesse per la poesia epica.

Abbiamo poi, nello stesso giro d'anni, un solo canto di un'*America* di Giovan Battista Strozzi il Giovane, opera di difficile reperibilità (non vista neanche dal Lancetti che prende la notizia dal Quadrio), ma di recente recupero grazie alle cure di Franco Fido.

Testimonianza indiretta abbiamo anche, continuando nella nostra rassegna, di un altro abortito *Colombo* di tale Ambrogio Salinero, savonese, che cronache regionali liguri ci dicono morto nel 1613.

Nel 1611 venne stampata *L'America* di Raffaello Gualterrotti, autore sicuramente noto allo Stigliani, anche per il precedente e ambiziosissimo *Universo, ovvero, il Polemidoro: poema eroico*, dell'anno 1600.

Intanto della scoperta si scriveva anche in latino. Mi riferisco agli esametri di Lorenzo Gambara nel *De Navigationi Christophori Columbi*, stampato a Roma, in quattro libri, nel 1581.

È poi la volta, nel 1589, del *Columbeidos* (titolo promettente, che richiama l'*Aeneidos* di Virgilio) di Giulio Cesare Stella. Ma questo secondo poema in latino, più ambizioso del primo, non giunse che al secondo canto.

Anticipa il *Mondo nuovo* dello Stigliani anche un poema di 24 canti dallo stesso titolo. Ne è autore Giovanni Giorgini da Jesi, che lo pubblica nella sua città nel 1596. Quest'opera, rarissima, resta ancora tutta da vagliare come fonte dello Stigliani. La fabula del poema in ogni caso, così come è riassunta dal Lancetti, differisce in maniera vistosa da quella del *Mondo nuovo* successivo.

<sup>6</sup> In Lancetti, *op. cit.* 544.

Tra l'opera del Giorgini e quella dello Stigliani sta un altro tentativo epico, un terzo *Colombo* non portato a termine, di Giovanni Villifranchi Volterrano. Il poema incompiuto venne comunque pubblicato nel 1602.

La prima edizione del *Mondo nuovo* dello Stigliani è del 1617, ma già dall'inizio del secolo pare fossero già pronti alcuni canti del poema.<sup>7</sup> Lavorava negli stessi anni all'*Oceano* Alessandro Tassoni il quale, pur con tanta dottrina e chiarezza di disegno, non andò oltre il primo canto. Di una lettera del Tassoni, ad Agatio di Somma, "sulla materia del mondo nuovo" scrive Renata D'Agostino:

Tra i poeti che si sono cimentati in "questa benedetta materia del *Mondo nuovo*" vengono citati in particolare il Villifranchi e lo Stigliani. A ciascuno di essi, compreso il di Somma, il Tassoni contesta la scelta di modelli quali la *Gerusalemme* e l'*Eneide* a favore di quello dell'*Odissea*, come il più consono ad esprimere il tema fortunoso e suggestivo della navigazione del Colombo e della scoperta delle Indie Occidentali. Sui motivi dell'avventura e del "meraviglioso", piuttosto che su quello dell'impresa di guerra, si deve impiantare, a parere del Tassoni, la trama del racconto.<sup>8</sup>

Evitiamo la discussione sui complessi e astiosi rapporti fra Tassoni e Stigliani. Molto ha già chiarito, in termini filologici, la D'Agostino (con il prezioso volumetto citato in nota) e molto ancora occorrerà chiarire, in termini critici, quando avremo ripercorso e rivalutato tutta l'opera del Materano con piena obiettività storica.

A questo punto possiamo anche interrompere l'elenco, non senza comunque avvertire che esso continua nutrito, con costanti riferimenti a Stigliani, fino alla fine del Seicento (quando troviamo *La conquista del Messico* di Giovan Battista Giorgi) e con la notevole presenza, nella seconda metà del Settecento, de *L'ammiraglio delle Indie* di Luigi Quirini (1759).

Bisogna anche avvertire che abbiamo parlato solo di opere italiane. *Os Lusíadas* di Luis de Camoens, poema lodato perfino dal Tasso, è del 1570. Stigliani, che tesaurozzava i giudizi dell'autore della *Gerusalemme* vantandosi, anzi, nelle sue lettere, di aver avuto

<sup>7</sup> Cfr. Renata D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, pp. 6-7.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 19.

una speciale confidenza con lui,<sup>9</sup> lo lesse probabilmente nella traduzione spagnola del 1580. Forse lesse anche *La Araucana* di Don Alfonso Ercilla y Zúñiga, che è del 1578. Lope de Vega parlò di "Estilliani, a quien tanto España debe, / Describiendo la antártica conquista / Del orbe nuevo indiano", come uno dei più grandi poeti italiani antichi e moderni;<sup>10</sup> ed è molto probabile che il suo giudizio nascesse anche dal trovare nel *Mondo nuovo* del Materano una buona quantità di materiale proveniente da opere spagnole.

È chiaro in ogni caso, per riassumere quanto si è detto finora, che il massimo interesse per la materia della scoperta, o anzi il desiderio tutto letterario del poema americano, si manifestò fra il 1580 e il 1630, e che il *Mondo nuovo* dello Stigliani, già dal suo primo apparire nel '17, si impose come il massimo tentativo di realizzazione di questo desiderio.

Torniamo ora al nostro quesito iniziale. Se il fenomeno del comune desiderio del poema americano è confinato in un periodo di tempo tanto ristretto e, soprattutto, tanto lontano dalla effettiva scoperta del nuovo continente, tale fenomeno può, e anzi, deve considerarsi l'effetto di una condizione storico-culturale precisamente intonata ai suoi tempi; e non può, quindi, riguardare Tasso né tanto meno Ariosto. Bisogna distinguere, insomma, fra la scoperta stessa e il mito del nuovo mondo che essa farà nascere, un secolo dopo, nella coscienza collettiva. Da qui, da questo punto del nostro discorso, noi non possiamo assolutamente progredire senza interrogarci sul concetto di *causa*, ovvero della scoperta americana come *causa*, un secolo dopo, del mito del nuovo mondo.

Per Marshall McLuhan, che attingeva da Tommaso d'Aquino, è necessario distinguere fra *causa efficiente* e *causa formale*. La prima può solo legare due eventi minimi con ristretto raggio di implicazioni, come nel comunemente inteso rapporto fra causa ed

<sup>9</sup> La confidenza del Tasso appare a proposito di un sorprendente giudizio su Luigi Tansillo. Ecco Stigliani in una lettera del 1636, da Matera: "Io stimo che Luigi Tansillo (per esempio) sia miglior poeta lirico che non è Petrarca medesimo; ed in questa credenza ho trovato convenire e concorrere la più parte di coloro ch'hanno (come è in proverbio) sale in zucca. Uno n'era Tasso, benché egli non comunicasse tal suo senso a tutti, ma ad alcune persone confidenti". *Lettere*, pp. 117-18.

<sup>10</sup> I tre versi di Lope (dal *Laurel de Apolo*) e il suo giudizio sull'autore del *Mondo nuovo* sono riportati nella monografia *Tommaso Stigliani* di Mario Menghini, p. 157.

effetto. La causa formale è invece quella che fa al caso nostro; essa si riferisce a fenomeni più ampi, culturali, ambientali, epocali. L'impiego di questo principio, di questa *causa formale*, è una scelta obbligata, mi sembra, per potersi dare ragione del mutamento nella percezione della realtà, di dimensioni, appunto, epocali, nel quale è immersa la nostra storia occorsa negli anni a cavaliere fra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo.

Se ora cerchiamo la *causa formale* più ampia e di maggior penetrazione nella coscienza collettiva che può aver favorito una trasformazione epocale delle dimensioni suddette, ci troviamo di fronte ancora McLuhan, come storico della cultura, che ci addita la raggiunta maturità del mezzo stampa: non la prima stampa, di incunaboli, o la seconda, di allineamenti e formalismi bembisti o petrarchisti, ma quella ben più potente e libera, e conscia, soprattutto, delle sue vaste e profonde implicazioni sociali, palinogenetiche e utopiche addirittura, della fine del Cinquecento. Non è un caso che con il poema americano troviamo in questo periodo anche il poema della creazione (*Le sette giornate del mondo creato* del Tasso *in primis*) e la grande utopia del Campanella.<sup>11</sup>

Ci sono indubbiamente altre cause che concorrono alla determinazione del fenomeno di mitizzazione del "nuovo mondo", soprattutto se ci affacciamo sul più ampio panorama europeo. Di Camoens, per esempio si vedono *Os Lusíadas* a stampa qualche anno prima che il poema di navigazione e scoperta si manifesti in Italia. D'altra parte, però, se osserviamo che le massime personalità culturali del tempo sono tutte attive nello stesso giro d'anni, ci convinciamo di una coincidenza europea che non ha altro denominatore comune possibile se non la nuova stampa. Parlo di William Shakespeare e Francis Bacon in Inghilterra, di Montaigne in Francia, di Góngora e Lope in Spagna, di Galileo, Campanella e Marino in Italia: tutti nati negli anni sessanta del Cinquecento – coincidenza estrema, in un ambito culturale euro-

<sup>11</sup> Sugli effetti della stampa sulla cultura e, in particolare, sulla letteratura del secondo Cinquecento il primo rimando è naturalmente a *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* di Marshall McLuhan. Si vedano anche i lavori di Renato Barilli, il più convinto e convincente interprete di McLuhan in Italia, tra i quali *Tra presenza e assenza; Poetica e retorica; Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*. Più circoscritto al periodo in questione, con una discussione intorno agli effetti del mezzo stampa sulla letteratura, è "Il Manierismo e Giovan Battista Marino" di Francesco Guardiani e Alessandro Martini.

peo che è, quindi, da più parti e simultaneamente, fondativo della più schietta e duratura modernità. Possiamo ora cominciare a trarre le nostre ipotetiche conclusioni. Diciamo, innanzi tutto, che solo negli ultimi anni del Cinquecento, nel pieno di una massiccia trasformazione culturale che investe tutta l'Europa, si ha coscienza di ciò che la scoperta delle nuove terre veramente rappresenta. Essa rappresenta il Mondo Nuovo: non il mondo "altro", il mondo "diverso", il mondo "secondo" che si aggiunge al primo, ma il mondo nuovo in cui tutti vivono, di qua e di là dell'Atlantico. Per rispondere dunque al Lancetti: Ariosto e Tasso vivevano in un'altra realtà, ovvero in un contesto culturale (con altri pensieri, altre priorità epistemologiche, altre ambizioni e altri strumenti di poetica) che escludeva il tema americano dai possibili temi cantabili in genere epico sebbene le notizie del nuovo mondo dovessero "quasi ogni giorno colpir gli orecchi" dei nostri poeti.

Osserviamo, inoltre, che la percezione del futuro (che così dobbiamo chiamarla) che hanno gli apologeti di Colombo non può di colpo far cadere quanto di poetica si era venuto elaborando nel corso del secolo più zeppo di trattati di poetica di tutta la nostra storia letteraria. Ed è qui che entra in gioco Stigliani e la "modernità" del suo poema. *Il Mondo nuovo* è un poema fondamentalmente ibrido: epopea e storia, innanzi tutto, ma con una differenza sostanziale rispetto al pur riverito Tasso del passato prossimo. La storia, per Stigliani, non è antica, ma è recente, recentissima, e corre sulle gazzette e sugli avvisi dei *menanti*, cioè di quegli operatori culturali di nuovo conio emersi dal diffondersi del mezzo stampa. L'ibridismo dello Stigliani, mente analitica e razionale in aperta opposizione alle acutezze senza senso che egli finisce per leggere nelle pagine del Marino, è da lui stesso dichiarato nella sistematica analisi che egli fa della sua poetica e del suo poema nella lunghissima lettera "responsiva" ad Aquilino Coppini, "lettore pubblico d'umanità nello studio di Pavia".<sup>12</sup>

Stigliani rifiuta le mollezze del Marino, definisce "rozzi", ma "veri" i suoi versi, fatti di storia, di eventi, di logica prima di tutto umana e poi poetica. In essi, osserviamo comunque, è notevole lo sforzo dell'autore di ingentilirli con immagini, metafore e riferimenti mitologici originali. L'impetosa critica del Tassoni nulla  
<sup>12</sup> La lettera è pubblicata in fondo alla prima edizione del *Mondo nuovo* (1617); l'ha ristampata Marzio Pieri in appendice al suo *Per Marino*, pp. 389-411.



può togliere al tentativo del Materano di rinnovare il linguaggio epico, se pure in una direzione prosaica che coinciderà, alla fine, col tramonto dell'epica e il sorgere del romanzo.<sup>13</sup> Stigliani vuole essere con Galileo. Si schiera con lui, ma lo vuole compagno alla pari mentre quegli neanche lo considera poeta di qualche valore. E rimane questo forse il suo più grande cruccio dopo la perdita guerra con l'odiatissimo Marino. Il rapporto con Galileo è chiarito da un curioso episodio che val la pena di riportare.

Nel 1623 Stigliani è a Roma, in difficoltà economiche notevoli. Dice di lui Marino in una lettera del periodo: "Dello Stigliani non occorre più parlarne. So benissimo ch'egli è in Roma, e mi dicono che si muore di fame. Io per me gli ho compassione, ma non la merita per la sua malignità".<sup>14</sup> Viene in soccorso del Materano un suo sincero ammiratore, il giovane Virginio Cesarini, mecenate e grande amico di Galileo. Il lavoro consiste nella revisione delle bozze del *Saggiatore*, che infatti si stampa proprio a Roma a spese dello stesso Cesarini. Lo Stigliani non ha molta pazienza per cose del genere (neanche quando ha le sue proprie carte in mano), tuttavia appone qualche ritocco, il più vistoso dei quali è il seguente. In un passo in cui Galileo aveva scritto:

Si concede anche al poeta il nominar alle volte ne' suoi poemi alcune scientifiche speculazioni come fece Dante nella sua Commedia [...]

Stigliani pensò bene di intervenire modificando in questo modo

Si concede anche al poeta il nominar alle volte ne' suoi poemi alcune scientifiche speculazioni come fra i nostri antichi fece Dante nella sua Commedia e fra i moderni ha fatto il Cav. Stigliani nel suo Mondo nuovo.

La prima edizione del *Saggiatore* venne stampata così, con la "chicca" di Stigliani a pagina 113. Naturalmente Galileo non gradì

<sup>13</sup> È curioso rilevare come sebbene gli "Incogniti" fossero nemici dello Stigliani (il loro fondatore, Giovan Francesco Loredano scrisse un'"agiografica" *Vita del Cavalier Marino*), lo stile caustico, beffardo e parodico del più famoso fra accademici veneziani, Ferrante Pallavicino, abbia non poco in comune con quello dello Stigliani, o almeno dello Stigliani tardo e "libertino" dello *Scherzo di Parnaso*.

<sup>14</sup> Cfr. Giovan Battista Marino, *Lettere*, lettera n. 158, a Giovan Battista Ciotti, p. 295.

affatto l'inserito, tanto più che l'edizione presentava numerosi refusi; bloccò allora le copie restanti del *Saggiatore* e ad una prima parte di queste fece inserire una lista di 137 *errata*, a una seconda fece ristampare l'ultimo quaderno. Copie delle tre diverse versioni della stessa prima edizione sono contenute nel fondo Stillman Drake della Fisher Library di Toronto.<sup>15</sup> La copia della seconda versione, la più rara, reca una postilla di mano del Galileo, proprio nella pagina ritoccata:

Il cavalier Stigliani assisteva alla stampa di questo libro a cui non vi trascorreva errori d'ortograf[ia] e per sua gentilezz[a] vi inserì le parole segnate.

Sarebbe ora interessante finire "la storia" dei risentimenti e delle vendette in versi e in prosa che Stigliani volle prendersi dei nemici – e degli amici che a lui sembrava non gli fossero stati leali fino in fondo – nell'ancora inedito *Scherzo di Parnaso*: una scrittura tanto violenta e oscena che perfino il suo più caro amico, il poeta siciliano Francesco Balducci, si rifiutò di presentarla al lettore, e tale che nessuno stampatore ebbe il coraggio di metterla sotto i torchi. Ma "lo scherzo" di Stigliani è un lavoro di così grosso impegno che qui non si saprebbe davvero da dove cominciare: mi blocco qui, perciò, ma con il fermo proposito di fornire al più presto testo e commento di quest'opera eccentrica, eccessiva e debordante, veramente barocca e, anzi, con buon anticipo su tante scritture settecentesche, libertina *ante litteram*.

*Il Mondo nuovo* rimane come termine di riferimento obbligato per ogni altra epopea di Colombo, se pure, come nel caso del Tassoni che lo postillò con severissimo zelo, quale obiettivo polemico per il suo solo abbozzato *Oceano*. Una storia affidabile dello Stigliani e del suo poema è ancora da fare. Ci si è dedicato da anni Marzio Pieri a Parma e ci si comincia ora a lavorare anche altrove. A me sembra che a un approdo soddisfacente si arriverà soltanto quando si vorrà considerare il *Mondo nuovo* non solo il prodotto di un "genio" individuale, ma soprattutto quello di un'intera cultura, ovvero di uno dei momenti di più intensa e accelerata trasformazione culturale della nostra storia che è il primo Seicento.

<sup>15</sup> Le tre copie diverse della prima edizione riportano tutte l'inserito dello Stigliani.

## Bibliografia

- BARILLI, Renato, *Poetica e retorica*. Milano, Mursia, 1984.
- BARILLI, Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*. Bologna, Mulino, 1991.
- BARILLI, Renato, *Tra presenza e assenza*. Milano, Bompiani, 1981.
- BESOMI, Ottavio, *Esplorazioni secentesche*. Padova, Antenore, 1975.
- D'AGOSTINO, Renata, *Tassoni contro Stigliani*. Napoli, Loffredo, 1983.
- FIDO, Franco, "L'America: primo canto di un poema inedito di Giovan Battista Strozzi il Giovane", *Studi secenteschi*, n. 23, 1982, pp. 282-310.
- GALILEI, Galileo *Il saggiaiore, nel quale con bilancia esquisita e giusta si ponderano le cose contenute nella Libra astronomica e filosofica di Lotario Sarsi Sigensano. Scritto in forma di lettera all'illmo. et Reuermo. Monsre. D. Virginio Cesarini*. Roma, Giacomo Mascardi, 1623.
- GUARDIANI, Francesco e Alessandro MARTINI, "Il manierismo e Giovan Battista Marino", *Colloquium Helveticum*, n. 20, pp. 51-70.
- LANCETTI, Vincenzo, "Il poema desiderato", *Raccoglitore Italiano e Straniero*, 2, 2, 1835, pp. 540-62.
- LOREDANO, Giovan Francesco, *Vita del Cavalier Marino*. Venezia, Giacomo Sarzina, 1633.
- MARINO, Giovan Battista, *Dicerie sacre. La strage degl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi. Torino, Einaudi, 1960.
- MARINO, Giovan Battista, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti. Torino, Einaudi, 1966.
- McLUHAN, MARSHALL, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto, University of Toronto Press, 1962.
- MENGHINI, Mario, *Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*. Genova, Tipografia del Regio Istituto Sordomuti, 1890.
- PIERI, Marzio, *Per Marino*. Padova, Liviana, 1976.
- SANTORO, FRANCESCO, *Del Cav. Tommaso Stigliani*. Napoli, Tipografia Sannitica, 1908.
- STIGLIANI, Tommaso, *Arte del verso italiano*. Bologna, Longhi, s.a.
- STIGLIANI, Tommaso, *Il Canzoniero*. Roma, Bartolomeo Zannetti, 1623.

- STIGLIANI, Tommaso, *Il Mondo nuovo*. Piacenza, Alessandro Bazzacchi, 1617.
- STIGLIANI, Tommaso, *Il Mondo nuovo*. Roma, Giacomo Mascardi, 1628.
- STIGLIANI, Tommaso, *Il Polifemo*. Milano, Pacifico Pontio, 1600.
- STIGLIANI, Tommaso, *L'Occhiale*. Venezia, Pietro Carampello, 1627.
- STIGLIANI, Tommaso, *La Tiriaca*, in Francesco Santoro, *Del Cav. Tommaso Stigliani*. Napoli, Tipografia Sannitica, 1908.
- STIGLIANI, Tommaso, *Lettere*. Roma, Domenico Manelfi, 1651.
- STIGLIANI, Tommaso, *Rime*. Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1601.
- STIGLIANI, Tommaso, *Rime*. Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1605.

## El amor y la muerte en las *Operette morali* de Leopardi

JOSÉ LUIS BERNAL ARÉVALO  
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando hablamos acerca del pesimismo de Leopardi, es necesario dimensionar en dos campos diferentes –el primero poético y el segundo de tipo moral– el alcance de dicho término. En tiempos de barbarización como los actuales en que la semántica profunda de las lenguas de cultura se depaupera a pasos agigantados, ante la ineficiencia de los sistemas educativos y el puro pragmatismo audiovisual de la comunicación de masas, es ingente la necesidad de devolverle a las palabras su hondura original: la riqueza de matices, el temblor de la voz y el sentimiento trágico. Esto es válido especialmente, en la italianística, para Giacomo Leopardi.

Por ello, rastrear en sus *Operette* la presencia de estos motivos –el amor y la muerte– centrales en los *Cantos* y en otros lugares de su obra equivale a un ejercicio de crítica literaria con su dosis de reflexión sobre la historia y la condición humana. Pero también, en vísperas de la conmemoración del bicentenario de su nacimiento, pretende ser un homenaje al titánico, aunque diminuto hombre que aspiraba a obtener la gloria en las letras porque mucho valoraba y amaba las palabras.

¿Por qué el amor, por qué la muerte? Ciertas pistas presentes en las *Operette* nos alertan sobre la elección de estos motivos. Por ejemplo, la “Storia del genere umano” fue colocada *ex professo* al principio de las demás prosas, como detallada explicación mítica del origen de nuestra especie y de sus males.

En resumen es ésta la “historia”: mientras los hombres fueron niños, hijos de Júpiter, eran felices en medio de una naturaleza que les parecía insuperablemente hermosa e ilimitada. Pero crecieron. Maduró en ellos la razón, y cada vez más inconformes con la realidad, deseosos de que el mundo se les mostrara incesantemente variado y excitante, comenzaron a padecer la condición humana.

Para Leopardi, estudioso del epicureísmo y conocedor de las corrientes filosóficas sensualistas y materialistas de los siglos xvii

y xviii, la naturaleza humana se relaciona con el deseo de placer. Variantes de la búsqueda humana de placer son el ansia de infinito; el deseo de novedad, el erotismo en el amor correspondido y una sed desmedida de nuevas sensaciones que satisfagan un amor propio desmesurado, mismo que en la "Storia del genere umano" resulta cada vez más enojoso a los celestes.

Tanta desesperación y rebeldía sintieron los hombres, que no pudiendo soportar más "la luce e lo spirito" (o sea: la luz y el aliento: metáforas de la vida); y "spontaneamente, quale in uno e quale in altro modo, se ne privarono".<sup>1</sup>

Así entra la muerte con paso triunfal en la poética de Leopardi, concebida desde las primeras páginas de las *Operette*, densas de sugerentes mitos, como la única salvación para el dolor humano, causado por la desilusión que a los mortales les provocaba una realidad distinta de la que se forjaban en la mente.

En otras páginas he mencionado la relación de Leopardi con los mitos. Aquí agregó que nuestro poeta, quien asignó al mundo grecorromano un valor de paradigma inmutable y eterno, se valía de los mitos para convalidar, reforzándolas mediante el prestigio cultural y el valor moral de los antiguos, sus propias ideas, las más polémicas de las cuales escandalizaban a sus contemporáneos. Una de éstas era por ejemplo la defensa del suicidio, que le inspiró también el "Diálogo di Plotino e di Porfirio", otra prosa de la obra que nos ocupa.

Sorprende la insistencia en el tema de la muerte. Son más los diálogos en que se alude a ella, mientras que son menos las ocasiones en que se habla del amor, considerado en uno de los *Canti* hermano de aquélla y engendrado al mismo tiempo por la Fortuna. Cito algunos versos para relacionarlos con las *Operette*:

Fratelli a un tempo stesso, Amore e Morte  
ingenerò la sorte.  
Cose quaggiù si belle  
oltre il modo non ha, non han le stelle.  
("Amore e Morte", vv. 1-4)

Es notable en estos versos el hermoseamiento del concepto, obtenido al definir el amor y la muerte como las dos cosas más bellas existentes, tanto acá abajo como arriba, en los astros; y

<sup>1</sup> Giacomo Leopardi, "Storia del genere umano", *Operette morali*, p. 4.

<sup>2</sup> Giacomo Leopardi, "Amore e morte", *I Canti*, a cura di Luigi Russo, p. 315.

mediante la introducción de dos estructuras consecutivas en versos de rima pareada (un heptasílabo y un endecasílabo) que con su insistencia sonora unifican las dos mitades de la sincera aspiración de Giacomo: amar o morir.

Herederó de una tradición literaria acostumbrada desde Dante y los stilnovistas a unir, mediante una "ilustre" lengua la belleza formal y la altura moral de los conceptos, eligiendo de entre los varios mitos conocidos acerca del Diluvio Universal el que más se acomodaba a sus necesidades de expresión, a saber, el mito griego, Leopardi exalta una vez más, como lo hizo en el citado canto, la Muerte. Ahora se refiere a la necesidad de morir de Pirra y Deucalión. Esta pareja representa su voluntad tanática, y con su acento trágico, es magnánima y viril más que la esperanzadora historia del Arca de Noé, la cual resulta más bien adecuada para cantar la esperanza y la afirmación de una finalidad trascendente del hombre y del universo en clave judeocristiana. He aquí sus palabras:

[...] i due soli scampati dal naufragio universale del nostro genere, Deucalione e Pirra, affermando seco medesimi niuna cosa potere maggiormente giovare alla stirpe umana che di essere al tutto spenta, sedevano in cima a una rupe chiamando la morte con efficacissimo desiderio non che temessero né deplorassero il fato comune.<sup>3</sup>

Se reconoce en Leopardi, además de su temple trágico, un indomito espíritu satírico. Esta vena satírico-moral la heredó nuestro poeta, como bien ha señalado la crítica, del mundo antiguo, especialmente de la literatura latina; ésta recurre tanto la obra que nos ocupa como el *Zibaldone* y los *Cantos*.

Su insistente, refinado culto de la Parca no es ninguna veleidad. No obedece a un capricho de poeta romántico de segunda fuerza. La Muerte también aparece como destrucción de toda vida sobre la Tierra, que bien concuerda con la decadencia de los tiempos y pèrèza de los espíritus en el "Dialogo di Ercole e di Atlante"; se la equipara a la moda, pues ambas son hijas de la caducidad, en el "Dialogo della Moda e della Morte"; se presenta como no nacimiento, cuando en el "Dialogo di Malambruno e Farfarello" afirma Malambruno: "Di modo che, assolutamente parlando, il non vive-

<sup>3</sup> "Storia del genere umano", *Operette morali*, p. 7.

re è sempre meglio del vivere";<sup>4</sup> y en otras varias formas se muestra siempre como el anhelado consuelo de un espíritu inmenso, atado a las limitaciones de la carne y de la historia.

Nunca la Parca parece una presencia molesta, sí en cambio se habla de ella con tono irónico y hasta amistoso; y sobre todo, se presenta rodeada de un halo de heroísmo, como en el pasaje en que se dice que Zeus dio leyes y ordenamientos civiles a los hombres y queriendo beneficiarlos con "un don incomparable", mandó a morar entre ellos los bellos fantasmas llamados Justicia, Virtud, Gloria, Amor patrio y Amor: para que muchos de los mortales les sacrificaran la propia vida, y en lugar de quitársela voluntaria-mente, "fossero pronti a spenderla per cagioni belle e gloriose".<sup>5</sup>

Mucho podría agrégarse sobre la Muerte en las *Operette*. Sólo mencionaré uno de los pasajes en que la voluntad de morir se viste una vez más de ropajes trágicos. Se encuentra en el "Dialogo di un fisico e di un metafisico", donde se discute si acaso el hombre desearía tener vida eterna. La respuesta es negativa. Y como es costumbre en Leopardi, es otro personaje de la mitología quien avala la opinión del poeta: se trata del sabio Quirón, quien era inmortal, y pese a ello "coll'andar del tempo si annoiò della vita, pigliò licenza di Giove di poter morire, e morì".<sup>6</sup>

Respecto al Amor, el poeta se ocupa desde el principio de la obra en señalar una diferencia entre el sentimiento amoroso y el deseo. Antes de que se usaran ropas, dice, "non amore, ma impeto di cupidità", cual ocurre también entre los brutos, impulsaba un sexo hacia el otro.<sup>7</sup> Esto, creo, es de suma importancia en un análisis de la obra leopardiana. Porque vincula la filosofía amorosa de nuestro autor, al menos en parte, al neoplatónico amor de cuño medieval y renacentista. Y digo en parte, pues difícil sería no advertir, como una nota discordante en la música de los "supernos giros" de su delicada percepción de Cupido, los ásperos momentos de su misoginia, de los que bastará citar un par de ejemplos:

1. Los duros conceptos vertidos en el canto "Aspasia" sobre la incapacidad de la mujer para comprender la alteza de un amor profundo en los amantes, pues

<sup>4</sup> "Dialogo di Malambruno e Farfarello", *ibid.*, p. 39.

<sup>5</sup> "Storia del genere umano.", *ibid.*, pp. 9-10.

<sup>6</sup> "Dialogo di un fisico e di un metafisico", *ibid.*, p. 63.

<sup>7</sup> "Storia del genere umano", *ibid.*, p. 9.

[...] Non cape in quelle  
auguste fronti tal concetto.

("Aspasia", vv. 52-53)<sup>8</sup>

2. El premio que, en las *Operette* habrá de entregarse al artífice que logre inventar, como sucede en el mito de Pigmalión, un maniquí que tenga las características de la "perfecta mujer de palacio", según los cánones establecidos por Castiglione en su celeberrimo tratado *Il cortegiano*.<sup>9</sup>

Otros elementos son notables en la caracterización que del Amor hace el apasionado amante que fue nuestro recanatense. Sin que importe para un estudio crítico sobre su obra, que el número real de sus amores concretos (aparte de las evanescentes figuras de "Silvia", o sea Teresa Fattorini, o de la prima lejana que a los dieciocho años y medio le inspiró las conmovidas páginas del *Diario del primo amore*, o de alguna otra mujer, menos angelical, por ejemplo la muy hermosa "Aspasia", Fanny Targioni-Tozzetti) se reduzca, en cantidad y en calidad, a cero. Pues hay amorosos que viven siempre enamorados del amor, por lo que las mujeres de carne y hueso no alcanzan en su vida más que el ingrato papel de "delizia e Erinni", esto es, de figuras mitológicas monstruosas que disponen de la vida de los mortales (tal es el caso de "Aspasia"), pero cuyos imposibles favores se erigen en el más delicioso anhelo de espíritus tan sensibles como el de nuestro poeta.

Sea como sea, el binomio amor-desengaño permea las pocas referencias a dicho sentimiento presentes en las *Operette*. En el conjunto de la obra leopardiana, desempeña el Amor un papel igualmente doble que se expresa en la polaridad celestial-infernal. Lo explicaré mediante dos ejemplos:

1. En la "Storia del genere umano" referida al comienzo de este ensayo, Júpiter, irritado por la inquieta, insaciable e inmoderada naturaleza humana decidió enviar a la tierra la Verdad, con la cual murió la esperanza o, en otras palabras, sobrevino el desengaño. El mismo dios, sin embargo, también quiso dejar a Amor entre los hombres, a fin de que les concediera "qualche mediocre conforto", frase en la que es notoria la desilusionada malignidad del adjetivo "mediocre".

<sup>8</sup> "Aspasia", en *I Canti*, p. 335.

<sup>9</sup> "Proposta di premi fatta dall'Accademia dei sillografi", *Operette morali*, p. 30.

Tan grande era la piedad del padre de los Números que, llevándose del mundo a todos los demás “fantasmas” (en el personal idiolecto del poeta: la Justicia, la Gloria, la Amistad, etcétera) le concedió al hijo de Venus tanto poder, que sólo raras veces podría ser derrotado por la Verdad en su consorcio con los hombres:

[...] non sarà dato alla Verità, quantunque potentissima e combattendolo di continuo, né sterminarlo mai dalla terra, né vincerlo se non di rado.<sup>10</sup>

2. Aunque de nuevo vuelve a loar las virtudes del amor sentimental (“figlio di Venere celeste” y de igual nombre que el otro Numen, o sea el amor erótico, cuya naturaleza y obras son del todo diferentes) no deja de impresionar, en “Ultimo canto di Saffo” (que aquí cito como contraparte de los aspectos divinos y celestiales del amor), la comprobación de que el llegar a ser amada le sea brutalmente negado a la protagonista del Canto a causa de su fealdad. Ella, heroicamente —y sabemos que en dicho canto representa el alma y las ideas de Leopardi— desprecia su vida, atacada por todo un ejército metafísico que, conjurado en su contra, la induce al suicidio. Lo que la espera en el más allá son los Infiernos. Respecto a dicho canto me permito citar, por su belleza y visión sintética, la traducción italiana de las palabras de un clásico de la crítica y de los estudios leopardianos, Karl Vossler:

Come nella Primavera il mito della natura, così nell’“Ultimo canto di Saffo” la fede nel destino dei greci è il *medium* attraverso il quale il Leopardi si esprime. L’erinni e il fato, i numi e l’empia sorte, l’indomita Parca, la fortuna, e quant’altro di muti alleati e strumenti appartiene a queste oscure potenze: Giove, il Padre, il cieco dispensator dei casi, la natura con tutte le sue forze e creature, il doglio avaro, il ferrigno stame, Dite, Tartaro e la Tenaria Diva, tutta questa metafisica congiura contro la felicità umana, come la religiosa mania di persecuzione degli antichi greci la rappresentava, vien tirata fuori e rimessa a nuovo. Saffo è soltanto l’ossessa di tale follia, ch’è a sua volta una forma di espressione per la doglia mondiale di Leopardi [...]. Il più intimo dolore del Leopardi, la deformità corporea, ha voluto velarsi due volte, e mostrarsi solo come fato e come dolore di Saffo.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> “Storia del genere umano”, *ibid.*, pp. 14-15.

<sup>11</sup> Citado por L. Russo en el comentario a “Ultimo Canto di Saffo”, G. Leopardi, *I canti*, p. 191.

Vossler supo captar cuán profundo era el concepto del amor sentimental en un hombre deforme como Leopardi. A pesar de que no creía en las mujeres fieles ni en el amor conyugal, antes bien precisamente por estas mismas razones, Leopardi idealizó ese sentimiento como amor cortés y quijotesco en el canto “Alla sua donna”, donde el ser amado, una mujer de quien nunca se dice el nombre ni se ofrece una descripción física, colinda nada menos que con las ideas platónicas. El sentimiento existe, es real, meditativo y melancólico, casi místico. Pero el referente, afirmaba el mismo Leopardi en un artículo publicado en el *Raccoglitore*, pertenecía a la esfera ideal:

è la donna che non si trova [...] L’autore la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in que’ dei sistemi delle stelle.<sup>12</sup>

Es claro que esta concepción platónica, tan remota, una vez más, del toscano sensualismo dieciochesco fundamental en el pensamiento leopardiano, constituyera una de las grandes contradicciones del poeta y le diera la impresión, agudizada por el estático culto del pasado grecorromano, de que, como escribe en las *Operette*, pocas veces el Amor baja a la tierra, pues aunque es bien conocida la piedad que prueba este dios por los mortales, no soportan los celestes su ausencia, pues les es indeciblemente querido.

Pero hay otra razón, mucho más sólida para un poeta tan moralista como los ha habido pocos en la literatura occidental: aunque los seres humanos sepan que los efectos del amor sentimental son altamente benéficos, pues gracias a su solo influjo el mismo Júpiter permite el regreso sobre la faz del mundo de los anteriormente desterrados ideales, y ni aun la Verdad puede ahora combatirlos; con todo, el amor sentimental descendiendo pocas veces a la tierra por la “generale indegnità degli uomini”.<sup>13</sup>

Y con estas palabras de Leopardi, en las que se expresa la vana moral con la que nos medía, concluyo estos comentarios. Después de todo, ellas parecen recordarnos que no merecemos el Amor, sino la Muerte. Y ello, porque, no obstante que a veces se apiada el cielo de nosotros, tan sólo somos, en la inmensidad de los es-

<sup>12</sup> Citado por L. Russo en el prólogo al canto “Alla sua donna”, *ibid.*, p. 209.

<sup>13</sup> “Storia del genere umano”, *Operette morali*, p. 16.

pacios interestelares, una insignificante, miserable y jactanciosa especie que nada vale, y que ha preferido las sombras a la luz.

## Bibliografia

LEOPARDI, Giacomo. *Operette morali*. Milano, Rizzoli, 1951.

LEOPARDI, Giacomo. *I canti*, a cura di Luigi Russo. Firenze, Sansoni, 1944.

## Non piangere per me, Argentina: immagini d'America in Dino Campana e Antonio Tabucchi

CHARLES KLOPP

The Ohio State University

Incontri celebri di scrittori italiani con il Nuovo Mondo dell'Argentina, del Messico, il Venezuela, il Brasile e le altre nazioni dell'America Latina, si verificano almeno dai tempi di Garibaldi –l'eroe, appunto, dei Due Mondi. In tempi più recenti, incontri geografico-letterari di questo tipo si sono registrati negli scritti dell'Ungaretti, a proposito del Brasile, e del Calvino, riguardo al Messico. In questo articolo voglio parlare della presenza dell'America –e in particolare dell'America Latina– negli immaginari di due scrittori italiani del Novecento: uno moderno e l'altro postmoderno.

Dino Campana, i cui *Canti orfici* furono pubblicati nel suo paese di Marradi negli Appennini toско-emiliani nel 1914, e Antonio Tabucchi, nato vicino a Pisa nel 1943, sono due esponenti ormai canonici della letteratura italiana del Novecento. Ambedue toscani, sono due scrittori noti per le loro descrizioni di soggiorni fuori d'Italia: i loro scritti di viaggio, se vogliamo chiamarli così. Vagabondo imperterrito in parecchi paesi dell'Europa occidentale prima del suo internamento definitivo in manicomio nel 1918, Campana visitò anche l'America, passando un breve periodo fra l'ottobre del 1907 e l'aprile del 1908 in Argentina.<sup>1</sup> Avrebbe continuato a riflettere su questa esperienza per tutto il resto della sua vita. Tabucchi, notissimo per tre romanzi ambientati in Portogallo e un quarto in India, ha collocato l'azione di due dei suoi più bei racconti in quella stessa Argentina visitata anni prima dal Campana.<sup>2</sup>

Campana e Tabucchi sono autori noti per gli aspetti intensamente visivi dei loro testi. La critica, infatti, ha dibattuto a a lungo se il

<sup>1</sup> Per i fatti della vita di Campana, si veda lo studio "romanzato" di Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa: il romanzo di Dino Campana*.

<sup>2</sup> I tre romanzi ambientati nel Portogallo sono *Requiem: un'allucinazione*, *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*; quello ambientato in India è *Notturmo indiano*.



Campana dovesse essere considerato un poeta veggente o visionario oppure semplicemente (nella formula montaliana) un visivo.<sup>3</sup> Nel caso di Tabucchi, si è similmente parlato dell'estrema precisione visiva delle sue descrizioni dei paesaggi, di solito urbani, dove gran parte dell'azione dei suoi lavori è ambientata.<sup>4</sup> Inoltre, uno dei racconti del Tabucchi, "Vagabondaggio", che apparve nel 1988 nella seconda edizione della collezione *Il gioco del rovescio e altri racconti*, è dedicato a delle speculazioni su un episodio immaginario nella vita del poeta di Marradi.

### L'America di Dino Campana

Dino Campana scrisse almeno sei poesie in cui figurano località americane. Esse sono "Viaggio a Montevideo", "Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etchegarray)", "Pampa" e "Passeggiata in tram in America e ritorno", tutte nei *Canti orfici*; oltre a "Buenos Aires" e "Nella pampa giallastra il treno ardente", raccolte nel suo *Quaderno*, pubblicato postumo da Enrico Falqui nel 1942.<sup>5</sup> Di queste sei poesie, "Passeggiata in tram in America e ritorno", diversamente da come si potrebbe anticipare dal titolo, si svolge non in America ma a Genova: la poesia, infatti, descrive le memorie del poeta di un viaggio per mare in un'America di cui, però, non si parla affatto nel testo. "Nella pampa giallastra il treno ardente" (il titolo endecasillabico è anche il primo verso del componimento, come in molti altri del *Quaderno*) è una versione anteriore di una poesia meglio conosciuta nella sua versione definitiva intitolata "Pampa", nei *Canti orfici*. Se si eliminano questi due testi, dunque (uno perchè non "americano" se non nel titolo, l'altro perchè versione preliminare di una poesia già inclusa nel gruppo), le "poesie americane" del Campana sono quattro: "Viaggio a Montevideo", "Dualismo", "Pampa" e "Buenos Aires".

Tutte e quattro queste poesie (due in versi e due in prosa) descrivono viaggi, fatto non sorprendente per questo poeta di fughe e movimento

<sup>3</sup> Ristampato in Eugenio Montale, *Sulla poesia*, pp. 248-259.

<sup>4</sup> Per una rassegna della critica recente tabucchiana ad un livello internazionale, si veda il volume collettivo *Antonio Tabucchi: A Collection of Essays*, pubblicato dalla rivista australiana *Spunti e ricerche*, 12 (1996-97).

<sup>5</sup> *Dino Campana, opere e contributi*, a cura di Enrico Falqui. Tutte le citazioni dal Campana in questo articolo s'intendono tratte da questo volume.

perpetuo, questo "eterno errante" come si qualifica lui stesso in "Pampa". "Viaggio a Montevideo" e "Buenos Aires" descrivono il viaggio per mare, l'arrivo e l'attracco del bastimento nell'estuario del Rio de Plata. "Dualismo" e "Pampa" sono descrizioni di esperienze avvenute nell'interno dell'Argentina. Come avviene spesso nelle poesie campiane, questi testi sono caratterizzati da un cromatismo molto marcato. Nei primi quattordici versi di "Viaggio a Montevideo", per esempio, ci sono ben dieci aggettivi e verbi che menzionano colori: fra questi "verde", "oro", "bruna", "blu", "viola", "celeste", "dorati", "azzurreggiare", oltre all'espressione onnicomprensiva "tinti dei vari colori".

Dopo l'esplosione di colori in questa poesia al momento dell'arrivo e dello sbarco, il poeta prosegue con descrizioni del mondo naturale che incontra nel nuovo paese, un mondo che più volte viene caratterizzato con l'aggettivo "selvaggio". In "Viaggio a Montevideo" il viaggiatore è colpito dalla "sconfinata marina" di una località dove anche la prateria è "senza fine" e "deserta". Quest'ultimo aggettivo è applicato anche alle "altre case" montevideane che "parevan deserte" quando il poeta arriva nella città uruguaiana, tanto disabitata da sembrargli "abbandonata".

Se la Montevideo del Campana è vuota di gente e di attività umana, la natura americana vista dal poeta è, invece, movimentata e dinamica. Nelle poesie che consideriamo qui, Campana paragona le ondulazioni dei prati erbosi dell'Argentina a animali: "cavalle vertiginose" in "Viaggio a Montevideo", "dorsi di belve in agguato" in "Pampa". Qui vede le "strane costellazioni" formate dalle stelle quando vengono osservate dalla per lui inedita prospettiva dell'emisfero australe. Ma seppur impressionato da questi fenomeni naturali, il Campana non è indifferente alla storia civile della regione che l'ospita. Quando la luna spunta sulla pampa, gli sembra un "disco livido spettrale" che prende la forma di un teschio e gli suggerisce la visione degli "indiani morti e vivi" che "si lanciavano alla riconquista del loro dominio di libertà". Più tardi nella stessa "Pampa", adesso in treno, il poeta stesso si lancerà avanti verso "le tribù indiane", da lui associate ora con la vita e ora con la morte.

Se queste sono alcune delle impressioni del paesaggio naturale e i suoi originali abitanti registrate in queste poesie, una seconda città che il Campana descrive in "Dualismo" è diversa dalla Montevideo abbandonata e inerte. Qui la città (si tratta, probabilmente, di Bahia

Blanca) è una località “giovine e feroce, conquistatrice implacabile, ardente di un’acre febbre di denaro e di gioie immediate”. Per il poeta, gli abitanti di questa metropoli nuova appartengono ad una razza nuova. Le donne americane, in particolare, sono tanto forti da suscitare in lui un senso di paura, stupore e ammirazione. Oltre ad essere donne, sono emblemi dell’Eterno Femminino: vergini e puttane, profondamente attraenti e fortemente repellenti, ma sempre guide essenziali per il suo viaggio poetico di iniziazione orfica. Nelle poesie menzionate, queste figure femminili includono la giovane creola Manuelita Etchegaray, “figlia generosa della prateria nutrita di aria vergine” e “fiore meraviglioso di una razza eroica”, e la ragazza incontrata sul bastimento – “bronzina fanciulla della razza nuova” i cui “occhi lucenti e le vesti al vento” ne fanno una polena vivente per il viaggiatore stupito da questo incontro silenzioso.

Come queste donne forti e uniche, gli uomini incontrati da Campana in America sono energici e “meravigliosi”. Fra questi c’è lo “spagnolo” che “a bassa voce, quasi a non turbare il profondo silenzio della Pampa”, gli offre del mate. Nello stesso episodio vanno descritti gli uomini bivaccanti intorno al fuoco: “rigetti del mare, miseri, uomini feroci, uomini ignoti chiusi nel loro cupo volere”, e associati a “storie sanguinose”. A Buenos Aires il poeta vede dalla banchina alcuni immigranti recenti, italiani vestiti “in un modo ridicolo alla moda bonaerense” e un “ragazzo leggerissimo prole della libertà” che timidamente “accenna ad un saluto” ai connazionali ancora sul bastimento, italiani che “impazzano e inferocian accalmandosi”, e per tutta risposta al gesto del ragazzo “ringhiano feroci”.

Circondato da compagni così feroci nella vastità e nel silenzio del paesaggio selvaggio della pampa, il Campana riesce ad effettuare un contatto mistico e misterioso non tanto con loro quanto con “le forze del cosmo” (come le chiama in “Dualismo”), in una visione orfica che viene descritta dettagliatamente in “Pampa”. Ispirato da “l’infinita maestà della natura”, il poeta, in questa poesia, va “per le vie del cielo [lungo] il cammino avventuroso degli uomini verso la felicità attraverso i secoli”. Assiste, nel corso di questo cammino, a “drammi meravigliosi, i più meravigliosi dell’anima umana [che] palpitavano e si rispondevano a traverso le costellazioni.” Alla fine della sua visione misteriosofica, il poeta si trova nel mezzo di “una chiarezza immensa e strana nel gran silenzio”, immerso in “una più vasta patria [che] il destino ci aveva dato: un

più dolce calor naturale era nel mistero della terra selvaggia e buona”.

È a questo punto che il viaggiatore europeo in questa nuova terra sente “l’uomo nuovo nascere”. Nella conclusione della poesia, “sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l’uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall’ombra di Nessun Dio”; uno spazio fisico è diventato metafisico, un’esperienza geografica è stata trasformata in un’esperienza spirituale. Nella vastità del Mondo Nuovo la vecchia religione ha perso la sua forza tradizionale e ora promette al viaggiatore una spiritualità tanto nuova quanto la nuova regione geografica e spirituale che lui sta esplorando.

### L’America di Tabucchi

L’America di Tabucchi non è una località da visioni estatiche, come non è adatta alla fondazione di nuove religioni o anti-religionie. L’Argentina, però, ha una parte importante in due racconti di Tabucchi: “Il gioco del rovescio” e “Lettera da Casablanca”.<sup>6</sup> Nel primo, Maria do Carmen, antifascista e amica lisbonese del narratore, gli descrive la sua infanzia in un quartiere popolare di Buenos Aires. Qui ha imparato un gioco infantile in cui vocaboli scelti a caso devono essere ripetuti a rovescio, pena la beffa degli altri bambini. Buenos Aires è il posto dove la famiglia di Maria do Carmen era fuggita dal fascismo portoghese, ma è anche la città da cui Maria do Carmen si sente costretta a fuggire in Portogallo, quando le viene offerto un matrimonio con un ufficiale portoghese. Perché alla fine del racconto tutta la storia di questo personaggio viene messa in dubbio, quando il vedovo della ormai morta Maria do Carmen, in una serie di *mises en abîme*, contesta questo significato della vita della sua consorte, insinuando che tutta l’esistenza dell’amica del narratore sia stata una finzione che va intesa “al rovescio” e perciò diversissimamente da come l’aveva sempre capita il forse troppo ingenuo protagonista di questo racconto. In questa maniera, i rovesciamenti del gioco infantile di Maria do Carmen bambina si caricano di significati penosi e inquietanti, se non tragici per il narratore e le sue memorie della stimata e amata amica.

<sup>6</sup> Ambedue i racconti si trovano in Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*. Non mi risulta che Tabucchi abbia mai visitato l’Argentina.

Se l'America figura come una località negativa, di miseria e disperazione per immigrati falliti come la famiglia di Maria do Carmen in "Il gioco del rovescio", in "Lettera da Casablanca", invece, l'Argentina—in questo caso Mar del Plata invece di Buenos Aires—è il posto dove il giovane Ettore, il personaggio, cioè, che fa da protagonista e narratore di questo racconto in forma di lettera, riesce a trovare sé stesso. Grazie a un altro "rovesciamento", Ettore si trasforma in Giosefine quando scopre la sua vera identità di cantante da cabaret, femminile e bellissima, un ruolo che ora capisce di aver sempre sognato e che per tutto il resto della sua vita interpreterà con slancio, successo e grandissima soddisfazione personale.

Ambedue questi racconti, è evidente, si focalizzano su problemi dell'identità e dei rovesciamenti inaspettati di questa identità: da antifascista a dilettante politica e seduttrice cinica nel caso di Maria do Carmen, secondo il suo ex-marito; da un'identità sessuale all'altra, nel caso di Ettore diventato Giosefine.

Nei due racconti di Tabucchi, come pure nei rimandi a episodi oscuri della vita dei suoi personaggi nel Nuovo Mondo nei due romanzi *Piazza d'Italia* del 1975 e *Il filo dell'orizzonte* del 1986, l'America Latina è un recapito dove si può fuggire da dolori e disgrazie. È anche una località dove la propria identità e il proprio destino possono subire dei cambiamenti bruschi e inaspettati. Seppur raccontato un po' più in sordina e ai margini della narrazione principale, un rovesciamento di questo tipo sembra di essere capitato al misterioso Carlo Nobodi di *Il filo dell'orizzonte*. Carlo è un emigrato in Argentina, la cui famiglia, come quella di Lina e Ettore in "Lettera da Casablanca", ha sofferto una "grande disgrazia" che nella narrazione non viene mai descritta in termini espliciti, come se il narratore condividesse la vergogna dei suoi personaggi per il fattaccio oscuro. Ma anche in questo caso, l'Argentina è un rifugio da un passato oscuro e sgradevole, e l'occasione dell'assunzione di un'identità nuova. Nel caso di Carlo, però, la trasformazione della sua identità non sembra si sia realizzata, tant'è vero che il giovane viene costretto a tornare a Genova, dove muore in circostanze squallide e ambigue.

Nei riferimenti che in questi scritti Tabucchi fa all'America, non c'è molto dell'America metafisica e scintillante di colori che abbiamo visto nelle poesie del Campana. L'Argentina di Tabucchi è un semplice *altrove* dove la vita di un individuo può essere "rovesciata"

in un senso positivo o negativo, e poi forse "rovesciata" di nuovo, questa volta in senso contrario. In parte perché è un narratore piuttosto che un poeta, Tabucchi descrive un'America in cui sembra che ci sia poca possibilità per la nascita del "nuovo uomo" intravisto da Campana nei vasti spazi della pampa argentina, ma che è, sì, un posto dove si potrebbe, volendo, cambiare vita e anche identità.

## Conclusione

I personaggi descritti in questi racconti, come quelli di Campana nelle sue poesie, sono tutti esseri più o meno alienati. I narratori tabucchiani, però, non soffrono di quest'alienazione, ma si muovono con garbo e disinvoltura all'interno di una società in cui spesso funzionano da scrittori, professori universitari, giornalisti e altri operatori culturali. Il personaggio-narratore di Campana, come abbiamo visto, è invece un marginato, un vagabondo *poète maudit* che verrebbe guardato con diffidenza dagli stessi poliziotti che timbrano i passaporti dei viaggiatori tabucchiani senza troppe storie. Nonostante queste differenze, ambedue questi autori sono notevolmente scettici nei confronti della forza persuasiva della ragione. Tabucchi è affascinato dal paradossale, dall'equivoco e dai significati contrastanti che si possono attribuire ad un fatto, o concludere a proposito di una vita, come quelle vissute da Maria do Carmen o Carlo Nobodi. L'irrazionalità campaniana, invece, è un atteggiamento più esteso e meno intellettualistico. La sua poetica, infatti, si fonda su una fiducia nella maggior validità non tanto dell'intelletto umano quanto delle reazioni umane istintive e appassionate davanti alle "forze del cosmo". La sua è, per questa ragione, una poesia senza ironia. Il Campana, ad esempio, non ama giocare con le aspettative dei suoi lettori alla maniera di Tabucchi con i suoi paratesti, piste false, spiegazioni contraddittorie e conclusioni volutamente inconclusive: tutti strumenti espressivi per tenere desti e attenti i lettori che lui vuole non dimentichino gli aspetti artificiali e incompiuti delle sue *fiction*.

Questa ironia pervasiva, questa autoriflessione costante sono caratteristiche del postmodernismo con cui Tabucchi è di solito associato. Sono anche strategie estranee all'operazione poetica campaniana. L'intensità della visione del poeta di Marradi, come la sua fiducia nei poteri taumaturgici della letteratura e la sua altera disappartenenza alla cultura borghese sono atteggiamenti tipici del

modernismo, e come tali, strategie che il postmodernismo non assume più. La visione più duttile e meno rigida dell'esistenza umana offertaci da Tabucchi, il suo scetticismo a proposito di tutte le metanarrative compresa quella della letteratura, come i suoi sudorati riciclaggi di frammenti espressivi tolti da opere precedenti della cultura sia alta che bassa (la musica popolare dei *tangos* e dei *fados*, allusioni a Velásquez e alla Joséphine Baker nei racconti qui esaminati) sono, invece, strategie tipiche della narrativa dei nostri giorni.

Campana si considerava capace di creare un nuovo codice narrativo e, attraverso i poteri incantatori di quel codice, di creare (o almeno evocare) una realtà pristina e inedita. Questo, più di qualsiasi altro aspetto della sua arte, segnala la differenza fra la sua poetica moderna e quella postmoderna di Tabucchi. L'ambizione orfica del primo scrittore, ciò che Alberto Asor Rosa ha chiamato il suo "procedimento profondo, essenzialmente analogico e non descrittivo, il cui fine ultimo non è la rappresentazione del reale ma la sua introiezione nel dominio dello spirito, di cui la parola costituisce l'unica manifestazione autentica",<sup>7</sup> è antitetica alle procedure artistiche tabucchiane. Il narratore contemporaneo non è affatto convinto del potere delle sue parole di evocare un mondo vergine incontaminato dalla letteratura; è convinto piuttosto, che esista una lacuna incolmabile fra parola e mondo. Campana credeva nella letteratura, con un fervore cui oggi guardiamo con un senso soltanto di nostalgia. Ma non vuol dire, però, che dobbiamo disprezzare lui —grande poeta italiano del periodo moderno ormai passato—, e tanto meno rimpiangere la sua Argentina.

## Bibliografia

- ASOR ROSA, Alberto, "Dino Campana", *Dizionario biografico degli italiani*, s. v., p. 336.  
 CAMPANA, Dino, *Opere e contributi*, a cura di Enrico Falqui. Firenze, Vallecchi, vol. II, 1973.

- FERRARO, Bruno e Nicole PRUNSTER, a cura di, *Antonio Tabucchi: A Collection of Essays*, in *Spunti e ricerche*, 12, (1996-97). La Trobe University, Bundoora (Australia), 1977.  
 MONTALE, Eugenio, "Sulla poesia di Campana", *Sulla Poesia*. Milano, Mondadori, 1976.  
 TABUCCHI, Antonio, *Il filo dell'orizzonte*. Milano, Feltrinelli, 1986.  
 TABUCCHI, Antonio, *Il gioco del rovescio*. Milano, Feltrinelli, 1988.  
 TABUCCHI, Antonio, *Notturmo indiano*. Palermo, Sellerio, 1984.  
 TABUCCHI, Antonio, *Piazza d'Italia*. Torino, Einaudi, 1993.  
 TABUCCHI, Antonio, *Requiem — un'allucinazione*. Milano, Feltrinelli, 1992.  
 TABUCCHI, Antonio, *Sostiene Pereira*. Milano, Feltrinelli, 1994.  
 TABUCCHI, Antonio, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Milano, Feltrinelli, 1997.  
 VASSALLI, Sebastiano, *La notte della cometa: il romanzo di Dino Campana*. Torino, Einaudi, 1984.

## Poesía confesional y tono conversacional. Aproximación a un poema de Mario Luzi

SAMUEL GORDON  
Universidad Nacional Autónoma de México

Aunque vaga e indeterminada, la categoría “confesional” agrupa aquel tipo de obras literarias de carácter muy personal y subjetivo que se refieren a experiencias, creencias, así como a estados mentales de profunda interioridad.

Algunas obras notablemente diferentes entre sí, servirán para ejemplificar lo que la tradición crítica ha solido entender, hasta hace muy poco, por confesionales: desde las *Confesiones* de San Agustín y las de Rousseau, incluso las de De Quincy, Hogg, Musset y las de Chateaubriand han sido catalogadas en este apartado. Esta denominación ha venido cobrando gran impulso en el lenguaje crítico, sobre todo a partir de la publicación del poemario introspectivo *Life Studies* del bostoniano Robert Lowell en 1959.

La crítica angloamericana más reciente ha tipificado como subgénero confesional aquel tipo de narrativa o poesía que explora, en profundidad, las experiencias de vida de un autor y su incorporación y aprovechamiento literarios. En el terreno narrativo en que aparece utilizado de manera flexible y no pocas veces equívoco sugiere una construcción ficcional, de carácter autobiográfico, por lo general concebida y escrita en primera persona, denotador clave y objetivo para este tipo de escritura. En su aplicación a la poesía, la propiedad del término suele ser muy discutida puesto que, en la mayoría de los casos el “hablante poético” o la “voz poética” intentan ser, de suyo, confesionales; aunque varíe la gradación por cuanto el poeta se autorevela en estas nuevas aportaciones poéticas, de una forma más analítica, auténtica y, usualmente, más detallada.

Cabe destacar que esta práctica que se ha ido generalizando, sobre todo a partir de los años sesenta difiere sensiblemente de los anteriores experimentos románticos y posrománticos recordemos a Wordsworth y a Coleridge en las letras inglesas y a modernistas como Darío y Santos Chocano, entre otros, en las hispanoamericanas no

sólo por su alejamiento del candor sino también por el tipo de elementos utilizados para evidenciar los detalles del acontecer interior del poeta y, sobre todo, por las técnicas de alteración tonal que tanto contribuyen a asimilarlo a la llamada poesía conversacional. En años recientes, la crítica angloamericana ha inscrito en esta categoría a poetas como Allen Ginsberg, Sylvia Plath, Anne Sexton, John Berryman y, sobre todo, a Charles Simic.

Al promediar esa década el "poema hablado", inscrito en la línea de lo que se dio en llamar entonces "realismo coloquial" y que llegaría a conocerse después como poesía conversacional, se extendió rápidamente por diversos territorios poéticos y lingüísticos pasando a ocupar un lugar visible en el quehacer de la mayoría de nuestras letras.

Se trata, en este trabajo, de explorar un elemento técnico, el tono, mediante el cual el poeta logra adoptar un aire conversacional, del que no podrá escapar su eventual traductor y que, luego, habrá de decodificar, de una manera inevitablemente ceñida y propia, su lector virtual.

Por lo general, se acepta que el tono de un poema más que revelar apunta hacia la actitud del hablante en dirección a tres referentes: el tema o asunto, el auditorio o su oyente y, por último, respecto de sí mismo.

Cabe detenerse aquí en lo siguiente: el estudio del tono se concentra, sobre todo, en el estrato sonoro. No sería no puede ser científico efectuarlo sobre una traducción. Sin embargo, mostrará en este caso cómo el traductor está obligado a reproducir su mimesis que se verifica inmejorablemente en esta versión de Guillermo Fernández y de qué manera ello habrá de revelarse al lector hispanohablante.

Si bien, por razones de brevedad, sólo podemos referirnos aquí al tono, según la definición sucinta de Martinet que considera, en estos casos, que la entonación es lo que queda de la curva melódica una vez hecha la abstracción de los tonos y los hechos acentuales; y aunque pueda perderse aquí el significante de la entonación en la lengua original situado habitualmente en la variación de la altura musical de cada verso o frase, según se siga la lectura por la vertiente del sonido o del sentido; esta traducción conserva, sin mayores alteraciones, los principales significados de expresión, afirmación, reflexión, confusión, dolor, desencanto, desesperación y decaimiento.

En 1957 el gran poeta toscano Mario Luzi, uno de los practicantes más notables de este tipo de poesía, publicó su libro *Honor a la verdad*. De entre los poemas que lo integran hemos escogido uno, "En la inminencia de los cuarenta años", en versión de Guillermo Fernández, para adentrarnos en lo que suele parecer el sencillo logro de lo que después se revela como la complejidad del tono conversacional, en la poesía que nuestra segunda mitad del siglo reconoce y denomina como confesional.

Ecos de Rimbaud y Mallarmé así como de Pound y Eliot resuenan perceptibles en la obra poética de este multipremiado crítico, ensayista y docente florentino, que se fue gestando mientras frecuentaba los cafés y colaboraba con las principales revistas literarias de la época, hasta llegar a convertirse en una de las figuras más destacadas del movimiento hermético, que tanta fuerza cobró en la literatura italiana de entreguerras. He aquí el texto en traducción:

"En la inminencia de los cuarenta años"

La idea me persigue en este caserío  
oscuro, donde corre un viento de altiplano  
y la zambullida del vencejo corta el hilo  
sutil de la lejana cordillera.

Pronto se cumplirán cuarenta años de ansia,  
de hastío, de risas repentinas, rápidas  
como rápida es en marzo la ventisca  
que esparce luz y lluvia; son dilaciones,  
gente amada que me arrancaron de las manos,  
de mis lugares, arraigadas costumbres  
rotas de pronto, que hoy debo comprender.  
El árbol del dolor agita su ramaje...

De mis hombros se levantan los años  
en enjambres. No fue en vano; ésta es la obra  
que cumple cada uno, la de todos,  
los vivos y los muertos, penetrar el mundo  
opaco por calles claras y subterráneos,  
llenos de pérdidas y efímeros encuentros,  
de amor en amor, o sólo en uno,  
de padres a hijos, hasta purificarlo.

Al decir esto puedo encaminarme  
de buen grado entre la eterna presencia

del todo en la vida y en la muerte,  
esfumarme en el polvo o en el fuego,  
si es que el fuego sobrevive a la llama.<sup>1</sup>

Comencemos por situar los referentes autobiográficos no interesa aquí si ficcionales o reales proporcionados por las pistas de la voz en primera persona. Siete versos de los veinticinco que componen el poema denotan esa autoreferencialidad del hablante poético y se distribuyen de la manera siguiente: en el primer verso aparece el dativo *me* del respectivo pronombre personal, que reaparece en el noveno y se reformula en el afijo *me* para la conjugación reflexiva del verbo *esfumarse* en el vigésimo cuarto verso, convirtiendo así la apofonía en una de las variantes más recurrentes aquí para, al tiempo, lograr ritmos internos y mantener un hilo conductor de carácter autobiográfico entre las declinaciones que señalan la deixis.

En los versos diez y doce, son los posesivos *mis* los que dan la pauta de que la voz poética se propone confesar una experiencia de vida inscrita en una geografía recorrida (*mis lugares*) por su propio cuerpo (*mis hombros*).

Y, por último, las conjugaciones en primera persona del singular de los verbos *deber* en el verso once y *poder* en el veintiuno completan el ligero andamiaje necesario para fijar y sostener este aspecto en la composición poética.

Establecida esta primera condición autobiográfica para su inserción en lo confesional, vale ahora detenerse, en constante homenaje a la brevedad, en uno de los procedimientos que mejor logran ceñir y forzar la lectura en un tono conversacional: el encabalgamiento.

<sup>1</sup> /"Nell'imminenza dei quarant'anni" / Il pensiero m'insegue in questo borgo / cupo ove corre un vento d'altipiano / e il tufo del rondone taglia il filo / sottile in lontananza dei monti. / Sono tra poco quarant'anni d'ansia, / d'uggia, d'ilarità improvvisate, rapide / com'è rapida a marzo la ventata / che sparge luce e pioggia, son gli indugi, / lo strappo a mani tese dai miei cari, / dai miei luoghi, abitudini di anni / rotte a un tratto che devo ora comprendere. / L'albero di dolore scuote i rami... / Si sollevano gli anni alle mie spalle / a sciami. Non fu vano, è questa l'opera/ che si compie ciascuno e tutti insieme / i vivi i morti, penetrare il mondo / opaco lungo vie chiare e cunicoli / fatti d'incontri effimeri e di perdite / o d'amore in amore o in uno solo / di padre in figlio fino a che sia limpido. / E detto questo posso incamminarmi / spedito tra l'eterna compresenza / del tutto nella vita nella morte, / sparire nella polvere o nel fuoco / se il fuoco oltre la fiamma dura ancora. (Mario Luzi. *Poemas - Poesie*, Selección y traducción de Guillermo Fernández, p. 98-99)

La tensión entre sonido y sentido es uno de los manejos técnicos que conducen a una narratividad que provoca el acceso a ese nivel discursivo tan necesario para desarrollar un tono coloquial, conversacional, pero siempre poético. Esta contraposición, que puede darse de distintas maneras, se presenta en este caso mediante el encabalgamiento, que rompe la unidad de sentido, multiplicando así sus polisemias y referentes, lo que obliga a una lectura más pausada en la que aún perduran ecos del verso precedente, interrelacionándose con buena parte de los sonidos y sentidos del verso subsecuente.

Unas pocas muestras del empleo de este recurso bastarán para ejemplificar lo antedicho y patentizar la función de ralentización que cumplen en este poema de Luzi.

Veamos cómo opera este procedimiento en tres estrofas diferentes, en los versos 1 y 2; 3 y 4; 10 y 11; 14, 15 y 16:

- 1 La idea me persigue en este caserío
- 2 obscuro, donde corre un viento de altiplano
- 3 y la zambullida del vencejo corta el hilo
- 4 sutil de la lejana cordillera.
  
- 5 Pronto se cumplirán cuarenta años de ansia,
- 6 de hastío, de risas repentinas, rápidas
- 7 como rápida es en marzo la ventisca
- 8 que esparce luz y lluvia; son dilaciones,
- 9 gente amada que me arrancaron de las manos,
- 10 de mis lugares, arraigadas costumbres
- 11 rotas de pronto, que hoy debo comprender.
- 12 El árbol del dolor agita su ramaje...
  
- 13 De mis hombros se levantan los años
- 14 en enjambres. No fue en vano; ésta es la obra
- 15 que cumple cada uno, la de todos,
- 16 los vivos y los muertos, penetrar el mundo
- 17 opaco por calles claras y subterráneos,
- 18 llenos de pérdidas y efímeros encuentros,
- 19 o de amor en amor, o sólo en uno,
- 20 de padres a hijos, hasta purificarlo.

Finalicemos estas páginas, en homenaje a Guillermo Fernández, recordando sus numerosos encuentros con Mario Luzi y citando sus propias palabras acerca de las posibilidades de la traducción: "En muchas ocasiones intercambiamos puntos de vista respecto de



lo que conocemos como traducción, y ambos cada vez llegábamos a la conclusión de que ésta era prácticamente imposible y que, a lo más, sólo era posible hablar de acercamiento, sobre todo tratándose de un texto poético”, Creo, sin embargo, que la traducción cuando se posee una filosofía que respalda su solvencia no sólo es posible sino, también, imprescindible para un primer acercamiento a la obra de autores tan importantes como este gran poeta florentino.

## Bibliografía

LUZI, Mario, *Poemas - Poesie*, sel. y trad. Guillermo Fernández, México, El Tucán de Virginia, 1982.

## Per una ridefinizione della letteratura neorealistica in Italia

LUCIA STRAPPINI  
Università per Stranieri di Siena

Il titolo che ho voluto dare a questo mio studio è certamente un po' troppo carico, ambizioso, ma mi è sembrato funzionale all'obiettivo che mi propongo. Allude infatti a due aspetti essenziali che mi preme mettere in evidenza e ai quali accennerò, sia pure brevemente qui, rimandando magari ad un'altra occasione i necessari approfondimenti, sfumature e distinzioni. Dunque, il primo aspetto, di ordine storico-cronologico, riguarda la data di inizio del movimento neorealista (con tutto ciò che naturalmente essa comporta); il secondo concerne l'ordine specificamente letterario, ovvero l'incidenza della componente etica e di quella estetica nella definizione dei tratti che possono caratterizzare il neorealismo, soprattutto nell'espressione narrativa. Credo anche, per chiudere con queste osservazioni preliminari, che sia del tutto intuibile come questi due tratti siano strettamente interconnessi; non ci si dovrà stupire pertanto se anche nelle considerazioni che seguono mi capiterà di trascorrere dall'uno all'altro aspetto.

Nonostante l'interesse manifestato per la letteratura e la cultura neorealistica, negli anni più recenti rimane, a mio parere, molto ancora da conoscere e quindi da interpretare dell'intero fenomeno, in senso storico e in senso propriamente culturale. Anche pensando alla dimensione indubbiamente più analizzata e studiata, quella del cinema neorealista (o quello che viene di norma considerato tale), sono facilmente individuabili le lacune e le omissioni delle tante indagini che hanno mirato sostanzialmente ad unire, ad uniformare figure e stili diversi (da Visconti a Rossellini, a De Sica, a Zavattini a De Sanctis) piuttosto che cogliere ed esaltare le differenze e i caratteri individuali. Ma questo è, dopo tutto, il limite di tutte le indagini che si sostengono sulla preliminare individuazione di movimenti, correnti, filoni, insomma "ismi", ai quali vengono ricondotti, poi, i singoli fenomeni.

Dunque, è innanzitutto necessario conoscere nel caso della letteratura (ma qualcosa di analogo si potrebbe dire per il cinema, il teatro, la pittura, ecc.), perché troppo l'attenzione si è concentrata su alcuni nomi, come quelli canonici di Moravia, Alvaro, Silone, Bernari e Pratolini (con l'aggiunta di scrittori del tutto improbabili come neorealisti, del genere Vittorini o Pavese) e troppo sono state trascurate figure meno note oggi, ma all'epoca piuttosto rappresentative e tuttora di notevole interesse: penso a Umberto Barbaro, prima di tutto, e poi a Dino Terra, e Pietro Solari, Elio Talarico, per dire solo i più indicativi, ma anche a presenze come quelle di Marcello Gallian e Mario Pannunzio (in quanto critico letterario) che meriterebbero un'attenzione maggiore di quella che gli è stata fin qui prestata, proprio per sostanziare il fenomeno o filone neorealisticò di aspirazioni e ispirazioni più varie e maggiormente differenziate nell'impostazione come negli esiti.

Perché, e questo è un corollario strettamente connesso a quanto dicevo, il neorealismo è stato un fenomeno di estensione notevole nella prima metà degli anni Trenta, ed ha coinvolto un numero davvero consistente di scrittori, di critici e, in genere, di intellettuali. Solo su questa base, dunque, è possibile avanzare ipotesi di comprensione e interpretazione del fenomeno, a partire dall'affermazione della necessità di una retrodatazione della nascita e della prima diffusione della cultura neorealista in Italia dal secondo dopoguerra alla prima metà, appunto, degli anni trenta.<sup>1</sup>

È un fatto che su questo fenomeno si sono andate accumulando una serie impressionante di deformazioni, equivoci, censure, rimozioni. Detto in altri termini, l'immagine corrente nelle storie letterarie e nella maggior parte dei saggi critici, nonostante la gran mole delle testimonianze dirette, è falsa. È naturalmente del tutto legittimo chiedersi perché. Io direi che la ragione principale sta nel fatto che ha prevalso la tesi e la ricostruzione a posteriori di una certa schiera di letterati e di intellettuali (che si potrebbero indicare come quelli che, in un certo senso hanno vinto, hanno prevalso), che ha letteralmente cancellato nomi, situazioni, esperienze, per l'affermazione di determinate tesi, a cominciare appunto dalla data

<sup>1</sup> Ho trattato questo punto, in riferimento particolarmente a Umberto Barbaro, in "Letteratura neorealista agli esordi: Umberto Barbaro", in Francesca Berardini Napoletano, a cura di, *Cultura letteraria e realtà sociale. Per Manacorda*, pp. 441-456.

di nascita per poi prolungarsi ai nomi dei protagonisti, alle loro ragioni, ai caratteri specificamente letterari della loro scrittura, e così via.

Già alla fine degli anni venti si andò fissando un'equazione tra interclassismo, popolarismo, realismo e contenutismo che sarà il nucleo intellettuale e ideologico del neorealismo. L'antagonista di questa concezione veniva identificata nella letteratura borghese, di tradizione liberale, anti o a-fascista, nella letteratura dell'assenza, nella letteratura "pura" che è poi, in sostanza, il filone che risulterà dominante (soprattutto con l'ermetismo e le sue varianti): la dimostrazione mi pare si ritrovi con nettezza nel ruolo di una rivista come *Solaria* e di una figura come quella di Vittorini che ha fatto in un certo senso da cerniera tra l'uno e l'altro versante.

In modi vivaci fino allo scontro aperto si confrontarono e si affrontarono anche sul piano specificamente letterario le due culture, quella crociana e quella gentiliana che, a partire dal dopoguerra, andavano a conformare intere zone di vita politica e civile. Alla teorizzazione crociana del disimpegno, in quanto esito della concezione "disinteressata" dell'arte e della cultura, si opponeva l'idea della necessità di un nesso vigoroso tra vita e letteratura, tra realtà e manifestazioni intellettuali, un'idea che proveniva sì dal gentilismo, ma era propria anche dell'area che ideologicamente e culturalmente si riferiva al socialismo, al marxismo, al comunismo. Su questo incrocio di tendenze e di tensioni andò crescendo una dimensione neorealisticò che interessò perciò, la letteratura, ma anche la critica letteraria, l'arte figurativa, e insomma l'ideologia culturale nel suo insieme.

Il tratto concettualmente più forte della prospettiva neorealisticò consistette nell'assunzione piena di responsabilità che lo scrittore rivendicava nei confronti di una realtà che deve essere detta, narrata per essere contemporaneamente sottoposta al vaglio del giudizio morale. Scrivendo nel 1936 sulla *Nuova Antologia* ("Dei generi letterari e del romanzo"), un critico di quegli anni tra i protagonisti del dibattito letterario, Arnaldo Bocelli, sosteneva che, nel romanzo neorealista,

quell'esigenza di nuove prospettive spirituali, quel problema di unità morale ed estetica, ed insomma questo travaglio, si traducono in un minuzioso faticato e a volte faticoso esame di rapporti tra l'uomo e la sua coscienza, tra senso e ra-

ziocinio, tra pensiero e azione e tra l'uomo e gli altri uomini [...] in un deciso tentativo di trasferire quell'animazione delle cose [...] da un ambito prevalentemente sensuale e paesistico, in un ambito prevalentemente interiore, morale.<sup>2</sup>

Mi sembra opportuno sottolineare il doppio versante delle considerazioni che ho appena fatto, ovvero il versante estetico e quello etico, perché è precisamente su entrambi e in modo strettamente intrecciato che crebbe la tematica neorealistica, almeno quella sviluppata a partire da una fondamentale esperienza avanguardistica negli anni venti. Si tratta di quel filone alimentato da Barbaro, Terra e Solari, tra gli altri (ma i nomi sarebbero molti: su questo ha raccolto buona documentazione Umberto Carpi in particolare nel libro *Bolscevico immaginista* pubblicato qualche anno fa<sup>3</sup>), un filone nel quale erano confluite appunto scorie e sedimentazioni dell'avanguardia futurista manipolate e riproposte alla luce delle esperienze di vita e di cultura del dopoguerra. Nelle edizioni *La Ruota Dentata* (che è anche il titolo della rivista organo del movimento immaginista) comparve nel 1927 un dramma di Dino Terra intitolato *L'amico dell'angelo*, la cui protagonista, ci viene detto, "vuole disimbellire l'umanità diventando campione della morale splendida".<sup>4</sup> Ed è la "morale splendente" che si può incaricare di

palesare all'umanità [...] la catena in cui è prigioniera, insegnare la verità, liberarla [...]. Moralità dell'istinto, dell'appetito e del piacere dei sensi [...] la Morale splendente non si cura né della politica, né dell'economia, né tanto meno bandisce il così detto ritorno alla natura [...]. La musica, il canto, la danza saranno parti integrali dei nostri bisogni quotidiani.<sup>5</sup>

Umberto Barbaro aveva pubblicato nello stesso 1927 sulla rivista *La Ruota Dentata* un articolo dal titolo "Un'estetica nuova per un'arte nuova" nel quale il nesso estetico-etico era posto con nettezza e in un modo che rimase lo stesso, almeno per Barbaro, anche nei decenni successivi, quando divenne, nel secondo dopoguerra, esclusivamente critico cinematografico, marxista e comunista.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Arnaldo Bocelli, "Dei generi letterari e del romanzo", *La Nuova Antologia*, 1 Novembre 1936, pp. 59-64.

<sup>3</sup> Precisamente presso Liguori, Napoli, 1981.

<sup>4</sup> Dino Terra, "L'amico dell'angelo", *La Ruota Dentata*, 1933, p. 40.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

Se nell'articolo del '27 leggiamo che "l'immaginismo vuole che l'arte sia l'anima stessa della nostra vita operante"; qualche anno dopo (nell'articolo "La mia fede" del 1933) troviamo affermazioni come la seguente: "Intendo l'arte come profondamente connessa alla vita, formativa della vita stessa, e questo mi fa propugnare una produzione impegnativa, problematica, contenutistica".<sup>7</sup>

Si potrebbe facilmente continuare, per segnalare un orientamento così accentuato che è davvero il tratto distintivo del fenomeno neorealista, al di là di ogni differenza di ordine stilistico e narratologico e su una linea di sostanziale continuità tra i primissimi anni trenta e l'immediato dopoguerra; una linea che si realizzava non solo, come dicevo, sul terreno strettamente letterario se, per esempio, una personalità di spicco sul piano politico e culturale come Giuseppe Bottai poteva scrivere, nel 1933: "la preoccupazione di tener distinta la cultura dalla morale è una preoccupazione tutta liberale e ottocentesca che non possiamo più accettare".<sup>8</sup> E Mario Pannunzio, nello stesso anno:

L'artista se è un uomo vivo, deve occuparsi di problemi vivi. Opera ch'io stimo essenzialmente morale e che è tanto più necessaria nel nostro tempo che impone per conto suo problemi, passioni e incertezze di importanza così grave e profonda che impossibile è rimanere indifferenti.<sup>9</sup>

E ancora:

Lo scrittore deve influire a contribuire al formarsi di una nuova moralità.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Umberto Barbaro, "Un'estetica nuova per un'arte nuova", *La Ruota Dentata*, I-1, febbraio 1927. Molti scritti di quegli anni di Umberto Barbaro (tra i quali quelli che cito) sono stati ripubblicati per la cura di Gian Piero Brunetta con il titolo *Neorealismo e realismo*.

<sup>7</sup> U. Barbaro, "La mia fede", *La Ruota Dentata*, 1933.

<sup>8</sup> Giuseppe Bottai, "Cultura autonoma", *Ventuno*, febbraio 1933.

<sup>9</sup> Mario Pannunzio, "Precisazioni", *Il Saggiatore*, luglio 1933.

<sup>10</sup> M. Pannunzio, "Arte su misura", *Il Saggiatore*, ottobre 1933. Sono stati recentemente riproposti gli scritti di Pannunzio nel volume *L'estremista moderato. La letteratura, il cinema, la politica*, a cura di Cesare De Michelis. Ma sulla cultura, letteraria e politica, di questo periodo rimane fondamentale Alberto Asor Rosa, "La cultura", in *Storia d'Italia*, IV/II: *Dall'unità a oggi*, in particolare le pp. 1471-1583.

Un vero e proprio spartiacque per questo ordine di questioni fu rappresentato dalla pubblicazione degli *Indifferenti* di Moravia (avvenuta, com'è noto, nel '29) e delle recensioni che il romanzo raccolse, in grandissima quantità.<sup>11</sup> Sulla sua scia si ebbero altre prove narrative, tra le quali spicca (per motivi che qui non posso nemmeno sfiorare) il romanzo di Barbaro, *Luce fredda*, uscito nel '31 e accomunato concordemente dalla critica di allora agli *Indifferenti* per intenzioni ed esiti. Nella recensione che Arnaldo Bocelli dedicò a questo romanzo sul *Corriere Padano* (21 luglio '31), leggiamo:

Si suole definire questa tendenza letteraria come "nuovo realismo": ma la definizione pecca di povertà e di inesattezza: ché se questa tendenza è, come il realismo, e nonostante il suo clamoroso disprezzo per le confessioni, le passioni, le esuberanze di cuore, essa stessa propaggine romantica (basti considerare quel suo fondamentale e quasi spasmodico bisogno di portare l'arte a contatto con la vita, di interpretare il proprio tempo, di servire d'insegnamento e di guida agli uomini), dal realismo poi si differenzia di netto per la sua complessa sfiducia nella scienza fine a se stessa, per la sua avversione alla razionalità, alle formule e ai documenti positivamente intesi e, insomma, per la sua intima spiritualità.

E concludeva:

Nello scrittore sta rinascendo l'uomo: l'arte si annuncia nuovamente, anzitutto come problema morale. (E proprio qui è la novità e l'importanza della nostra letteratura contemporanea).

Sarebbe facile dimostrare con altre citazioni e riferimenti che non si tratta affatto di una posizione isolata, ma che, al contrario, il nesso arte-morale è posto diffusamente alla base del fare letterario a partire proprio dalla pubblicazione degli *Indifferenti* e poi per tutti gli anni trenta. Voglio portare un solo esempio, tra i moltissimi possibili, ed è un passo da un articolo di Massimo Bonfantini di recensione al

<sup>11</sup> Ho fatto qualche cenno al clima letterario dell'epoca del primo romanzo di Moravia in "Gli indifferenti di Alberto Moravia", pubblicato in *Letteratura italiana. Le Opere*, IV/1. Il Novecento: L'età della crisi, pp. 669-695.

romanzo d'esordio di Moravia, in cui scriveva, in polemica con Vittorini:

[...] oggi vorremmo invece tentare di giungere ad una moralità dell'arte per la via maestra, direttamente ritrovandone i segreti e indispensabili legami con la vita vissuta, con i pensieri e con gli ideali dell'individuo e anche della società.

E aggiungeva:

Insomma, l'esperienza di un venticinquennio sembra si debba concludere in una nuova e profondamente sentita esigenza di moralità. E l'apparire di un libro come quello di Moravia, ci è prezioso, come documento di una battaglia coraggiosamente impegnata, se pure non ancor vinta, dai giovani d'oggi, contro il diletterismo morale dei giovani di ieri.<sup>12</sup>

Dove vorrei marcare soltanto un punto ulteriore rispetto a quanto già dicevo, ovvero il riferimento cronologico che rimanda con chiarezza alla stagione della *Voce* e del vocianesimo in generale, come fonte di una rinnovata battaglia di moralità; e, in diretta connessione, la chiusura su quella notazione di "diletterismo morale" che colora la nozione di dilettante di quella tonalità negativa che Croce aveva voluto attribuire, nel suo primo famoso saggio, al D'Annunzio "dilettante di sensazioni". Il richiamo alla *Voce* e dunque alla più importante manifestazione di cultura civilmente impegnata del nostro primo Novecento, è rilevante, perché fissa una linea interna alla vita intellettuale della prima metà di questo secolo che trascorre dal prima al dopo guerra e si prolunga per tutti gli anni trenta, irrobustita dall'opera intellettuale, organizzativa e ideologico-politica di Gentile. Ma questo ci porterebbe su un altro terreno che è certo contiguo a questo, ma richiederebbe anche altre specificazioni.

Tornando dunque al neorealismo, vorrei citare ancora una volta Bocelli che rispondendo a Carlo Bo nella sua *Inchiesta sul neorealismo* (pubblicata nel 1950) sintetizzava molto chiaramente i termini e le ragioni del movimento:

Nego che il neorealismo sia fenomeno di questo dopoguerra, e quindi nato come reazione all'ultima letteratura. Il neorea-

<sup>12</sup> Massimo Bonfantini, "Dai venti ai quaranta", *La Libria*, II, 5-6, settembre-ottobre 1929, p. 14.

lismo è una tendenza letteraria cominciata ad affermarsi in Italia intorno al 1930, col sorgere di una nuova narrativa che, all'autobiografismo critico-lirico dei "frammentisti" e dei "saggiisti" della *Voce* e della *Ronda*, e ai modi evocativi, al paesismo elegiaco della letteratura allora dominante, intendeva contrapporre la rappresentazione strenuamente analitica, cruda, drammatica di una condizione umana travagliata, fra volontà e velleità, dall'angoscia dei sensi, dalle convenzioni della vita borghese, dalla vacuità e noia dell'esistenza. Le polemiche che negli anni successivi al 1930 si dibatterono intorno a formalismo e contenutismo, sono strettamente congiunte con l'affermarsi di cotesta tendenza. Contenutisti, non occorre dirlo, furono chiamati i neorealisti; ricordo di aver per mio conto adoperato questo termine nel 1931. E dico questo, naturalmente, non per stabilire un primato, ma per documentare quella nascita relativamente remota.<sup>13</sup>

Per essere proprio precisi, il termine fu coniato e introdotto da Bocelli come traduzione del tedesco *Neue Sachlichkeit*, a proposito di Döblin, ma indubbiamente è possibile rintracciare numerosi e significativi segnali precedenti.

Certo è che tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta, la battaglia per il romanzo è tutt'uno con la battaglia contro il frammentismo e contro la prosa d'arte; finisce dunque per coincidere fin dall'inizio, almeno in gran parte, con la proposta realista e neorealista. In altri termini, la questione di un nuovo realismo si pone con forza, appunto dai primissimi anni trenta, a partire da due punti essenziali: 1) la necessità, avvertita diffusamente, di fare i conti con l'avanguardia, sia nella sua forma storica (futurismo), sia nelle forme che andava assumendo, dall'espressionismo al surrealismo; 2) la volontà, anch'essa ben estesa, di fare i conti con la *Ronda*, il frammentismo, il rifiuto del romanzo.

Questo doppio terreno che si impose come obbligato a tutti i narratori dalla fine degli anni venti in poi è precisamente il motivo più forte della determinazione di una opzione, quella neorealista appunto, che prolungò la sua forza d'attrazione dalle prime manifestazioni negli anni 29-35 fino alla ripresa ampia e diffusa del

dopoguerra, naturalmente alimentata anche di altri e forti nutrienti.

In conclusione, dunque, rimane che per ritrovare le radici profonde delle manifestazioni riconducibili al neorealismo, sul terreno della ideologia, della concezione culturale e delle concrete esperienze di scrittura, è precisamente agli anni del giovanissimo Moravia e del suo primo romanzo che bisogna, a mio parere, tornare, per recuperare un senso pieno ad un insieme così esteso e differenziato di esperienze.

## Bibliografia

- BARBARO, Umberto, "Un'estetica nuova per un'arte nuova", in Gian Piero Brunetta, a cura di, *Neorealismo e realismo*. Editori Riuniti, Roma, 1976.
- BARBARO, Umberto, "La mia fede", *La Ruota Dentata*, 1933, in Gian Piero Brunetta, a cura di, *Neorealismo e realismo*. Editori Riuniti, Roma 1976.
- BO, Carlo, *Inchiesta sul neorealismo*, Roma, ERI, 1950.
- BOCELLI, Arnaldo, "Dei generi letterari e del romanzo", *Nuova Antologia*, 1 Novembre 1936, pp. 59-64.
- BONFANTINI, Massimo, "Dai venti ai quaranta anni", *La Libra*, II, 5-6, settembre-ottobre 1929.
- BOTTAI, Giuseppe, "Cultura autonoma", *Ventuno*, febbraio 1933.
- CARPI, Umberto, *Bolscevico immaginista*, Napoli, Liguori, 1981.
- PANNUNZIO, Mario, "Precisazioni", *Il Saggiatore*, luglio 1933.
- PANNUNZIO, Mario, "Arte su misura", *Il Saggiatore*, ottobre 1933.
- PANNUNZIO, Mario, *L'estremista moderato. La letteratura, il cinema, la politica*, a cura di Cesare De Michelis. Venezia, Marsilio, 1995.
- STRAPPINI, Lucia, "Letteratura neorealista agli esordi: Umberto Barbaro", in Francesca Berardini Napoletano, a cura di, *Cultura letteraria e realtà sociale. Per Manacorda*. Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 441-456.
- TERRA, Dino, "L'amico dell'angelo". *La Ruota Dentata*, 1927.

<sup>13</sup> Carlo Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, p. 23.

## La poesia della Guerra e della Resistenza

GIUSEPPINA AGNOLETTO  
Universidad Nacional Autónoma de México

Questo articolo vuole analizzare le ripercussioni che l'esperienza bellica e la Resistenza hanno avuto sulla poesia del secondo dopoguerra, e rappresenta la continuazione di un mio precedente studio sulla narrativa italiana di argomento bellico e resistenziale.<sup>1</sup>

Accennerò prima di tutto alle analogie e alle differenze fondamentali che ho riscontrato tra la narrativa e la poesia. Poi mostrerò, attraverso alcuni testi emblematici, come la storia –cioè la guerra e la Resistenza– ha inciso sul contenuto e sul linguaggio della poesia, non diversamente da come ha influenzato la narrativa, e come anche la poesia può rappresentare un documento storico. Per questo presenterò spesso i testi seguendo il succedersi degli avvenimenti storici così come si presentano nelle parole del poeta.

Cronologicamente possiamo collocare la maggior parte delle liriche sul tema *guerra* negli anni che vanno dal '43 al '47, poesie quindi scritte a "a caldo", nel momento stesso in cui la tragedia è vissuta. Significativa soprattutto la data del '43: i poeti recuperano la storia nel momento stesso in cui rinasce la speranza con la Resistenza.

Pochi, e questa è indubbiamente una differenza significativa rispetto alla narrativa in cui troviamo numerosi diari di guerra, i poeti che raccontano la guerra combattuta da loro stessi sulle nevi della Russia o nel deserto africano. Si ricordino, per esempio, i romanzi di Giulio Bedeschi, di Mario Rigoni Stern o di Mario Tobino.

Un caso isolato è rappresentato da *Diario di Algeria* di Vittorio Sereni, che tratterò alla fine di questa panoramica perché mi è sembrata la raccolta più poetica ed umana degli anni della guerra; ma Sereni non vive veramente la guerra se non come prigioniero.

<sup>1</sup> Cfr. Giuseppina Agnoletto, "Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra", in F. Bizzoni, M. Lamberti, a cura di, *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, pp. 89-108.

Scarse e piú tarde anche le poesie sulla persecuzione ebraica o sui campi di concentramento, uno dei temi salienti invece nella narrativa, come dimostrano i romanzi di Primo Levi o di Piero Caleffi. A parte Umberto Saba, che fa riferimento in una lirica del 1944, "Avevo", alla persecuzione ebraica, "una burrasca ignobile" che tutto gli ha portato via, gli altri ricordano lo sterminio ebraico in poesie pubblicate molti anni dopo. Quasimodo, per esempio, ricorda il "campo di morte" in versi che intitola "Auschwitz" della raccolta *Il falso e il vero verde*, pubblicata nel 1955:

[...] Da quell'inferno aperto da una scritta  
bianca: "Il lavoro vi renderà liberi"  
uscì continuo il fumo  
di migliaia di donne, spinte fuori  
all'alba dai canili contro il muro  
del tiro a segno o soffocate urlando  
misericordia all'acqua con la bocca  
di scheletro sotto le docce a gas. [...]²

Del 1965 sono i versi "Rose a Lidice" di Alberto Frattini che denunciano gli orrori delle rappresaglie tedesche e rammentano che "cento fanciulli scomparvero/inghiottiti da orridi lager"; Franco Fortini, che è di religione ebraica, scrive solo nel '78 una lirica che ricorda lo sterminio degli ebrei: "Varsavia 1944". Infine il poeta genovese Ferdinando Duran esprime fortemente il dolore e il senso di responsabilità collettivo per le sofferenze inflitte al popolo ebreo in due poesie che si intitolano "Dopo Auschwitz" e "Sopra il letto di morte". È significativo che molte di queste poesie siano state scritte proprio nel momento in cui l'Italia viveva gli anni del *boom* economico e si abbandonava al consumismo. Sembra che i poeti sentano il bisogno di continuare a denunciare un passato che, quanto piú si allontana nel tempo, tanto piú deve essere tenuto presente alla memoria collettiva:

[...] batteva un no dentro di noi  
un no alla morte, morta ad Auschwitz,  
per non ripetere, da quella buca  
di cenere, la morte.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Salvatore Quasimodo, *Il falso e vero verde*, p. 31

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 32

Un peso indubbiamente preponderante hanno i temi dell'occupazione nazista e della Resistenza nella poesia, anche perché molti intellettuali vivono la Resistenza in prima persona o come partigiani (Franco Fortini è uno dei responsabili della Repubblica della Valdossola) o come uomini a cui la guerra civile ha strappato un figlio, ucciso alle Fosse Ardeatine (è il caso di Corrado Govoni) o un fratello partigiano (a cui il giovane Pasolini dedica alcune *Epi-grafi*) e infine un marito (Natalia Ginsburg).

Un aspetto è comune sia alla narrativa che alla poesia: la guerra e la Resistenza, le città bombardate, i corpi dei fucilati e degli impiccati cambiano il linguaggio e il ruolo dello scrittore. La storia riprende violentemente possesso del luogo che le è proprio, e i poeti, che nel periodo fascista si erano trincerati entro i confini di una tematica intimistica ed esistenziale, riprendono contatto con la realtà.

Emblematico in questo senso è Salvatore Quasimodo: l'esperienza traumatica della guerra ebbe, infatti, un'importanza fondamentale e decisiva nella vita e nell'arte di Quasimodo. Attraverso essa il poeta perviene a un mutamento radicale, tanto dal punto di vista umano e politico quanto, e soprattutto, poetico. È, dice Spagnoletti, come se egli si fosse "trovato improvvisamente gettato fuori dalla sua storia interna"<sup>4</sup> per essere costretto a fare finalmente i conti, non piú soltanto con la propria gelosa dimensione individuale estenuata in un'aristocratica raffinatezza, ma piuttosto con una ben piú urgente situazione storica collettiva. In un simile contesto appare evidente come la poesia non possa piú risolversi in un compito puramente consolatorio e come al poeta si impongano ben altre responsabilità: il compito che ora si impone all'intellettuale, con tutta urgenza ed evidenza, è quello di "rifare l'uomo", come lo stesso Quasimodo sottolinea in un saggio del 1946:

Oggi, poi, dopo due guerre nelle quali l'"eroe" è diventato un numero sterminato di morti, l'impegno del poeta è ancora piú grave perché deve "rifare" l'uomo [...] Rifare l'uomo: questo il problema capitale: per quelli che credono alla poesia come a un gioco letterario, che considerano ancora il poeta un estraneo alla vita, uno che sale di notte le scalette della sua torre per speculare il cosmo, diciamo che il tempo delle "speculazioni" è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Giacinto Spagnoletti, *Storia della cultura italiana del novecento*, p. 380.

<sup>5</sup> S. Quasimodo, *Il poeta e il politico e altri saggi*, p. 17.

Le implicazioni di questa poetica sono numerose. La poesia diventa poesia civile, interessante indubbiamente come materiale documentario, anche se molto discussa dal punto di vista stilistico.

“Alle fronde dei salici” è il testo che apre la raccolta *Giorno dopo giorno*, composta da venti poesie scritte tra l’inizio del ’43 e la fine del ’45, il periodo cruciale della guerra. Il volume viene definito dalla rivista *Costume*, in data 22 aprile 1945, “la prima voce della Resistenza italiana” e Quasimodo ci lascia scritto che la poesia fu composta alla fine dell’inverno del 1944, in piena guerra partigiana.

E come potevamo noi cantare  
con il piede straniero sopra il cuore,  
fra i morti abbandonati nelle piazze  
sull'erba dura di ghiaccio, al lamento  
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero  
della madre che andava incontro al figlio  
crocifisso sul palo del telegrafo?  
Alle fronde dei salici, per voto,  
anche le nostre cetre erano appese,  
oscillavano lievi al triste vento.<sup>6</sup>

Sul mondo, sulle folle umane, sulla letteratura è passata la guerra e il poeta ne porta i segni. La poesia passa, e non solo in Quasimodo, dalle “macerie del cuore” alle macerie della città: “Alla poetica della parola era urgente sostituire la poetica dell'uomo”, commenta Carlo Bo.

L'occupazione tedesca, i morti abbandonati, una giovane vittima innocente, una madre sono immagini di un'umanità offesa a cui il poeta ora rivolge la sua attenzione, soggetti ricorrenti, come vedremo, nei poeti del periodo.

Anche la lingua è cambiata: quel “palo del telegrafo” è un termine prosastico, “che nella passata poesia sarebbe stato rigorosamente escluso”<sup>7</sup> e che ben esprime la violenza della storia. Efficacissima la sinestesia rappresentata da “urlo nero”, che, cito Pazzaglia, “sembra carica di tutta l'angoscia del mondo”.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> S. Quasimodo, *Giorno dopo giorno*, p.41.

<sup>7</sup> Gianni Pozzi, *La poesia italiana del '900*, p. 16

<sup>8</sup> Mario Pazzaglia, *Il novecento*. p. 745

Un'altra peculiarità della lirica è l'uso del “noi” che la differenzia dalla precedente poesia ermetica in cui prevaleva l'“io”. L'aspirazione alla corallità, o a porsi comunque all'interno di una universale umanità, è divenuto strumento tipico della poesia di quegli anni.

È un testo quindi che rappresenta il più evidente tentativo di superare l'ermetismo facendo riferimento esplicito alla tragica esperienza della guerra. Il risultato è certamente un'alta lezione morale, una significativa tensione etica, ma spesso il tono, qui e in altri componimenti della raccolta, è fortemente retorico, come sottolinea Gianni Pozzi in *La poesia italiana del '900*: “Quel piede straniero sopra il cuore, quelle cetre poetiche appese, sono immagini sottratte al museo di cartapesta della poetica nazionale”.<sup>9</sup>

Un'altra poesia significativa di questa stessa raccolta è “Milano, agosto 1943”:

Invano cerchi tra la polvere,  
povera mano, la città è morta.  
È morta: s'è udito l'ultimo rombo  
sul cuore del Naviglio. E l'usignolo  
è caduto dall'antenna, alta sul convento,  
dove cantava prima del tramonto.  
Non scavate pozzi nei cortili:  
i vivi non hanno più sete.  
Non toccate i morti, così rossi, così gonfi:  
lasciateli nella terra delle loro case:  
la città è morta, è morta.<sup>10</sup>

I violenti bombardamenti, che nell'agosto del 1943 hanno investito Milano, hanno lasciato dappertutto segni di violenza e di morte e nessun adito alla speranza. È chiara, anche in questa lirica, l'esigenza di immediata comunicazione e di denuncia dell'orrore della guerra, che si traduce, anche qui, in un grido forse troppo oratorio e in un lessico che, nella sua violenza e drammaticità, traduce la commo- zione del poeta e la sua dolorosa partecipazione al dolore collettivo.

<sup>9</sup> G. Pozzi, *op. cit.*, p. 97

<sup>10</sup> S. Quasimodo, *Giorno dopo giorno*, p. 48



Il seguente testo di Giuseppe Ungaretti si intitola "Non gridate piú" e presenta analogie con le poesie di Quasimodo:

Cessate d'uccidere i morti,  
Non gridate piú, non gridate  
Se li volete ancora udire,  
Se sperate di non perire.

Hanno l'impercettibile sussurro,  
Non fanno piú rumore  
del crescere dell'erba,  
lieta dove non passa l'uomo.<sup>11</sup>

La poesia di Ungaretti è anch'essa caratterizzata dal grido: "Cessate di uccidere i morti", che in Quasimodo era "Non toccate i morti". Anche qui vediamo che la poesia punta ora su concetti di corralità contro la lirica monodica degli anni '30 e sul dialogo, contro il mondo dell'intimo degli anni precedenti. Interessante l'immagine dell'"erba, lieta dove non passa l'uomo", che esprime la responsabilità dell'uomo in questa tragedia.

Anche la poesia "Hanno sparato a mezzanotte" di Alfonso Gatto presenta analogie con le liriche precedenti:

Hanno sparato a mezzanotte, ho udito  
il ragazzo cadere sulla neve  
e la neve coprirlo senza un nome.

Guardare i morti alla città rimane  
e illividire sotto il cielo. All'alba,  
con la neve cadente dai frontoni  
dai fili neri, sempre piú rovina  
accasciata di schianto sulla madre  
che carponi s'abbevera a quegli occhi  
ghiacci del figlio, a quei capelli sciolti  
nei fiumi azzurri della primavera.<sup>12</sup>

È una poesia meno retorica e meno gridata, simile alle altre però nella descrizione del dolore che la guerra provoca sull'uomo e nella

<sup>11</sup> In Giorgio Barberi Squarotti e Stefano Jacomuzzi, *La poesia italiana contemporanea*, p. 251.

<sup>12</sup> Alfonso Gatto, *La storia delle vittime*, p. 70.

scomparsa dell'io, che era stato perno nelle poesie precedenti. Anche qui i morti, la giovane vittima e la madre. Trovo qui poi un termine ricorrente nella poesia (e nella narrativa) di quegli anni: "neve", ripetuto ben tre volte. Nell'introduzione alla raccolta *La storia delle vittime*, da cui sono tratti questi versi, Alfonso Gatto dice:

Nelle pagine dei diari che segnammo in quei giorni di neve – nel lungo inverno di due anni Milano fu neve, un'inconsolabile neve – troviamo parole di impegno che non abbiamo mantenuto, speranze e promesse per il momento in cui saremmo tornati a vivere [...].<sup>13</sup>

Vorrei sottolineare a questo punto che nella mia ricerca mi sono trovata di fronte a termini insistentemente ricorrenti nella poesia di quegli anni: "neve", "ghiaccio", "vento" e "fango", già riscontrate nella narrativa del periodo, ritornano nella poesia, come metafore della guerra stessa, mentre "erba", "grano" e "primavera" sono l'allegoria della pace. Da Montale poi il conflitto mondiale e la dittatura sono paragonati ad una "bufera" e da Saba ad una "burrasca". Il dolore è invece espresso dai termini "grido", ma soprattutto "urlo", come abbiamo già visto in Quasimodo, e "ululato", voci indubbiamente onomatopeiche. Infine "agnello", "usignolo" e "pettirosso" simboleggiano le vittime innocenti della guerra, la cui sofferenza è spesso paragonata anche alla sofferenza di Cristo. Il piccolo Claudio Bin, ucciso da un milite tedesco, viene da Libero De Libero reso immortale nella sua sofferenza ed innocenza attraverso il paragone con un "pettirosso sfregiato", accostamento che mi sembra particolarmente denso e commovente.

Claudio Bin di "Settembre Tedesco", il ragazzo che cade sulla neve nella lirica di Gatto, il figlio crocefisso in quella di Quasimodo sono le vittime delle rappresaglie naziste ed è proprio il tema delle vendette tedesche ad avere un peso rilevante nella poesia di quegli anni.

L'eccidio di Piazzale Loreto, avvenuto a Milano all'alba del 10 agosto 1944, come rappresaglia delle brigate nere, viene ricordato in ben tre liriche che dimostrano come la storia sia entrata nella poesia.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

“Ai quindici di Piazzale Loreto” di Salvatore Quasimodo è interessante linguisticamente per quell’elenco dei cognomi dei quindici partigiani uccisi che serve non solo ad immortalarne il ricordo, ma a rendere il linguaggio della poesia aderente, ancora una volta, alla realtà:

Esposito, Fiorani, Fogagnolo,  
Casiraghi, chi siete? Voi nomi, ombre?  
Soncini, Principato, spente epigrafi,  
voi Del Riccio, Temolo, Vertemati,  
Gasparini? Foglie d’un albero  
di sangue, Galimberti, Tagni, voi,  
Bravin, Mastrodomenico, Poletti? [...]¹⁴

Anche Alfonso Gatto ricorda quell’episodio nella poesia “Per i martiri di Piazzale Loreto”, versi in cui prevale il senso di offesa arrecato al cuore dei milanesi da quel massacro:

Ed era l'alba, poi fu tutto fermo  
la città, il cielo, il fiato del giorno.  
Rimasero i carnefici soltanto  
vivi davanti ai morti.

Era silenzio l'urlo del mattino,  
silenzio il cielo ferito:  
un silenzio di case, di Milano.  
Restarono bruttati anche di sole,  
sporchi di luce e l'uno all'altro odiosi,  
gli assassini venduti alla paura [...]¹⁵

Franco Loi fu testimone all’età di quattordici anni di quanto avvenne quel 10 agosto a Piazzale Loreto. Del 1973 è la poesia in dialetto che commemora quell’episodio: “Piasa Luret, serva del Titanus”. Ai suoi occhi di bambino restarono soprattutto impressi quegli uomini “gettati sul marciapiede come spazzatura”. Una testimonianza, quella di Franco Loi, molto vicina alla famosa pagina del romanzo *Uomini e no* di Vittorini, dedicata ai morti di Largo Augusto. Vediamo quindi che, di nuovo, narrativa e poesia concordano nella rappresentazione della storia.

Due poeti, invece, ricordano l’eccidio delle Fosse Ardeatine, in cui morirono 335 ostaggi come rappresaglia per l’uccisione di 32 soldati tedeschi. Fra le vittime, Aladino, il figlio di Corrado Govoni, a cui il poeta dedica una raccolta, *Aladino. Lamento per mio figlio morto*, da cui ho tratto la poesia “Aladino lvi”:

Quanto potè durare il tuo martirio  
nelle sinistre Fosse Ardeatine  
per mano del carnefice tedesco  
ubbricato di ferocia e di viltà? [...]¹⁶

in cui paragona la sofferenza del figlio al calvario di Cristo. È chiara da questi pochi versi la violenza e crudeltà del linguaggio (con quell’insistente allitterazione della “r”), che ancora una volta esprime la violenza della storia.

Anche Libero De Libero intitola “Per gli uccisi delle Fosse Ardeatine” una delle sue numerose poesie dedicate agli avvenimenti di quegli anni, ma nei suoi versi aleggia un alito di speranza perché, accanto all’immagine dei “morti occhi” e del mondo che “giace come un bambino ucciso”, leggiamo “ma il grano è sempre nuovo”.¹⁷

Non c’è invece speranza nella lirica “Epigrafe per i caduti di Marzabotto” di Quasimodo, che Quasimodo definisce il “più vile sterminio di popolo voluto dai nazisti [...] per ritorcere azioni di guerra partigiana”:

[...] I milleottocottotrenta dell’altipiano  
fucilati e arsi  
da oscura cronaca contadina e operaia  
entrano nella storia del mondo  
col nome di Marzabotto.[...]¹⁸

Fra le numerose poesie sui cinque anni di guerra un peso indubbiamente predominante ha, comunque, la poesia di argomento resistenziale. Sono spesso versi dettati dall’immediata passione politica o dalla lotta, dai modi prosastici e drammatici. È poesia d’occasione, in cui prevale la celebrazione del sacrificio dei caduti

¹⁴ S. Quasimodo, *Il falso e vero verde*, p. 29.

¹⁵ A. Gatto, *La storia delle vittime*, p. 124.

¹⁶ In Renzo Laurano, *Poesia della guerra italiana*, p. 397.

¹⁷ *Ibid.*, p. 427.

¹⁸ *Ibid.*, p. 373.

e dei loro ideali e che spesso prende la forma del coro o della ballata, com'è possibile osservare leggendo alcuni titoli: "Canto del partigiano anonimo" di Giovanni Titta Rosa, "Ballata del partigiano" di Franco Matarotta o "Canto degli ultimi partigiani" di Franco Fortini, testo che riporto per intero perché riassume, non solo nel titolo, le caratteristiche di tale gruppo di poesie:

Sulla spalletta del ponte  
le teste degli impiccati  
nell'acqua della fonte  
la bava degli impiccati

Sul lastrico del mercato  
le unghie dei fucilati  
sull'erba secca del prato  
i denti dei fucilati.

Mordere l'aria mordere i sassi  
la nostra carne non è più d'uomini  
mordere l'aria mordere i sassi  
il nostro cuore non è più d'uomini

Ma non s'è letta negli occhi dei morti  
e sulla terra faremo libertà  
ma l'hanno stretta i pugni dei morti  
la giustizia che si farà.<sup>19</sup>

La lirica è interessante perché conserva i modi propri dei canti popolari: il lessico povero e disadorno, il ritmo elementare e cadenzato, la corrispondenza immediata di versi interi. Anche il messaggio risulta agevolmente comprensibile e trasmissibile: l'orrore dei cadaveri abbandonati, in immagini raccapriccianti, rappresenta il venir meno di ogni umanità, ma vale anche come testimonianza dell'amore per la libertà, la cui certezza (significativi i verbi al futuro) ravviva di speranza il loro sacrificio.

Accanto alle poesie che celebrano la lotta partigiana, numerose sono anche quelle intitolate ai compagni uccisi: descrizioni realistiche che esprimono la cruda realtà della guerra partigiana, ma che ne celebrano anche gli ideali. Mario Tobino dedica una poesia a un partigiano ucciso, "Il Pasi":

Il Pasi era un giovanotto  
veniva dalla Romagna  
insieme eravamo giovani [...]
 Lui lo impiccarono tedeschi  
dopo sevizie che non ho piacere si sappiano, [...]
 ma, o Pasi, sei stato  
il più bell'italiano di mezzo secolo.<sup>20</sup>

mentre Attilio Bertolucci ricorda "Ottavio Ricci" in versi dalle cadenze catulliane:

La giovinezza muore, sui monti  
le siepi sono nude e stracciate  
Ora il tuo passo s'è perduto, addio  
e addio ancora [...] <sup>21</sup>

Dai versi significativamente molto aspri è invece la lirica "Morte del partigiano" di Corrado Govoni, che descrive con estrema crudezza la morte del giovane: "una buia sventagliata / di mitra lo sferzò tra capo e collo/ come brusca manata di un amico".<sup>22</sup>

Anche in questo caso l'elenco di poesie dedicate ai partigiani uccisi potrebbe essere molto lungo. Alcuni titoli: "Per un compagno ucciso" di Franco Fortini, "Qui tu lasciasti ignoto" di Alberto Frattini, alcuni versi della raccolta *Udii una voce* del giovane sacerdote e partigiano David Maria Turollo.

Ma chi forse meglio sintetizza il modo e gli ideali della Resistenza, in versi a tratti ancora non maturi, ma fortemente sinceri e commossi, fu il giovane Pier Paolo Pasolini. Al fratello Guido, ucciso durante un'azione partigiana nella zona italo-jugoslava, Pasolini dedica alcune *Epigrafi*:

È chiaro il tuo volto sofferente,  
è chiaro il tuo riso  
è chiaro il tuo pudore  
è chiara la tua innocenza.  
E il tuo darti agli altri  
smanioso di offrirti,  
di testimoniare con forza giovanile

<sup>19</sup> In Guido Baldi, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, p. 1162.

<sup>20</sup> In R. Laurano, *op. cit.*, pp. 428-429.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 398.

il tormento,  
con la violenza la pietà.<sup>23</sup>

E in un'altra epigrafe:

Libertà la tua bocca ridente,  
Libertà la tua fronte pallida,  
Libertà le tue spalle leggere.  
Poi il vento è caduto.<sup>24</sup>

E ancora:

Gridiamo: Amore,  
gridiamo forte: Amore,  
che ne risuonino i monti,  
e le valli,  
e tuoni nelle orecchie: Amore!  
C'è un ragazzo,  
un candido morto,  
che vive in quel grido.<sup>25</sup>

Giustizia, libertà, amore. Sono questi gli ideali che guidano la Resistenza.

Infine la Liberazione entra nella storia e nella poesia. Una lirica mi sembra riassumere "la felicità amara di quelle prime giornate di libertà", come lo stesso Umberto Saba dice in "Storia e cronistoria del *Canzoniere*".<sup>26</sup> La poesia a cui mi riferisco fa parte della breve raccolta *1944* e s'intitola "Teatro degli Artigianelli". In questa poesia il poeta descrive un semplice spettacolo teatrale allestito in un locale povero:

Falce martello e la stella d'Italia  
ornano nuovi la sala. Ma quanto  
dolore per quel segno su quel muro!

Entra sorretto dalle grucce, il Prologo.  
Saluta al pugno; dice sue parole

perché le donne ridano e i fanciulli  
che affollano la povera platea.  
Dice, timido ancora, dell'idea  
che gli animi affratella; chiude: "E adesso  
faccio come i tedeschi: mi ritiro"

Tra un atto e l'altro, alla Cantina; in giro  
rosseggia parco ai bicchieri l'amico  
dell'uomo, cui rimargina le ferite,  
gli chiude solchi dolorosi; alcuno  
venuto qui da spaventevoli esigli,  
si scalda a lui come chi ha freddo al sole.

Questo è il Teatro degli Artigianelli,  
quale lo vide il poeta nel mille  
novecentoquarantaquattro, un giorno  
di Settembre, che a tratti  
rombava ancora il cannone, e Firenze  
taceva assorta sulle sue rovine.<sup>27</sup>

Nella "Storia e cronistoria del *Canzoniere*", parlando di se stesso in terza persona, come era solito, Saba dice riguardo a questo episodio:

In realtà Saba si commose, assistendo, dopo la lunga orribile prigionia, ad una rappresentazione popolare, dentro la cornice di uno di quei teatrini suburbani sempre cari alla sua Musa, amante degli umili.<sup>28</sup>

In quei versi, infatti, possiamo cogliere quell'ansia di vita che rifiorisce dopo tanto odio e tanta violenza, ma la felicità è velata dai segni di miseria e di sofferenza ancora presenti: il presentatore invalido di guerra, gli uomini che vengono da "spaventosi esigli" o recano ancora i segni di terribili ferite. Ben ha fatto Muscetta a sottolineare che

la grazia di questa lirica, che è tra le pochissime degne di sopravvivere a tanta retorica della liberazione europea, è nell'alone di tristezza che accompagna il momento della vittoria: tutte le tristezze e

<sup>23</sup> In Roberto Cicala, *Poesia e Resistenza*, p. 69.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>26</sup> Umberto Saba, "Storia e cronistoria del *Canzoniere*", in *Canzoniere*, p. 194.

<sup>27</sup> U. Saba, *Poesie scelte*, p. 174.

<sup>28</sup> U. Saba, "Storia e cronistoria del *Canzoniere*", *Canzoniere*, p. 194.

le rovine che fanno l'amaro valore di quella gioia e sembrano come presagire immane amarezze future.<sup>29</sup>

Vorrei anche richiamare l'attenzione del lettore su quel verso che chiude la lirica: "e Firenze taceva assorta sulle sue rovine" e che così commenta Barberi Squarotti: "L'atmosfera è sospesa fra la speranza ancora timida nel futuro e le memorie atroci del passato. E Saba l'ha colta con un'intensità straordinaria, nel suo semplice, spoglio discorso".<sup>30</sup>

Ma c'è anche un poeta che non ha potuto vivere la "felicità amara" della liberazione né i sogni della guerra partigiana, perché vive la guerra come soldato e soprattutto come prigioniero lontano dall'Italia: Vittorio Sereni, l'autore di una delle più belle raccolte di quegli anni, *Diario di Algeria*, uno straordinario canto di pace, nato in mezzo alla guerra e alle dolorose ferite arrecate alla coscienza del mondo da quella sconvolgente esperienza storica.

*Diario di Algeria* comprende liriche composte dal '43 al '45 quando il poeta si trovava prigioniero nei campi dell'Africa del Nord. Ogni testo è accompagnato dall'indicazione di un luogo e di una data precisi, e i singoli spezzoni lirici scandiscono veramente il succedersi degli avvenimenti nei campi di prigionia. Avvenimenti minimi di una vita larvale, costretta all'inattività, mentre in Europa si decidono le sorti della guerra e dell'Italia: l'avanzata alleata verso le regioni settentrionali, la Repubblica di Salò, la Resistenza partigiana.

Ecco una lirica che riassume con forte tristezza i sentimenti di chi parte per una guerra che non comprende. "Italiano in Grecia" è datata Pireo, agosto 1942. Sereni, partito per il fronte nel 1941, si trova, nel 1942, nella Grecia appena conquistata dagli italiani:

Prima sera d'Atene, esteso addio  
dei convogli che filano ai tuoi lembi  
colmi di strazio nel lungo semibuio.  
Come un cordoglio  
ho lasciato l'estate sulle curve  
e mare e deserto è il domani  
senza più stagioni.

Europa Europa che mi guardi  
scendere inerme e assorto in un mio  
esile mito tra le schiere dei bruti,  
sono un tuo figlio in fuga che non sa  
nemico se non la propria tristezza  
qualche rediviva tenerezza  
di laghi di fronde dietro i passi  
perduti,  
sono vestito di polvere e di sole,  
vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.<sup>31</sup>

Il poeta, come altri giovani italiani, è stato strappato ai suoi "esili miti" ed è costretto a subire, senza ideali, una guerra incomprensibile. Ed ecco il grido, l'invocazione all'Europa, la sottintesa richiesta di pace, il rimpianto per la giovinezza perduta, l'accenno all'assurda condizione del soldato rassomigliato a un dannato dan-tesco.

Sereni appartiene in Grecia all'esercito vincitore, ma non sa il poeta di vincitori e vinti. Nemica gli è solo la propria tristezza, come dimostrano i versi dedicati a Dimitrios, il "piccolo nemico" che si accosta alla tenda e, ricevuto il pane richiesto, si allontana come "arguto mulinello/ che s'annulla nell'afa". Dimitrios rappresenta la coscienza del poeta, a Dimitrios Sereni affida un messaggio di pietà e amore:

Alla tenda si accosta  
il piccolo nemico  
Dimitrios e mi sorprende,  
d'uccello tenue strido  
sul vetro del meriggio.  
Non torce la bocca pura  
la grazia che chiede pane,  
non si vela di pianto  
lo sguardo che fame e paura  
stempera nel cielo d'infanzia.  
È già lontano,  
arguto mulinello  
che s'annulla nell'afa,  
Dimitrios - su lande avare  
appena credibile, appena

<sup>29</sup> Carlo Muscetta, *Pace e guerra nella poesia contemporanea*, p. 124.

<sup>30</sup> Giorgio Barberi Squarotti, *La poesia italiana contemporanea*, p. 235.

<sup>31</sup> Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, pp. 12-13.

vivo sussulto  
di me, della mia vita  
esitante sul mare.  
Pireo, agosto 1942.<sup>32</sup>

Sono versi molto distanti da quelli di Quasimodo o di Gatto che ho citato prima. La rottura con l'ermetismo è meno evidente, eppure anche in Sereni è possibile vedere l'apertura alla storia, come dimostra la lirica forse più famosa della raccolta, "Non sa più nulla":

Non sa più nulla, è alto sulle ali  
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.  
Per questo qualcuno stanotte  
mi toccava la spalla mormorando  
di pregar per l'Europa  
mentre la nuova Armada  
si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: -È il vento,  
il vento che fa musiche bizzarre.  
Ma se tu fossi davvero  
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna  
prega tu se lo puoi, io sono morto alla guerra e alla pace.  
Questa è la musica ora:  
delle tende che sbattono sui pali.  
Non è musica d'angeli, è la mia  
sola musica e mi basta.<sup>33</sup>

La poesia porta in calce il luogo: Campo ospedale 127, e la data: giugno 1944, ma il testo precisa che è la notte dello sbarco alleato in Normandia. Il poeta ha avuto il presentimento di quello sbarco: nella notte, infatti, qualcuno gli ha toccato la spalla, invitandolo a pregare per le sorti dell'Europa; a fare ciò è stato certamente il primo soldato caduto sui campi di battaglia e ormani lontano per sempre dalle vicende della guerra, povera salma trasportata su un aereo. Ma il poeta rimane sordo al suo messaggio, come se la voce del soldato fosse solo quella del vento. Nella condizione di prigionia in cui si trova, Sereni non può accogliere nessun messaggio di speranza: è morto lui, alla guerra e alla pace.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>33</sup> V. Sereni, *op. cit.*, pp. 33-34.

Eppure anche sull'ermetico Sereni, che non si vorrebbe aprire alla storia per restare chiuso nella propria intimità e nel proprio dolore, così come su Quasimodo, su Ungaretti, su Gatto, su narratori e poeti, e sull'intera umanità, la guerra, con la sua crudeltà e disumanità, ha lasciato i suoi segni. La storia, come lo dimostrano le poesie contenute in questo saggio, e tante altre di poeti famosi o oscuri, ha inciso profondamente sulla poesia mutandone i contenuti e il linguaggio, ma soprattutto cambiando il rapporto dell'intellettuale col divenire storico.

## Bibliografia

- AGNOLETTA, Giuseppina, "Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra", in Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti eds., *Palabras, poetas e imágenes de Italia, II Jornadas de Estudios Italianos*. México, U.N.A.M., 1997.
- BALDI, Guido, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*. Torino, Paravia, 1994.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, e Stefano JACOMUZZI, *La poesia italiana contemporanea*. Messina-Firenze, G. D'Anna, 1970.
- CICALA, Roberto, "Con la poesia la pietà", *Poesie di Resistenza*. Novara, Interlinee, 1995.
- GATTO, Alfonso, *La storia delle vittime*. Milano, Mondadori, 1975.
- LAURANO, Renzo, *Poesia di guerra italiana*. Torino, Einaudi, 1972.
- MUSCETTA, Carlo, *Pace e guerra nella poesia contemporanea*. Roma, Bonacci, 1984.
- POZZI, Gianni, *La poesia italiana del '900*. Torino, Einaudi, 1970.
- PAZZAGLIA, Mario, *Il novecento*. Bologna, Zanichelli, 1992.
- QUASIMODO, Salvatore, *Il poeta e il politico e altri saggi*. Milano, Schwarz, 1960.
- QUASIMODO, Salvatore, *Giorno dopo giorno*. Milano, Mondadori, 1961.
- QUASIMODO, Salvatore, *Il falso e vero verde*. Milano, Mondadori, 1961.
- SABA, Umberto, *Poesie scelte*. Milano, Mondadori, 1976.
- SABA, Umberto, *Prose scelte*. Milano, Mondadori, 1976.
- SABA, Umberto, *Canzoniere*. Torino, Einaudi, 1974.

SERENI, Vittorio, *Diario di Algeria*. Milano, Mondadori, 1996.  
 SPAGNOLETTI, Giacinto, *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma, Newton Compton, 1994.

## Illegalità-legalità e nuovi patti sociali. L'Italia degli anni '90

BRUNO TELLIA

Università degli Studi di Udine

### Premessa

Sorpresa e incredulità sono i sentimenti che più frequentemente accompagnano profondi e rapidi cambiamenti politici e sociali. Questo avviene perché si è disattenti o si continua a leggere la società con categorie costruite su una fase precedente del suo divenire o, peggio ancora, con categorie ideologiche. Alla sorpresa segue la ricerca di una causa, che deve essere semplice e facilmente comprensibile.

Questo è avvenuto in Italia negli ultimi anni. La monoliticità del sistema politico italiano e l'insoddisfazione della classe politica dominante sono d'un tratto venute meno. La causa è stata individuata nell'esplosione del fenomeno della corruzione. Personalmente sono convinto che *Tangentopoli* sia stata al massimo il fattore scatenante, in quanto alla base della crisi del sistema politico italiano vi sono ragioni più profonde. Alcune sono comuni a tutte le società moderne, come la *crisi della democrazia rappresentativa*, la *trasformazione della struttura di classe*, il *progressivo ampliamento dell'intervento dello Stato nella società*. Altre ragioni sono con buon fondamento riconducibili ad una caratteristica specifica della politica italiana: il *blocco nella circolazione delle élites*, e a condizioni che si sono verificate in modo abbastanza casuale, come l'assunzione di un forte ruolo politico da parte della magistratura e il massiccio intervento dei mezzi di comunicazione di massa.

In questa analisi cercherò di dimostrare perché la questione morale, il tema della illegittimità della classe dominante e la necessità della costruzione di una nuova legittimità siano stati usati strumentalmente, come del resto sempre avviene, non per una improvvisa ribellione etica o conversione alla moralità, ma per definire nuovi rapporti e strutture politiche più adeguati alle profonde modificazioni sociali avvenute.

Insomma, non è stata la corruzione a far crollare il sistema politico. Il sistema politico italiano è crollato per due ragioni fondamentali: per la rottura del patto sociale su cui si era retto per quarantacinque anni, rottura imputabile in primo luogo alla modificazione della struttura socio-economica, e per la sua stessa rigidità che non permetteva alcuna trasformazione.

### Crisi della democrazia rappresentativa

C'è un malessere, e non tanto sottile, che accomuna tutti i paesi sviluppati dell'occidente, ed è la percepita *inadeguatezza della democrazia rappresentativa*, vale a dire del principio basilare sul quale si fondono, di fronte ad almeno due ordini di problemi: da una parte quello del consenso e della partecipazione e, dall'altro, quello della espressione e tutela degli interessi più deboli, e perciò minoritari rispetto agli interessi forti che possiedono gli strumenti per imporsi nella società. Ovunque si cerca di risolvere la crisi della rappresentanza prospettando nuovi sistemi elettorali, alla ricerca di un punto di equilibrio, in verità sempre precario, fra le due esigenze confliggenti di garantire la puntuale rappresentanza di tutte le espressioni politiche (sistemi proporzionali) e di assicurare stabilità ed efficienza al governo (sistemi maggioritari). Succede così che nei paesi con sistema elettorale proporzionale si chiede di introdurre soluzioni maggioritarie, mentre il contrario avviene nei paesi con sistema maggioritario.

Ma il problema non è di ordine tecnico, ed è un peccato perché se così fosse sarebbe di facile soluzione. Vengono infatti implicati aspetti ben più intricati e profondi, poiché quello che viene messo in discussione non sono i sistemi elettorali, bensì lo stesso concetto di democrazia come la conosciamo e la intendiamo nella cultura occidentale. È in discussione la concezione della democrazia come forma di regolazione dei rapporti politici e di governo capace di rispondere al desiderio universale della gente di gestire i propri affari o, almeno, di poter scegliere chi se ne deve occupare. È in discussione la concezione della democrazia che assume l'esistenza di diritti umani basilari superiori a quelli dello Stato o della comunità; diritti che, pertanto, non possono essere subordinati al riconoscimento di una maggioranza né possono essere oggetto di mediazione.

La democrazia rappresentativa è in crisi profonda per un insieme di ragioni, spesso non raccordabili fra di loro, che ben espri-

mono la tremenda complessità sociale, economica, culturale di questo tempo:

- i macro-processi economici e culturali non sono controllabili dagli Stati, ed allora ci si chiede a cosa serva una rappresentanza che non riesce o non può incidere su fattori che modellano il quotidiano modo di vita;
- sempre più si amplia, per i singoli e per i gruppi, il campo dei bisogni, degli interessi e dei riferimenti socio-culturali, e pertanto diventa problematico rappresentarli puntualmente; lo stesso singolo individuo è spesso portatore di interessi contrastanti, tant'è che risulterebbe più appropriata una sorta di rappresentanza schizoide degli interessi;
- la tendenza a rifugiarsi nel particolarismo e a rifiutare idee guida universali non facilita certo il raggiungimento di un punto di equilibrio fra le due contrapposte esigenze, tipiche delle attuali società, della differenziazione e dell'integrazione; tale punto di equilibrio fino ad ora era garantito attraverso la metodica e gli strumenti della rappresentanza che, rendendo possibile il controllo, la formazione e la redistribuzione delle risorse, poteva attivare processi di scambio fra le diverse componenti sociali;
- si è avuto un imprevedibile ampliamento dell'area dei diritti in settori affatto nuovi, di diritti che, trovando risposta solo sul piano relazionale (per esempio la cultura, la lingua, l'ambiente, ecc.), non possono venir soddisfatti meccanicamente trasformandoli in interessi e proponendoli attraverso gli strumenti della rappresentanza, ma richiedono soprattutto trasformazioni a livello relazionale; per la loro tutela, inoltre, frequentemente deve venire sovvertito il diffuso convincimento che è la minoranza che deve adeguarsi alla maggioranza;
- i mass-media, in particolare la televisione, hanno enfatizzato la rappresentazione massmediale dei problemi individuali; avviene, cioè, che chi ha un problema da risolvere o ha subito un torto o chiede giustizia o vuol richiamare l'attenzione di chi detiene un potere specifico, cerca di passare attraverso i mass-media per ottenere l'attenzione e l'intervento pubblico per il proprio caso; l'esito spesso positivo di queste procedure atipiche, che creano attorno al caso singolo la solidarietà e la pressione dell'opinione pubblica, commossa e partecipe, fanno saltare la mediazione e la rappresentanza politica, come anche lo stesso principio di universalità del



trattamento da parte dell'amministrazione pubblica.

Quelli indicati sono fattori che hanno messo in crisi dall'interno la rappresentanza perché scaturiti dalle trasformazioni della società. Ma vi sono anche fattori esterni che hanno indubbiamente contribuito a tale crisi, in particolare la non credibilità dei rappresentanti, per motivi almeno in parte riconducibili a quanto detto fino ad ora, e le difficoltà, i limiti, le incongruenze degli strumenti di rappresentanza, i quali con estrema vischiosità si adeguano ai cambiamenti socio-economici e al mutare della sensibilità e della capacità politica dei cittadini, capacità che tende ad aumentare per la maggiore disponibilità di informazioni, per i più alti livelli di istruzione, per le abilità acquisite nelle professioni dove contano le capacità intellettuali più della manualità.

### Scomposizione e ricomposizione delle classi sociali

Il conflitto di interessi di classe in Italia, come negli altri paesi europei con forte presenza di partiti di integrazione democratica, cioè rappresentanti gli interessi di ampi segmenti della società, ha perso la carica potenzialmente distruttiva per trasformarsi in sostegno dello *status quo* socio-politico. Ciò è avvenuto articolando gli interessi opposti sotto forma di domande di prestazioni, favori e ricompense, che venivano inquadrate burocraticamente e poi negoziate politicamente in modo che tutte potessero essere in qualche modo soddisfatte. Aggregate in blocchi corporativi, hanno trovato risposta attraverso la contrattazione, l'arbitrato e la conciliazione. Il ruolo dominante in questi processi è stato giocato da élites burocratizzate che agivano con scarso coinvolgimento della base. Le varie classi sociali sono diventate, di conseguenza, i punti di riferimento piuttosto che i partecipanti nei processi politici. *La continuità e la stabilità politica che ne è derivata è però stata erosa dalla radicale trasformazione della struttura sociale che ha reso indistinte le vecchie divisioni di classe, indebolito le identità di classe e minato la coesione politica delle classi.* I segni si erano manifestati già da tempo: declino del voto di classe e dell'identificazione con i partiti maggiori, crescente insofferenza per le macchine di partito, mobilità del voto.

*La differenziazione in classi aveva il suo punto di partenza nella produzione e nella fonte del reddito. Ad essi si è progressivamente*

*sostituito, come fattore di ineguaglianza sociale, il consumo, che ha segnato in modo rilevante l'appartenenza di classe e attraverso trasversalmente le vecchie differenziazioni socio-economiche. L'appartenenza di classe si è venuta progressivamente evidenziando e definendo, quindi, secondo specifiche modalità di consumo, che sono state impiegate come mezzo di chiusura nei confronti di altre classi, e che assolvono al compito di riprodurre la differenziazione economica. Una delle principali classi così ridefinite è sicuramente quella delle oltre 200 nuove professioni nell'area dei servizi post-industriali e dello sviluppo e delle applicazioni scientifiche e tecniche, in grado di imporre nuovi codici e sistemi di significati che non hanno alcun fondamento materiale e alcun termine di riferimento, se non loro stessi. La simulazione collegata a tali codici diventa la forma della realtà, cioè diventa esperienza vissuta piuttosto che rappresentazione di essa. Il sistema dei *mass media* in questo svolge una funzione formidabile, reificando questa nuova classe. *La gente viene spinta dalla simulazione dei mass media a considerare sé stessa come membri di una immaginaria comunità caratterizzata da comuni tratti, gusti, abitudini o interessi ascritti.**

Tale simulazione può anche favorire il crescere di un senso di appartenenza e il formarsi di interessi comuni e di identità condivise. Anche se un aggregato immaginario non dipende da situazioni effettivamente condivise e ancor meno da una rete di fitti rapporti interpersonali, tuttavia non è immaginato in modo arbitrario, in quanto si sente tenuto assieme da una parte dalla consapevolezza di dover avere potere, per riuscire ad imporsi e, dall'altra, da un insieme di vantaggi e svantaggi strettamente collegati al processo politico. *Pertanto il problema della politica conserva la sua centralità, ma viene affrontato e risolto in termini estremamente pragmatici seguendo il principio dell'utilità, prescindendo da considerazioni etiche, ideologiche o valoriali.* Inoltre, l'uso manipolativo dei *mass media*, in particolare la televisione, possiede un'enorme capacità per la simulazione e la mobilitazione di aggregati immaginati, che nonostante ciò riescono a produrre effetti sociali e politici affatto pratici. Le domande che generano, infatti, modificano il mercato e/o generano nuovi processi clientelari attivati dalle formazioni politiche che per prime colgono e alimentano tali domande.

Il formarsi di aggregati immaginari non costituisce novità assoluta. Sono esistiti anche nel passato e hanno svolto l'importante funzione di dare vita a nuove formazioni sociali. Tuttavia facevano

riferimento a un concreto e solido sistema di relazioni, come nel caso dei gruppi nati dal fenomeno della contestazione degli anni sessanta. La novità è che nella trasformazione in atto ora non è richiesto tale referente. Le nuove "realità" sono simulate attraverso le immagini mediate dai mezzi di comunicazione di massa, dagli spettacoli di massa, da nuove forme di spettacoli e anche dagli apporti quantitativi forniti dalle scienze sociali (si veda la funzione dei sondaggi, non più fatti per conoscere opinioni e per rilevare atteggiamenti, ma per far essere e per far immergere in aggregato reificato la gente). Si dà vita, in questo modo, a blocchi di potere finti. La conseguenza più vistosa di ciò si manifesta in politica con il sorgere di nuovi movimenti formati non da gruppi concreti di persone, ma da specifici tipi di persone.

Si sono imposti, quindi, altri modelli di differenziazione sociale, modelli che sottolineano dimensioni diverse rispetto a quelle che permettevano di stratificare l'Italia coinvolta nel processo di industrializzazione: *il consumo anziché la produzione, gli stili di vita anziché le opportunità di vita, la sfera culturale anziché quella sociale, l'apparire anziché l'essere.*

La decomposizione delle classi così avvenuta si è riflessa, a sua volta, nella decomposizione della forma burocratico-corporativa della politica.

### Ampliamento dell'attività dello stato

Nel processo di modernizzazione *lo Stato diventa il più grande contenitore di potere*, un potere (sicuramente) più razionale e più benigno di quello esercitato nelle versioni assolutiste delle forme statuali, ma anche più centralizzato, poiché dotato di strumenti più sofisticati e più efficaci per amministrare e per esercitare uno stretto controllo sia dell'economia che dei processi sociali; più pervasivo perché pretende di regolamentare qualsiasi ambito del vivere e qualsiasi rapporto; e, soprattutto, inesorabilmente più burocratico. Malgrado la democrazia parlamentare, *alla struttura amministrativa, diventata una casta di potere, è consentito di esercitare un dominio pressoché illimitato sui cittadini, di ricattarli e di vessarli*, forte dell'essere unica depositaria ed interprete di norme volutamente numerose, non comprensibili da una persona priva di vasta cultura giuridico-amministrativa, contraddittorie per tenere comun-

que il cittadino sospeso, incerte per preconstituirsì lo spazio di interpretazione e applicazione.

La progressiva incontenibile dilatazione dell'intervento statale nel regolamentare tutte le attività e nel voler controllare l'economia ha richiesto la costituzione di una elefantica macchina burocratica che per sua natura, indipendentemente dalla buona volontà dei singoli inseriti in essa, possiede scarsa produttività, rallenta e complica il processo decisionario, finisce con il ridurre i gradi di libertà del sistema sociale rendendolo più rigido e quindi meno adattabile ai mutamenti che si producono al suo interno o che vengono innescati dall'esterno. *Questi esiti alimentano e coagulano una prepotente richiesta di smantellare l'apparato amministrativo dello Stato, con ciò di conseguenza minandone la legittimità politica.*

Ma l'area più problematica dell'ampliamento dell'intervento statale, forse, è stata quella della realizzazione della società del benessere. Invece del benessere, infatti, si è prodotto un diffuso malessere, una società scontenta soprattutto per il crescere in modo incontenibile dei bisogni, intendendo per bisogno la sensazione consapevole di mancare di qualcosa. La creazione, la distribuzione, la percezione dei bisogni sono diventati fonte di insoddisfazione, indipendentemente dal fatto che un concreto bisogno possa essere effettivamente soddisfatto, perché ormai il livello delle aspirazioni si colloca in un sistema di riferimento i cui confini continuamente si dilatano. Ogni individuo e ogni gruppo, nel rapporto con gli altri membri della società, ricerca e pretende il riconoscimento dei propri bisogni. Questi bisogni vengono progressivamente trasformati in diritti, ma affermare l'esistenza di un diritto implica automaticamente che qualcun altro deve soddisfarli o almeno farsene carico: lo Stato, la comunità, la società con le sue istituzioni. *Il bisogno non esprime più, quindi, uno stato di privazione cui si cerca di rispondere attivando le proprie energie e risorse o moltiplicando l'impegno individuale e di gruppo, ma una domanda legittima che attende di essere esaudita.* Si è prodotto, alla fine, un sovraccarico di domanda di diritti sociali. E il problema di fondo dello Stato è diventato quello di prendersi cura di persone che non sono disposte a prendersi cura di sé stesse, perché profondamente convinte che non sia loro compito ma che spetti alla società. Essendo però le risorse per definizione limitate, dovendosi occupare anche di cittadini che sarebbero in grado di soddisfare da soli determinati bisogni, lo Stato non riesce a prendersi cura adeguatamente di chi non è

effettivamente in grado di provvedere a sé stesso perché privo dei mezzi necessari o perché impossibilitato a farlo. Occorre però anche aggiungere che la politicizzazione di pressoché tutte le aree del vivere, accompagnata dalla dilatazione dell'intervento dello Stato, ha impedito ai singoli e ai gruppi, disposti a farlo, di prendersi cura di loro stessi. Si ingenera, cioè, un circolo vizioso in cui intervento dello Stato e deresponsabilizzazione dei singoli si rafforzano a vicenda.

Nell'area dei servizi sociali si è costruito, così, un complesso apparato burocratico, sproporzionato rispetto all'obiettivo di intervenire a favore dei più deboli e dei più bisognosi, e per il cui mantenimento si è dovuto ricorrere ad una tassazione sempre più pesante. Tale costruzione si è resa necessaria per rispondere alla crescente domanda di servizi sociali, alimentata dal fatto di essere disponibili in gran parte gratuitamente o sottocosto, dalla sempre più accentuata percezione di una scala di bisogni sociali che devono essere soddisfatti, dagli interessi degli operatori e dei professionisti dei servizi sociali il cui numero si dilata in modo smisurato e, infine, dalla generale tendenza dei politici ad offrire anche ciò che non viene richiesto, nel convincimento di riuscire così ad ampliare la base del consenso.

*La forte proliferazione dei diritti ha messo in crisi le tradizionali strutture di rappresentanza degli interessi, dai sindacati alle organizzazioni di categoria e territoriali, ed è stata alla base della trasformazione di strutture già consolidate e del sorgere di nuove.* Come esempio del primo caso si possono citare quei sindacati che dalla difesa degli interessi della classe operaia sono passati alla difesa dei diritti di tutti i cittadini; rientrano nel secondo caso quelle organizzazioni che fanno anche politica autolegittimandosi come rappresentanti di diritti. Sul piano politico questa proliferazione di diritti pone il problema di costruire una casa in cui possano essere accolti. Attraverso il collateralismo con un partito gli interessi globali di una categoria o di un gruppo sociale, organizzati in specifiche associazioni, avevano trovato rappresentanza (come esempio basti ricordare i coltivatori diretti attraverso la Confederazione Nazionale Coltivatori Diretti con la Democrazia Cristiana). Ora la rappresentanza dei diritti non è più riconducibile a unità di schieramento politico; i diritti, cioè, devono venire accolti per i loro contenuti intrinseci, non per loro vicinanza o apparentamento politico.

Non solo per l'inefficienza delle risposte ai bisogni, ma anche, in misura forse superiore, per il loro continuo crescere, si è diffusa generale insoddisfazione. Come se ciò non bastasse, si è radicato in alcuni gruppi sociali (artigiani, commercianti, piccoli imprenditori, lavoratori autonomi) il convincimento di essere i soli a sopportare i costi dello stato assistenziale. *E proprio da questi gruppi, che esprimevano il più forte consenso al sistema politico italiano in cambio di una sostanziale immunità fiscale, è stato sottratto il consenso alla classe politica dominante ed è venuta la più convinta adesione al processo di delegittimazione dello Stato e del sistema politico fin dal suo avviarsi.* Non è casuale che il fenomeno della Lega Lombarda abbia cominciato a svilupparsi quando ha cominciato ad incrinarsi questa sorta di patto fra partiti di governo e gruppi produttivi che costituiva uno dei pilastri del sistema politico italiano.

### Blocco nella circolazione delle élites

Una ragione della crisi di legittimità specifica del sistema italiano è da individuarsi nel modello adottato di *creazione del consenso attraverso un fitto reticolo di enti, strutture, luoghi di scambio* che da una parte era riuscito a soddisfare molteplici interessi, a costruire partecipazioni incrociate stemperando i contrasti, e a coinvolgere un elevato numero di soggetti, ma dall'altra aveva di fatto appiattito capacità progettuale, iniziativa e rischio personali, dibattito politico e culturale. Tale sistema è saltato perché aveva costi molto elevati e poteva quindi riprodursi solo con l'impiego di ingenti risorse, necessarie per mantenere in piedi strutture inefficienti, organismi volti ad assecondare interessi particolarissimi, ed enti aventi come scopo principale quello di ampliare, per ciascun partito, le sfere di influenza, di moltiplicare le posizioni di scambio, di allargare il numero dei clienti. Ma è saltato pure perché era diventato un sistema perverso che alimentava aspettative e richieste sempre crescenti, in quanto quelli che erano solo favori furono scambiati per sacrosanti diritti che si dovevano quindi tutelare. *Nel momento in cui non è stato possibile assecondare le attese, i gruppi che si sono ritenuti colpiti hanno sottratto il consenso. I gruppi più innovativi, portatori di esigenze di modernizzazione, di efficienza, di universalismo trovavano, per contro, angusto e inadeguato quel sistema e pertanto esprimevano robuste richieste di cambiamento.*

La rottura dell'intreccio di potere che di fatto si era realizzato ai vari livelli territoriali e con molteplici partecipanti costituisce il fatto piú straordinario, anche perché, almeno per quanti erano coinvolti in esso, sembrava dover durare in eterno e offrire le massime garanzie. Come e perché questo sistema che appariva ferreo si sia incrinato può trovare molte spiegazioni.

*Sicuramente un peso significativo ha avuto l'esigenza di ripristinare la circolazione delle élites, bloccata dall'applicazione oltre misura del principio di cooptazione. La professionalizzazione della politica aveva ostacolato il ricambio dei gruppi dirigenti, di volta in volta integrati con individui perfettamente omogenei ad essi, ed ha tenuto lontano dalla politica i gruppi sociali che esprimevano elaborazioni progettuali originali e piú rispondenti al mutare dei tempi. Ed è noto che quando un gruppo viene emarginato ed escluso dalla classe dirigente oppure non riceve quel riconoscimento che ritiene di meritare in rapporto al ruolo svolto, per potere sostituirsi ad essa deve innanzitutto delegittimarla.*

### Etica e politica

Come si è già detto, il primo e piú forte e convincente argomento per delegittimare un sistema politico o una classe dirigente è l'affermazione della sua immoralità. È indubbio che la questione morale ha messo in crisi tante coscienze e minato alle fondamenta anche il sistema politico italiano. Anzi, l'appello alla moralità è diventato la fonte di legittimazione delle nuove classi politiche, che hanno chiesto il consenso non perché competenti o su un progetto, ma perché fatta di sedicenti "onesti", impegnati a scacciare i "ladri", a governare in modo pulito. Visti i risultati, si deve ammettere che è stato un argomento estremamente convincente, anche se resta questione irrisolta quella del rapporto fra etica e politica e che va ben oltre la moralità individuale del politico.

Quale sia il rapporto fra etica e politica, cioè fra virtù e potere, è domanda in verità antica e moderna. Antica, perché già Platone la poneva come centrale. La risposta che dava era che il potere doveva essere esercitato dagli uomini migliori, i quali, in quanto non portatori di specifici interessi, potevano realizzare il bene della città. Moderna, perché la politica estende sempre piú i propri ambiti di intervento, perché molti problemi cruciali per le persone e l'intera società si configurano come essenzialmente morali: per i problemi

della distribuzione del reddito, dell'ambiente, dell'uso della scienza, della disoccupazione, tanto per citarne alcuni, le soluzioni, infatti, non sono tecniche o economiche, ma discendono principalmente da opzioni valoriali ed etiche.

Ma come viene impostato e risolto il rapporto fra etica e politica? La violenta reazione che si è manifestata a livello di opinione pubblica di fronte alla improvvisa scoperta di Tangentopoli è riconducibile alla weberiana "etica dei valori assoluti" (*fiat iustitia, pereat mundus*), quell'etica che Weber rigettò come fondamento della politica in quanto, a suo avviso, non pone il problema di fondo della politica stessa, che sarebbe quello dei mezzi impiegati e delle conseguenze delle azioni politiche. Per Weber la sola etica politica possibile è quella che chiamò "etica della responsabilità", che impone di valutare l'adeguatezza dei mezzi disponibili rispetto ai fini desiderati e perseguiti, di considerare la probabilità di successo di un'azione, e di prevederne le conseguenze volute e non volute. La piú alta, e allo stesso tempo, l'unica obbligazione morale del politico è, secondo Weber, quella di scoprire le prevedibili conseguenze delle proprie azioni e di assumerne la piena responsabilità. La moralità kantiana non è compatibile con la politica, perché la realtà del mondo è spesso in netta contrapposizione con i valori del politico. Spetta al politico, allora, misurare le proprie azioni sulla base dei risultati cui probabilmente condurranno, e prepararsi ad affrontare le conseguenze non volute di ogni suo comportamento. Si può aggiungere che, anche se è dovere applicabile ad ogni azione prenderne in considerazione le prevedibili conseguenze, è ragionevole ritenere che questo dovere abbia maggior peso in politica, in quanto l'ampiezza delle conseguenze di ogni scelta e di ogni azione non riguardano il singolo attore, ma coinvolgono una istituzione, un gruppo, una nazione e, in alcuni casi, l'intera umanità.

Il limite dell'etica della responsabilità weberiana è che non risponde al quesito cruciale di quali siano le conseguenze buone (desiderabili) e quali le cattive (indesiderabili) o a chi spetti tale definizione. Naturalmente si potrebbe accantonare questa osservazione come irrilevante, se si argomenta che la politica è un gioco di potere e, perciò, le conseguenze sono per definizione buone se la forza del soggetto politico in questione viene accresciuta come risultato di una determinata azione. È l'opzione della *realpolitik*, che indubbiamente gode di ampio seguito e che sembra non solo venir accettata a livello di comportamenti, ma anche teorizzata, nella nuova politica

italiana. Sembra invece che assumere responsabilità delle conseguenze di un'azione presupponga la distinzione precedentemente ricordata fra conseguenze positive e negative; sembra di dover assumere, inoltre, che questa distinzione debba poggiare su una base che è altro dall'etica della responsabilità. Insomma, *se non vengono fissati principi per l'azione politica, non si può assumere nessuna responsabilità delle azioni politiche*. Del resto lo stesso Weber ha sviluppato la sua teoria, l'etica della responsabilità, partendo da un principio politico e morale che riteneva valido e non solo di successo.

Un altro modo di impostare il rapporto etica-politica è quello sintetizzato da Goebbels in una frase lapidaria: "La verità è ciò che serve al popolo tedesco", frase che può essere riscritta in rapporto alle diverse situazioni. Basta sostituire "popolo tedesco" con "classe operaia" o "partito" o "nazione" o "corporazione", o "gruppo", o quant'altro e si individuano immediatamente più contesti storici. L'eticità politica in questo caso è dunque data dal vantaggio che deriva al soggetto in nome del quale e per il quale si agisce.

Il conflitto esistenziale, a volte drammatico, dell'agire morale viene descritto da San Paolo nella Lettera ai Romani, partendo dalla consapevolezza che il male non intenzionale è parte della condizione umana: "Non faccio il bene che voglio, ma il male che non voglio è ciò che faccio". Trasferito alla politica vuol dire che non si può agire politicamente senza assumere rischi. È la cosa più facile del mondo proclamare un bene. Il difficile è individuare i modi attraverso i quali realizzare il bene senza costi esorbitanti e con conseguenze che possono compromettere o negare il bene stesso.

### La nuova domanda di legittimazione

Fin dalla fine della seconda guerra mondiale il problema della legittimità è stato posto e vissuto in Italia in termini affatto particolari rispetto alle democrazie occidentali. In queste, con l'esclusione del passaggio alla Quinta Repubblica in Francia, si è posto in termini sfumati, ed è solo in tempi molto recenti che, soprattutto per motivi etnici e linguistici, è diventato di grande attualità in alcuni paesi, come il Belgio e la Spagna. La minor rilevanza del problema della legittimità nelle democrazie dell'Europa occidentale era dovuta principalmente a due fattori: la forte identificazione col sistema politico diffusa nella grande maggioranza della popolazione, e le condizioni del sistema stesso che rendevano

possibile l'alternanza al potere delle diverse formazioni politiche, rendendo possibile in questo modo la trasformazione del sistema stesso in relazione al mutare delle condizioni sociali, culturali ed economiche. *L'Italia, invece, ha vissuto l'esperienza unica di un sistema politico che si reggeva sul consenso di una sola parte dei cittadini, un sistema bloccato per l'impossibilità dell'alternanza al governo a causa della presenza di un forte Partito Comunista*. A causa di questa rigidità, l'ampliamento dell'area del consenso è avvenuta, non senza forti tensioni, per passi successivi (l'epoca dei governi di centro-sinistra con l'inserimento nella gestione del potere del Partito socialista, poi quella della solidarietà nazionale con estensione al Partito comunista), rinegoziando alcune regole del gioco, ma mai facendo cesure nette col passato.

*La domanda di nuova legittimazione è esplosa all'improvviso e può essere letta come esigenza di adeguamento, necessariamente in modo rapido e traumatico per i ritardi accumulati a causa della rigidità acquisita dal sistema politico, dell'intera organizzazione sociale ai tratti propri della società post-industriale*. In particolare:

- a. Segna in modo netto il *passaggio dai legami politici basati sul gruppo o sulla classe a legami basati su temi e problemi che identificano insieme di persone provvisoriamente orientate allo stesso modo*. La mancanza, però, di una base sociale ben definita e stabile di riferimento rende il processo di legittimazione molto fluido, con un continuo aggregarsi e disaggregarsi di interessi in rapporto alle circostanze e a nuclei di interessi creati dall'esterno. Il problema del controllo dei *mass-media* diventa allora strategico, perché di fronte alla mancanza di collanti ideologici o tradizionali di classe e all'indebolirsi delle reti sociali e dei rapporti interpersonali, le aggregazioni si formano e si dissolvono attorno a temi imposti attraverso il sistema delle comunicazioni di massa.
- b. Spinge il politico a *rappresentare diritti, più che interessi*, in quanto si ritiene che questi debbano esprimersi ed organizzarsi da soli nel mercato. Qui si pone allora una questione piuttosto seria: che ne è dei bisogni individuali e collettivi incapaci di autotutela? Come possono emergere essendo espressi da componenti deboli della società che non hanno accesso al mercato o non hanno la forza per competere nel mercato?

- c. Esprime il *passaggio da un modo di consumo prevalentemente socializzato ad uno prevalentemente privatizzato*. Questo passaggio si è già completato in alcuni settori, come per esempio nei trasporti (automobile propria invece dei mezzi pubblici) e nella casa (abitazione in proprietà piuttosto che in affitto dagli enti pubblici), mentre si sta accelerando nelle due aree che sono ancora le roccaforti del modo socializzato, l'istruzione e la sanità. Anche se comporta conseguenze negative per gruppi consistenti di persone, la privatizzazione di settori cruciali potrebbe venire realizzata perché coloro che possono accedere privatamente alle principali risorse di consumo sono la maggioranza, e quindi in grado di controllare le scelte politiche. Resta il problema della minoranza che "non ha", e la cui risposta all'emarginazione non è prevedibile, potendo variare dalla scontenta accettazione alla reazione violenta. Occorre anche tener presente che i principali beneficiari del *welfare state* molto spesso non sono i poveri ma gli appartenenti alla classe media medio-alta, che fa maggior uso dei servizi sanitari, delle strutture d'istruzione, dei mezzi di trasporto pubblico, ecc. Potrebbe accadere che, come i lavoratori autonomi avevano sottratto il consenso al vecchio sistema politico allorché venne appesantita la tassazione, così la classe media medio-alta ostacoli questo processo se vede intaccati i propri vantaggi.
- d. Si fonda su un' *etica relativistica, e quindi adattabile alle situazioni contingenti e alle esigenze e agli interessi individuali* (o di gruppo). Lo sforzo maggiore della società post-industriale vien fatto per inibire e far regredire moralmente, eticamente e psicologicamente l'individuo e l'intero corpo sociale al fine di impedire la formazione di sensi di colpa (il meccanismo "spara e dimentica"), di rimorsi o di crisi morali ed esistenziali, atteggiamenti e situazioni non funzionali per dare legittimità alla nuova classe dirigente. Si tratta, in pratica, di innalzare la soglia dell'accettabilità morale per non incentivare un processo di delegittimazione che, come si è detto, deve innanzitutto far riferimento a richiami etici.
- e. Esprime il *rapporto diretto di chi governa con gli elettori*, saltando le forme tradizionali di partecipazione (gruppi, associazioni, partiti) e comunicando in modo non mediato. Appelli diretti, verifica dell'opinione pubblica attraverso sondaggi, forme di coinvolgimento non usuali (*talk-show* ed altre trasmissio-

ni televisive) diventano i nuovi modi di rafforzare la legittimità del potere. Ancora una volta il nodo è quello del controllo dei mass-media, il cui potenziale manipolativo cresce tremendamente. Dall'altra parte però crescono anche le capacità culturali, politiche, valutative dei cittadini, e ciò può ostacolare il successo della nuova classe politica.

- f. Viene canalizzata da *movimenti politici e sociali, monopolizzata da un leader e con struttura accentuatamente monocratica*, piuttosto che da partiti organizzati. La fase movimentista è importante, anzi necessaria, per rivitalizzare un sistema politico, per far emergere bisogni latenti, per accelerare il cambiamento; ma un sistema politico difficilmente può reggersi solo su movimenti. Si ripropone, allora, il problema dei partiti, senza i quali non vi è democrazia. Non è questa una novità, ma acquista un valore particolare oggi poiché lo sviluppo tecnologico, la concentrazione delle comunicazioni e la globalizzazione dell'economia non solo espropriano il cittadino di qualsiasi potere di controllo, ma anche gli impediscono di esprimere i propri bisogni, che vengono definiti da altri.

### Note conclusive

La costruzione di nuove forme di consenso e di legittimazione si sta rivelando in Italia più ardua e complessa di quanto superficiali estrapolazioni e improvvisi entusiasmi avessero fatto intravedere o sperare nel momento in cui veniva smantellato il sistema politico. Il presentarsi come il "nuovo" si è rapidamente bruciato come fonte di legittimità. Così pure il richiamo all'onestà. La richiesta di essere legittimati per il semplice fatto di non aver mai fatto politica si è rivelata rapidamente insufficiente. *Caduta la legittimazione razionale del potere, quella, cioè, che secondo Max Weber si fonda sulla credenza nella legalità degli ordinamenti statuiti e del diritto di esercitare il comando di coloro che sono investiti dell'esercizio del potere, non si è ancora riusciti a sostituirla con un'altra*. Continuando ad usare la terminologia weberiana, sembra che vi sia una spasmodica ricerca di una legittimità carismatica. I mass-media, l'opinione pubblica sembrano impegnati in una ricerca affannosa di una persona esemplare ed eccezionale il cui solo valore lo legittimi ad esercitare il potere. Esiti positivi ancora non se ne vedono, anche perché il sistema dei media può rapidamente costruire idoli ma anche, con

la stessa facilità e rapidità, metterne tragicamente a nudo i limiti. Talvolta l'aspettativa creata attorno ad un personaggio è tale che, non appena appare al di fuori di scenografie precostituite e ferreamente controllate, si diffondono disillusione e raffreddamento degli entusiasmi. *Questa ricerca del carisma come fonte di legittimità andrà inevitabilmente frustrata perché focalizzata unicamente sulle qualità del capo, senza porre seriamente né il problema degli interessi e dei movimenti collettivi collegati ad esso, né quello della organizzazione dello stato apparato, né quello della legalità.* Però continua, e nell'attesa di essere coronata da un improbabile successo, ci si affida a provvisorie legittimazioni fondate sull'appello alla gente, al popolo, possibilmente nelle ore di punta dei telegiornali o affidandosi ai quotidiani che "fanno opinione", e nell'autoproclamazione a interpreti e garanti della gente. Magistrati, ex-magistrati, "unti", uomini "nuovi", grandi vecchi, conduttori di spettacoli televisivi, ecc., si ergono a difensori della gente, a *defensores civitatis*, e si appellano al popolo se qualcuno cerca di metterli in discussione. Oppure élites dotate di sufficiente potere e risorse per aspirare ad una legittimazione ricercano il sostegno di altri centri di potere attraverso la collaudata pratica dello scambio, come è avvenuto — e avviene — fra magistratura e stampa, tra i due soggetti cioè che hanno svolto un ruolo strumentale decisivo nella fine del sistema di potere politico che ha retto l'Italia per quasi cinquant'anni, e che continuano ad essere attori che occupano pesantemente la scena.

I vari tentativi di superare la crisi di legittimità che ha investito l'Italia hanno tutti in comune la ricerca di scorciatoie, evitando di affrontare le ragioni che l'hanno provocata e di proporre gli strumenti per una effettiva legalità. Ed è per questo che hanno dato luogo a soluzioni provvisorie.

*Il sistema politico italiano troverà una sua stabilità quando sarà risolto il problema della rappresentanza delle nuove classi e di quei gruppi sociali che, dopo aver sottratto il consenso al sistema nato dopo la seconda guerra mondiale, sono ancora alla ricerca di una propria espressione politica, essendo l'adesione alla Lega che in larga parte ora esprimono essenzialmente strumentale, oppure non potendosi confinare a lungo alla marginalità e alla irrilevanza politica.*

## La filosofía de Marsilio Ficino en su comentario al *Banquete* de Platón

MA. DEL CARMEN ROVIRA  
Universidad Nacional Autónoma de México

Marsilio Ficino vivió entre 1433 y 1499, época del primer Renacimiento italiano. Nos encontramos ante una personalidad apasionante por su pensamiento filosófico el cual responde a sus inquietudes, representativas, a su vez, de esa línea tan rica en contenidos filosóficos, religiosos y humanos como fue el platonismo renacentista que se desarrolló en Italia, y concretamente en la ciudad de Florencia, durante ese peculiar período.

Es oportuno recordar que Cosme de Médicis le facilitó a Ficino una villa en Careggi, cerca de Florencia, para que, en la soledad y calma de la campiña, pudiera dedicarse al estudio y traducción de la obra platónica. Quizá fue éste el origen de la Academia Platónica de Florencia.

De hecho, en 1462 Cosme instituye la Academia Platónica Florentina, y años más tarde, ya fallecido Cosme, Lorenzo de Médicis, junto con Ficino, procura que ésta sea un lugar de reunión para aquellos interesados en la filosofía platónica. En 1468 Ficino implanta la costumbre, que perduró varios años, de conmemorar en la Academia la fecha de nacimiento y muerte de Platón, reuniéndose, en esas ocasiones, amigos interesados en los temas filosóficos platónicos.

Ficino estuvo influenciado por el platonismo y neoplatonismo medieval, así como por el platonismo y neoplatonismo de los sabios bizantinos que, huyendo de los turcos y ante la caída de Constantinopla, en 1453, se refugiaron en Italia.

El paso de la filosofía platónica al mundo filosófico medieval, concretamente a la célebre Escuela de Chartres (siglo XII), se realizó principalmente gracias a los escritos de Macrobio, filósofo pagano de finales del siglo III y principios del IV. Macrobio, que se declaraba discípulo de Platón y de Plotino, realizó un comentario a un pasaje del libro VI de la obra de Cicerón *De re publica*, que se conocía con el título de "El sueño de Escipión". En él, el autor romano ponía

en boca de Escipión Emiliano, hijo de Escipión el Africano, el relato de un sueño que presentaba contenidos platónicos, tales como la relación del alma con el cuerpo y la búsqueda de la eternidad.

Por otro lado, el pensador cristiano Calcidio<sup>1</sup> se dedicó al estudio del platonismo. Su traducción fragmentaria del diálogo platónico *Timeo* llegó a los estudiosos medievales. Así mismo, en la Edad Media temprana, se realizaron varias traducciones de la obra platónica.

Los sabios bizantinos llevan a Italia importantes contenidos del pensamiento platónico y neoplatónico. Nos inclinamos a afirmar que el platonismo transmitido por ellos fue más rico y significativo que el medieval. Fueron muchos los estudiosos bizantinos que llegaron a Italia; entre ellos puede citarse a Gemistos Plethón. De él comenta Ficino: "la impresión causada por Plethón en Cosme de Médicis fue causa de que se fundara la Academia Platónica y del resurgimiento del platonismo".<sup>2</sup>

Gracias a esta emigración cultural bizantina llegaron a Italia los *Diálogos* platónicos los cuales fueron traducidos al latín y al italiano. Es así como estas dos vías señaladas, la medieval y la bizantina, inciden en el surgimiento del platonismo renacentista que se presenta como una corriente filosófica con características propias, al interior del discurso humanista italiano de la segunda mitad del siglo xv.

En el año de 1469 apareció la primera edición del comentario realizado por Ficino al *Symposion* de Platón; más adelante nos referiremos a él, con más detalle, ya que es la principal base de esta reflexión sobre Ficino.

Por el año de 1473, Ficino se ordenó sacerdote y fue canónigo de la catedral de Florencia. Tuvo siempre el cuidado de permanecer fiel a la ortodoxia católica; sin embargo, en relación a sus opiniones sobre astrología y magia expuestas en su obra *De vita* (1489), surgieron algunos problemas con autoridades de la Iglesia ante los cuales adoptó una actitud de franco respeto y acatación del dogma.

En 1474 escribió su *Teología platónica*, obra muy importante, en donde pueden advertirse las distintas influencias que convergieron en él.

<sup>1</sup> Se desconocen las fechas de su nacimiento y muerte; sin embargo, generalmente se le sitúa a fines del siglo iii y principios del iv.

<sup>2</sup> P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, p. 211.

En 1484 llevó a cabo la traducción de la obra de Plotino, así como interesantes comentarios sobre ella; sin embargo es necesario aclarar que conocía el pensamiento plotiniano desde mucho antes.

Ficino, admirado por muchos de sus contemporáneos, fue un lector asiduo, poseedor de una gran cultura; no sólo conocía la obra de Platón y Plotino, sino también la de Aristóteles y en general la de los demás filósofos griegos y latinos, la de los filósofos árabes, el *Corpus hermeticum*, Zoroastro y otros de la misma línea. Entre los autores cristianos, uno de sus preferidos fue San Agustín. Todo ello influyó significativamente en su filosofía en la que puede advertirse un auténtico sentimiento religioso que en muchos momentos trasluce una mística propia, *sui generis*, en la que se conjugan bellamente elementos platónicos, neoplatónicos árabes y cristianos.<sup>3</sup>

En Ficino puede descubrirse un interesante sincretismo. Como sabemos, lo característico de esta posición es unir, esencialmente, distintos elementos conceptuales opuestos entre sí. Ejemplos de sincretismo hay muchos al interior de la historia de la filosofía: baste recordar el que se produjo entre los contenidos del *Corpus hermeticum* y el cristianismo; el que se dio en Filón de Alejandría entre el pensamiento religioso judaico y la filosofía griega, por no citar más.

Es imposible realizar una exposición exhaustiva del pensamiento filosófico de Ficino; por ello preferimos tomar algunas de las conceptualizaciones que se presentan en su obra *Sobre el amor. Comentarios al "Banquete" de Platón*, obra que nos sirve de base y guía en esta breve exposición.<sup>4</sup> Glosaremos cinco conceptos clave en el pensamiento de Ficino, a saber: a. inmortalidad del alma; b. idea de "creación" que viene a oponerse a la idea plotiniana de "emanación"; c. idea del "caos"; d. el amor como fuerza vital universal que une a todas las cosas, las perfecciona en la belleza y las conduce a Dios; e. la influencia aristotélica y árabe que, en relación con el problema del movimiento, se descubre en Ficino.

<sup>3</sup> Lefèvre d'Étaples, sacerdote francés, estimaba a Ficino y reconocía su pensamiento filosófico. D'Étaples se realacionó con los humanistas y con los platónicos italianos; se dedicó al estudio de los textos bíblicos abriendo un nuevo camino a la reflexión teológica.

<sup>4</sup> Tomaremos las citas de la edición U.N.A.M. 1994, trad. José Luis Bernal y Mariapia Lamberti. Se indicará en lo sucesivo sólo en número de página.



a. *Inmortalidad del alma*. Es importante señalar la opinión de Ficino sobre el alma y concretamente sobre sus características de inmortalidad y de esencialidad en relación con el cuerpo humano, ya que la lectura ficiniana viene a confirmarnos la inmortalidad del alma y la idea de que el alma es la esencia del cuerpo. En el Discurso IV, cap. III de su *Comentario al "Banquete" de Platón*, Ficino afirma, en primer lugar, que el cuerpo del hombre actúa porque "Hay en él una cierta fuerza y cualidad casi incorporea" y que las acciones del cuerpo están regidas "por alguna sustancia superior la cual no es cuerpo, ni reside en el cuerpo. Y ésta es el alma, que, estando presente en el cuerpo, se sostiene a sí misma [...] Por tanto el alma, como actúa por sí misma, ciertamente por sí misma es y vive. Vive, digo, sin el cuerpo" (p. 63).

Ficino insiste en que el alma es el hombre, entendida ésta como la esencia de lo humano, ya que el cuerpo no es estable, cambia y perece, "mientras que el alma es siempre la misma". Concluyendo: "¿Quién será, pues, tan necio, que la apelación de hombre, la cual es en nosotros muy firme, la atribuya al cuerpo, que corre siempre, y no más bien al alma que siempre está firme, esto es, que perdura a través de los cambios?" (p. 64).<sup>5</sup>

b. *Idea de creación*. Ficino expone claramente la idea de Dios y de creación cuando nos dice: "Antes que todas las cosas está Dios, autor de todas las cosas, al cual llamamos el bien [...] El mismo Dios es el principio y el fin de todos los mundos. La mente angélica es el primer mundo hecho por Dios; el segundo es el alma del universo; el tercero es todo este edificio que podemos ver" (p. 19).

Nos encontramos ante un Ficino que se alimenta de los contenidos platónicos y neoplatónicos, pero que añade, en su discurso, la idea cristiana de Dios. Recordemos lo dicho por Plotino: el mundo emana de Dios, no por creación, esto es, no por un acto libre de lo

<sup>5</sup> La inmortalidad del alma fue formulada como dogma de la Iglesia Católica en el V Concilio de Letrán (1512-1517): "Condenamos y reprobamos a todos los que afirmen que el alma intelectual es mortal o única en todos los hombres, y a los que estas cosas pongan en duda, pues ella no sólo es verdaderamente por sí y esencialmente la forma del cuerpo humano, como se contiene en el canon del Papa Clemente V, de feliz recordación, predecesor nuestro, promulgado en el Concilio (general) de Vienne, sino también inmortal [...]". *Apud* Enrique Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, p. 217.

divino, sino por necesidad. Ficino, por el contrario, se opone a la necesidad, aún cuando la reconoce y acepta en ciertos estadios: "El Amor reina antes que la necesidad" (p. 23). Ficino afirma que el Amor ha dado lugar a todas las cosas y en él no se impone ni funciona la necesidad. Sin embargo, advierte, "la mente angelical germina necesariamente de la simiente de Dios" (*id.* El subrayado es nuestro).

De acuerdo con lo anterior podemos concluir que en el pensamiento ficiniano el Amor procede por Amor y la "mente angelical" procede, actúa, por necesidad. De acuerdo con lo cual existe el dominio del Amor y el dominio de la necesidad. El dominio del Amor está libre de la necesidad, pero la "mente angelical", aunque nace de Dios y es buena, sin embargo, como procede fuera de Dios, degenera, en cierto modo. En este proceder y degenerarse consiste la necesidad. Pero, aclara Ficino, la mente ama a Dios que es su autor y "en este acto resurge el reino del Amor": la mente se vuelve hacia Dios y recibe de Él la luz. De este modo Amor y necesidad "se suceden" alternando entre sí: "[...] es más antiguo el imperio del Amor que el de la necesidad; porque aquél comienza en Dios; y éste en las cosas creadas" (p. 96).

En forma por demás bella, nos remite Ficino a Orfeo que en dos de sus himnos cantó los dos imperios el de la necesidad y el del Amor:

[...] el imperio de la necesidad en el himno de la noche, diciendo: *la fuerte necesidad se enseñorea sobre todas las cosas*. El reino del Amor cantó así en el himno de Venus: *tú mandas a los tres hados y a todas las cosas engendradas*. Divinamente Orfeo consideró dos reinos, e hizo comparación entre ellos y a la necesidad antepuso el Amor, cuando dijo que este manda sobre los tres hados, en los cuales consiste la necesidad. (p. 97. El subrayado es nuestro)

Ficino, desde un enfoque cristiano, supera el pensamiento plotiniano y lo supera bellamente, así como, según nuestro parecer, supera, también, con sus comentarios, el pensamiento platónico. En su esencialidad cristiana, en su misticismo, Dios es bondad, belleza, justicia, principio y fin, Ser absoluto de "todo" y hacia el que va y se dirige el "todo".

c. *La idea del caos*. ¿Qué es el caos para Ficino? El caos es lo primigenio, es las tinieblas, pero el Amor acompaña al caos y

antecede al mundo. Si el caos es tenebroso, el Amor lo ilumina, “y da vida a las cosas muertas, y forma las no formadas.” Amor y caos, unión de contrarios que, en un proceso dialéctico, se reúnen cumpliendo con un cierto orden. Movida por el Amor, el alma del mundo “se vuelve hacia la mente de Dios [...] y aunque al principio sea caos y se encuentra desnuda de formas”, gracias al Amor se endereza hacia “la mente angélica”. Amor como fuerza ordenadora del proceso, y en éste, por lo mismo, se realizará la belleza, consistiendo ésta en “una cierta gracia”, que surge de la correspondencia y el orden entre varias cosas (p. 23).

d. *El Amor como fuerza vital universal.* El apetito natural de la “mente angélica” la conduce a Dios y en este volverse hacia Dios interviene el Amor. El Amor, según Ficino, es la fuerza ordenadora y por este mismo orden es, también, deseo de belleza, fuerza vital que une todas las cosas, las perfecciona en la belleza y las conduce a Dios. En el universo ficiniano el Amor es la causa del movimiento y de todo cambio: siendo el Amor lo que salva del caos y mueve el mundo hacia Dios. Ficino cristianiza el concepto del Amor concediéndole una dimensión religiosa. Cuando habla del Amor, Ficino se convierte en un místico. En su *Comentario* puede descubrirse el mas pleno sentimiento místico, no particular ni subjetivo, sino universal; el universo es un universo vivo, pleno de energía y vitalidad, pero también lleno de misticismo en su unión, por el Amor, con lo divino. Ficino ha logrado dar el paso de la subjetividad mística a la objetividad y universalidad del más puro misticismo:

Pero antes de que la mente angélica recibiese perfectamente de Dios las ideas, a él se acercó; y antes de que se le acercase, su apetito ya estaba encendido de deseos por aproximarse; y antes de que su apetito se encendiese, había recibido el divino rayo; y antes que recibiese tal esplendor, ya su apetito natural se había dirigido a Dios que es su principio [...] y su primer volverse hacia Dios es el nacimiento del Amor, y el incendio que le sigue se llama crecimiento de Amor. (p. 21)

Distingue, Ficino, el apetito de los sentidos de la fuerza del Amor. El Amor no desea los placeres del gusto o del tacto. La base de estos placeres es voluptuosidad que altera la serenidad de la mente. El Amor es el deseo más elevado de gozar de la hermosura y de la

belleza: por ello nos conduce a Dios. Le concede, al Amor, una proyección ética. El Amor es honesto y el que ama es justo; el Amor es bello y decente y ama lo que es semejante a él. El Amor hace que los amantes realicen actos honestos y positivos para quedar bien ante el amado. Ficino nos habla del Amor divino que conduce a los hombres a Dios y lo relaciona con el furor divino: “aquella especie de furor que nos inspira Dios, eleva al hombre por encima de lo humano; y lo convierte en Dios” (p. 177).

El hombre logra, en el discurso filosófico de Ficino, el lugar más elevado en el universo. No “llegará a ser Dios”, como diría años mas tarde Pico de la Mirandola, sino que se ha convertido en Dios.

El “furor divino” es una cierta iluminación del alma racional, “por lo cual Dios [...] al alma caída de las cosas superiores a las inferiores, la vuelve a elevar de las inferiores a las superiores” (p. 178).

Advierte Ficino que son cuatro las especies del “divino furor”: “El primero es el furor poético; el segundo místico, [...] el tercero la adivinación; el cuarto es el efecto del Amor” (p. 179). Los cuatro “furores” ayudan al alma a elevarse, pero el mas pleno es el “furor” efecto del Amor, que conduce al alma a alcanzar la belleza divina y el bien, que conduce al alma a lo Uno.

e. *La influencia aristotélica y arábica en Ficino.* Puede descubrirse esta influencia en muchos momentos del pensamiento de Ficino; pero donde adquiere, quizá, mas significación es en la explicación del movimiento de la “mente angélica” hacia Dios y en la recepción de las formas. Recordemos que nuestro autor plantea que el apetito natural de la “mente angélica” la conduce a Dios, y en este volverse hacia Dios está presente el Amor, y este amor crece y es lo que Ficino designa como el “incendio o crecimiento del amor”. De esta forma el mundo ficiniano está en continuo movimiento y transformación producidos por Dios por la fuerza del Amor. La “mente angélica” se dirige a Dios por Amor y de Él recibe las formas.

A propósito de esto es necesario volver al texto aristotélico:

[...] nada se mueve por casualidad; es preciso siempre que el movimiento tenga un principio [...] El ser que imprime este movimiento es el motor inmóvil. El motor inmóvil es, pues, un ser necesario; y en tanto que necesario es el bien [...] hay una

esencia eterna, inmóvil y distinta de los objetos sensibles [...] un ser que mueve sin ser movido, ser eterno, esencia pura y actualidad pura.<sup>6</sup>

Ficino enriquece el pensamiento aristotélico al establecer la relación de amor entre Dios—o primer motor—y el mundo, advirtiendo que en dicha relación actúa o funciona la “delectación”:

Porque, si Dios atrae hacia sí al mundo, y el mundo es atraído por él, existe una cierta atracción continua entre Dios y el mundo, que de Dios comienza y se transmite al mundo y finalmente termina en Dios; y como en círculo, retorna ahí de donde partió. (P. 30)

Este círculo, del que nos habla, tiene tres momentos, o bien puede ser designado de tres modos:

En cuanto comienza en Dios y deleita, nóbrase belleza; en cuanto pasa al mundo y lo extasía, se llama Amor; y en cuanto, mientras vuelve a su Autor, a él enlaza su obra, se llama delectación. (*Id.*)

Refiriéndose a la tarea de Dios, Ficino, concluye que “un solo rayo de Dios ilumina la mente, el alma, la naturaleza y la materia” dando a esta última las “formas”.

Por otra parte nos permitimos insistir en la influencia de la filosofía árabe en Ficino. Avicena intentó unir el pensamiento filosófico aristotélico con el platónico y con el neoplatónico al interior del discurso metafísico, al referirse a las distintas “Inteligencias” que van de la primera hasta la última, en una sucesión de momentos. Como puede advertirse, estas premisas se encuentran, en cierto modo, presentes en Ficino.

Algo similar ocurre en la relación que puede establecerse entre algunas ideas filosóficas de Averroes y algunas de las conclusiones metafísicas propuestas por Ficino. Averroes nos habla del “deseo intelectual” que provoca un acercamiento al primer motor. Ficino introduce en su metafísica la fuerza del Amor. En vez del “deseo intelectual” aristotélico-arábigo, aparece en Ficino el “Amor”. Su

mundo es un mundo en el cual el Amor es la fuerza que mueve a los seres hacia el primer motor, o en palabras del filósofo florentino, hacia Dios.

Acaso la teoría ficiniana de “los cuatro círculos que giran en torno a Dios” y en los cuales por la acción de Dios están “las especies de todas las cosas; y nosotros llamamos a esas especies, en la mente angélica, ideas; en el alma razones; en la naturaleza simientes; y en la materia formas” (p. 35); cuatro círculos que son, según Ficino, “cuatro esplendores”; acaso, decimos, ¿no recuerdan dichos círculos a aquellas “Inteligencias” de las que Avicena nos habla?

En conclusión, podemos afirmar que Ficino, desde una perspectiva cristiana, fue más allá del pensamiento platónico, aristotélico y árabe. Pero también nos parece necesario insistir en que Ficino superó, desde su óptica del Amor, al pensamiento escolástico cristiano.

## Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Metafísica*, trad. Patricio Azcárate. Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1945, Austral, 399, 3ª Ed.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentarios al “Banquete” de Platón*, trad. José Luis Bernal y Mariapia Lamberti. México, U.N.A.M., 1994, Nuestros Clásicos, 70, Nueva Época.
- KRISTELLER, P. O., *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. Federico Patán. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>6</sup> Aristóteles, *Metafísica*, XII, VI y VII.

# La filosofía política en la obra de Norberto Bobbio

ELISABETTA DI CASTRO  
Universidad Nacional Autónoma de México

Antes de intentar ubicar la relevancia de la obra de Norberto Bobbio para la filosofía política contemporánea, es pertinente recordar algunos datos sobresalientes de su vida. Norberto Bobbio nació en Turín en 1909; ahí realizó sus estudios universitarios, primero en derecho y después en filosofía. Tuvo una carrera académica brillante, se desempeñó como catedrático en diversas universidades de Italia, hasta regresar nuevamente a Turín, en donde trabajó hasta cumplir los 75 años de edad. Por lo que se refiere en especial al ámbito político, su principal experiencia fue la Resistencia antifascista. En 1942, participó en la fundación del Partito d'Azione, ala política de la Resistencia, cuyo principal objetivo era realizar una síntesis del liberalismo y el socialismo, ambos criticados por el fascismo. Después de la Liberación, en 1947, el Partido se disuelve y Bobbio se retira de la militancia política, aunque escribe diversos artículos en los que critica la polarización de la cultura y de la política italianas durante la Guerra Fría.

Después de la muerte de Stalin, en 1954, Bobbio interviene en el escenario político con un artículo titulado "Democrazia e dittatura",<sup>1</sup> en el cual critica a las concepciones marxistas tradicionales, la subvaloración de las instituciones liberales y predice que el Partido Comunista Italiano, si pretende subsistir, llegaría a aceptarlas.<sup>2</sup> Este artículo abrió un debate con el principal filósofo comunista de la época, Galvano della Volpe, en el que participó incluso el diri-

<sup>1</sup> Este artículo fue retomado para la entrada *democrazia/dittatura* de la *Enciclopedia Einaudi* (vol. IV, 1978) a cargo de Bobbio, texto que se incorporó posteriormente a su libro *Stato, governo, società. Per una teoria generale della politica*.

<sup>2</sup> Bobbio califica como una "sorpresa amarga" que "después de haber tratado de poner diques al extremismo de derecha, habíamos descubierto de repente y con atraso el extremismo de izquierda." *Perfil ideológico del siglo XX en Italia*, p. 282.

gente del partido, Palmiro Togliatti.<sup>3</sup> Sin embargo, la principal actividad de Bobbio siguió siendo fundamentalmente académica.

Es hasta 1973 cuando Bobbio surge como una figura central en los debates nacionales. Después de veinte años de la discusión con Togliatti, se confirman sus predicciones. En 1975 escribe otros dos artículos ampliamente discutidos y citados en Italia: uno sobre la ausencia de una teoría política en el marxismo, y otro sobre la ausencia de alternativas a la democracia representativa como forma de gobierno en una sociedad libre.<sup>4</sup>

Si bien había escrito en diversos periódicos y revistas, en 1978, ya con un sólido reconocimiento, se convierte en uno de los columnistas principales de la política nacional en *La Stampa*. Por último, en 1984, año en el que concluye su trabajo académico, es nombrado senador vitalicio, una especie de “conciencia moral del orden político italiano”.<sup>5</sup>

Con este esbozo biográfico, se puede vislumbrar que la obra de Bobbio se fue construyendo a partir de una actividad doble: académica y política. Los momentos que dejan una huella indeleble en su discurso son fundamentalmente dos: la lucha contra el fascismo y el rechazo al autoritarismo del *socialismo real*.<sup>6</sup> Por el primero se hizo liberal y socialista, y por el segundo, se vuelve uno de los

<sup>3</sup> La respuesta que en ese año encontró Bobbio la podemos ver sintetizada en la siguiente afirmación de Palmiro Togliatti: “En la confrontación entre el presente y el futuro, no podemos tomar como piedra de toque determinadas relaciones jurídicas del pasado, para defenderlas de las transformaciones que vendrán. Podemos sólo tomar como piedra de toque el grado de destrucción de los privilegios que en la nueva sociedad se dé y, como consecuencia, el nuevo grado de desarrollo de la personalidad de todos los hombres que viven en sociedad y de afirmación de su dignidad. Si estos objetivos se alcanzan manteniendo un régimen de división de poderes, si las formas del régimen representativo quedan tales o cambiarán, es cuestión subordinada”. En “El tema de libertad”, p. 239. Todas las traducciones son mías.

<sup>4</sup> “Esiste una dottrina marxista dello stato?” y “Quali alternative alla democrazia rappresentativa?”. Ambos artículos fueron publicados posteriormente en el libro *Quale socialismo? Discussione di un'alternativa*.

<sup>5</sup> P. Anderson, “La evolución política de Norberto Bobbio”, en J. M. González y F. Quesada eds., *Teorías de la democracia*, p. 26.

<sup>6</sup> Para Bobbio, “desde que Italia se había dado instituciones, primero liberales y después democráticas, el pensamiento liberal y democrático llevó en nuestro país una vida difícil, agredido a la derecha por los nacionalistas, a la izquierda por los socialistas maximalistas.” (N. Bobbio, *Perfil ideológico del siglo xx en Italia*, pp. 284-285)

críticos más importantes del marxismo tradicional. Estos momentos de *antidemocracia* y de *violencia* ponen las condiciones en las que Bobbio realiza su contribución a la teoría de la democracia; contribución que descansa precisamente en la conjunción de las dos principales corrientes del pensamiento político contemporáneo: el liberalismo y el socialismo.

Por otra parte, la concepción de Bobbio sobre el papel que deben tener los intelectuales en la sociedad contemporánea, también nos puede ofrecer una clave del sentido y propósito de su obra. Por lo que respecta a su generación, Bobbio señala que ésta pasó por tres fases, las cuales estuvieron marcadas por una distinta relación entre política y cultura:<sup>7</sup>

1. La *traición de los clérigos*: durante el surgimiento y consolidación del fascismo, la cultura estaba al servicio de la política;
2. La *cultura comprometida*: durante el periodo de la Resistencia, se pretendía que la cultura dirigiera a la *nueva* política;
3. La *protesta*: después de la Liberación la cultura se separa de la política y los intelectuales se limitan a protestar sin hacer propuestas.

Para el autor, las posiciones extremas, es decir, la cultura subordinada a la política y la cultura separada de la política, son posiciones unilaterales en las que se sobrevalora un elemento de la relación, y ya sea por exceso o por defecto, y que atentan contra la cultura al pretender respectivamente su subordinación o aislamiento de la política. Por ello, enfatiza Bobbio, a pesar de ser posiciones extremas, coinciden en un punto: conllevan el peligro de “que la cultura pierda su función de guía espiritual de la sociedad en un determinado momento histórico, es decir, la función que es su misma razón de ser.”<sup>8</sup>

Su propuesta es que la cultura no está subordinada ni separada de la política: se caracteriza por la independencia y la crítica, las cuales posibilitan a su vez el diálogo y la discusión. De hecho, esto último se presenta como la actividad política propia de los inte-

<sup>7</sup> Cfr. N. Bobbio, “Cultura vecchia e politica nuova”, en *Politica e cultura*.

<sup>8</sup> N. Bobbio, “Politica culturale e politica della cultura”, en *Politica e cultura*, p. 35.

lectuales ya que es la defensa de las condiciones que hacen posible el desarrollo de la misma cultura.<sup>9</sup>

Entre estas condiciones, Bobbio destaca principalmente cuatro:

a. la *libertad*, como no impedimento material, psicológico o moral;

b. la *verdad*, como no falsificación o engaño;

c. el *espíritu crítico*, opuesto al espíritu dogmático;

d. el *diálogo*, contrapuesto al silencio y a la intolerancia.

Finalmente, su posición la podemos ver sintetizada en las dos siguientes afirmaciones: “La tarea de los hombres de cultura es hoy, más que nunca, la de sembrar dudas, ya no la de recoger certezas”;<sup>10</sup> “A los intelectuales no les corresponde la tarea de repetir fórmulas o de recitar cánones. Les corresponde una obra de mediación”.<sup>11</sup> Las certezas sólo pueden pertenecer al ámbito de la *pseudocultura* y de la *propaganda*. Su figura característica sería la del filósofo-profeta que, como un oráculo, plantea los problemas en términos de oposiciones radicales y termina no por *resolverlos*, sino por *decidirlos*. La cultura, en cambio, se define por la *mediación*, *ponderación*, *circunspección*, las cuales sólo pueden surgir del derecho a la duda, el deber de la crítica, el desarrollo de la razón y la veracidad de la ciencia; y justo por ello, sus soluciones no pueden pretender tener un carácter perentorio ni definitivo.

Para Bobbio, la tarea de los hombres de cultura es la defensa de la *libertad de la razón esclarecedora*,<sup>12</sup> entendida ésta como el deber de analizar las posiciones que se plantean como alternativas irreconciliables para poner a discusión sus pretensiones; para “restituir, en suma,

<sup>9</sup> Bobbio subraya la diferencia y contraposición entre la *política de la cultura* (la actividad política de los hombres de cultura) y la *política cultural* (la planificación de la cultura por parte de los políticos). Así mismo, sostiene que la primera no es simplemente una posible actividad entre otras, es un *deber* del intelectual para no traicionarse a sí mismo; un *deber moral* de todos los hombres de cultura *honestos*, más allá de sus posiciones políticas como ciudadanos.

<sup>10</sup> N. Bobbio, “Invito al colloquio” en *Política e cultura*, p. 15.

<sup>11</sup> N. Bobbio, “Libertá e potere”, en *Política e cultura*, p. 281.

<sup>12</sup> La defensa de la *libertad de la razón esclarecedora* es el programa de la *filosofía militante* propuesto por Bobbio; programa contrapuesto al de la *filosofía de los “adoctrinados”* que está al servicio de un partido, de una Iglesia o de un Estado. La relevancia de esta toma de posición teórica por parte de Bobbio, ha llevado incluso a dar el título a un texto sobre su obra: *Un filósofo militante* de Enrico Lanfranchi.

a los hombres—uno contra el otro armados por ideologías en contraste—la confianza en el coloquio, de restablecer junto con el derecho de la crítica el respeto a las opiniones de los otros”.<sup>13</sup>

Así, al hombre de cultura le corresponde la tarea de *entender* y *ayudar a entender*. Frente a la *elección*, producto de la opinión, el intelectual debe presentar la *solución* que surge de la crítica. A diferencia de la primera que tiene un carácter fatal y no acepta revisiones, la segunda está destinada a ellas, exige el diálogo y estimula las discusiones. De aquí la importancia social del intelectual: como *diseminador de dudas* y mediador, promueve el diálogo necesario no sólo para la cultura sino también para la democracia.

El *modelo* del intelectual para Bobbio es “el del hombre de cultura riguroso y apasionado a un tiempo, que tiene buenos estudios y fuerte pasión civil, con una capacidad de control crítico que no se enerva al contacto con los problemas cotidianos”.<sup>14</sup> Con esta posición rechaza las concepciones unilaterales de la relación entre política y cultura, así como también la disyuntiva entre *cultura politizada* o *cultura apolítica*. De esta manera, plantea la posibilidad de la independencia e imparcialidad de los intelectuales sin que éstas impliquen indiferencia o neutralidad. La relación entre política y cultura no es inmediata ni de ruptura; es una relación que se constituye precisamente a partir de sus funciones específicas, de sus independencias *relativas*, en tensión permanente. A partir de esta visión, Bobbio intentó desempeñar el papel que le correspondía como intelectual. Empeño que, como dijimos, dio frutos y fue ampliamente reconocido desde los años setenta.

Aunque la relevancia de este autor surgió fundamentalmente a partir de sus incisivas críticas al marxismo ortodoxo, es pertinente mencionar que también examinó la fenomenología de Husserl y Scheller, el existencialismo de Heidegger y Jaspers, y el positivismo lógico de Carnap y Ayer. Asimismo, el peso de su presencia en la filosofía italiana no se reduce a la filosofía política: de manera destacada también trabajó la filosofía jurídica, incluso se ha llegado a hablar de una “Escuela de Bobbio” en dicha área.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> N. Bobbio, “Invito al colloquio”, en *Política e cultura*, p. 18.

<sup>14</sup> N. Bobbio, “Cultura vecchia e politica nuova”, en *Política e cultura*, p. 196.

<sup>15</sup> Como es el caso de M. A. Barrere Unzueta, cfr. *La escuela de Bobbio; reglas y normas en la filosofía jurídica italiana de inspiración analítica*. Para la teoría del derecho de Bobbio se cuenta, entre otros, con el reconocido estudio de A. Ruiz Miguel titulado *Filosofía y derecho en Norberto Bobbio*.

Por otra parte, a pesar de su indiscutible importancia dentro de la cultura contemporánea en Italia, la obra de Bobbio es fragmentaria y la mayor parte de sus libros son recopilaciones de ensayos.<sup>16</sup> El propio autor nos proporciona algunas razones de esto.<sup>17</sup> Primero, quien prefiere el paciente trabajo del análisis a la construcción de grandes síntesis, se mueve en pequeños espacios y no logra recorrer, incluso en el curso de toda una vida, la totalidad del territorio; segundo, el tener un pie en la cultura académica y otro en la cultura *militante*, lo llevó a realizar estudios de diversas naturalezas; y por último, frente a las imponentes construcciones de los grandes filósofos del pasado, se sintió demasiado pequeño como para tratar de imitarlos.

Además de fragmentaria, su obra tampoco es *original* en el sentido de plantear ideas novedosas, más bien, como ha destacado Bobbio, es un volver a los *clásicos* con el fin de orientar el debate político contemporáneo. Propósito que ciertamente alcanzó ya que se trata de uno de los intelectuales de mayor influencia en el ámbito político italiano de la posguerra. Sin embargo, aunque Bobbio no sea *original* en cuanto a las ideas, sí tiene cierta *originalidad*. Esta se localiza “en su posición distintiva en la encrucijada de tres tradiciones políticas”:<sup>18</sup>

a. el *liberalismo* político clásico, como una doctrina de los derechos cívicos y de la libertad individual, y como un compromiso con el Estado constitucional;

<sup>16</sup> En 1984, en ocasión de su 75º aniversario y el fin de su carrera académica, salió a la luz una impresionante bibliografía de sus escritos publicados entre 1934 y 1983 (1,304 fichas) así como de las publicaciones que tratan sobre él (731 fichas). En el prefacio, Bobbio afirma de su obra: “un hilo conductor probablemente no existe. Yo mismo jamás lo busqué intencionalmente. Estos escritos son fragmentos de varios proyectos que no pueden sobreponerse y cada uno es incompleto.” en C. Violi e B. Maiorca, a cura di, *Norberto Bobbio: 50 anni di studi*, p. 14.

<sup>17</sup> Cfr. N. Bobbio, “Prólogo a la edición española” de *Contribución a la teoría del derecho*, pp. 11-12.

<sup>18</sup> P. Anderson, “La evolución política de Norberto Bobbio”, en *op. cit.*, p. 27. Es de destacar cómo, a pesar de sus divergencias, Bobbio le escribió a Anderson en 1988: “Considero que nadie de los que hasta ahora se han ocupado de mí, sobre todo si se trata de extranjeros, haya realizado un esfuerzo de comprensión semejante al suyo.” (N. Bobbio “Epistolario polémico”, en *Nexos* No. 154, octubre 1990, p. 65)

- b. el *marxismo*, por el que a finales de los años treinta se hizo socialista;
- c. el *realismo* político italiano, recuperado para plantear los problemas del Estado.

De hecho, Bobbio distingue entre los *clásicos* a dos grupos, los *realistas* y los *idealistas*, dependiendo de cuál es su preocupación principal: el *ser* o del *deber ser*. A lo largo de su obra hace especial referencia a los primeros ya que está convencido de que

sólo una actitud realista frente a la política permite someterla a una reflexión objetiva, distanciada, “desencantada”, en una palabra, científica; sólo así es posible “ir tras” la “verdad efectiva del objeto” y no tras “lo que se ha imaginado que es”.<sup>19</sup>

Las características fundamentales de una concepción realista son las siguientes:

- a. Concebir la esfera de la política como el ámbito en el que se desarrollan las relaciones de poder (de hecho y legítimo), caracterizadas a su vez por una lucha entre individuos, grupos, clases, razas o naciones;
- b. Rechazar la idea de una *catarsis definitiva* en la historia, es decir, la lucha por el poder es incesante;
- c. Distinguir las reglas de la acción política de las reglas de la moral; la acción del político sólo puede ser juzgada con base en el resultado, no de acuerdo con criterios moralistas que descansan en principios establecidos.

El pensamiento realista no implica necesariamente una posición conservadora. Ser realista no significa aceptar que la política es sólo el simple ejercicio del poder. El ejemplo por excelencia es Marx: su concepción realista del Estado está vinculada con una teoría revolucionaria de la sociedad. En el caso de Bobbio, su visión realista se entrelaza con una *fe* democrática, que ante la milenaria disyuntiva entre el gobierno de los hombres o el de las leyes, apuesta por este último.

<sup>19</sup> N. Bobbio, “La teoria dello stato e del potere”, en P. Rossi, a cura di, *Max Weber e l'analisi del mondo moderno*, p. 217.

El poder político, en principio, es una relación que se caracteriza por el monopolio de los medios de coacción física, por la fuerza. Su legitimidad descansa no sólo en la aplicación, sino también en la eficacia de los procedimientos instituidos para la toma de decisiones vinculantes. Se trata de un poder en el que están presentes tanto el conflicto o contraposición como la organización o composición del orden colectivo.

Una de las funciones del derecho es precisamente dirimir los conflictos, y para ello puede incluso recurrir en última instancia al uso legítimo de la fuerza. La defensa de la democracia, con la que se intenta conjurar el peligro siempre presente de la irrupción de la violencia, implica en primer lugar el reconocer, no eliminar, los conflictos. Como señala Bobbio, "el régimen democrático es aquel que prevé reglas preestablecidas y concordadas para la solución de los conflictos sin necesidad de recurrir al uso de la violencia recíproca."<sup>20</sup>

La esfera de la política es el ámbito de construcción de un orden común conflictivo, cuya frágil estabilidad depende del éxito y la eficacia de la toma de decisiones vinculantes. En la medida en que los datos de la *realidad* no son unívocos y exigen una interpretación, por un lado, y, por otro, que el sujeto político no es uno, dado de una vez y para siempre, sino una pluralidad de sujetos construidos, las acciones políticas no pueden seguir recurriendo a una supuesta verdad absoluta, objetiva y sustancial, sino más bien al diálogo y al consenso.

Las decisiones se toman en un presente, son selecciones entre posibles escenarios futuros e implican riesgos. Para la construcción, y en especial la del orden común, no contamos *ex ante* con ninguna garantía. Justo porque no disponemos de ninguna seguridad trascendente, el ámbito de la política no puede concebirse como un espacio en el que reina la necesidad (sea histórica o racional). En ella, como tal vez en todos los diversos ámbitos *humanos*, irrumpe la posibilidad.

Por otra parte, si bien Bobbio ha postulado a la razón como la *madre de la tolerancia*, hay que agregar que esa función civilizatoria al cuidado de los intelectuales, descansa en el reconocimiento

<sup>20</sup> N. Bobbio, "Una società nonviolenta?", en *Il terzo assente. Saggi e discorsi sulla pace e la guerra*, p. 155.

de la racionalidad del otro, de que toda posición es una toma de posición *riesgosa* y, finalmente, que toda construcción, sea personal o social, *compromete* en la medida en que supone una responsabilidad, una apuesta que no cuenta de antemano con ningún fundamento ni garantía.

Como señalamos, los momentos que dejaron una huella indeleble en el discurso de Bobbio son la lucha contra el fascismo y el rechazo al autoritarismo del *socialismo real*. Momentos de antimocracia y violencia desde los cuales Bobbio hace su contribución a la teoría y práctica de la democracia. Sin embargo, su versión desencantada del racionalismo y su prudente interpretación del realismo político están marcadas también por un sano tinte pesimista. El propio autor puede llamarse a sí mismo un *ilustrado pesimista*, sin rastro de paradoja. Precisamente porque no tenemos ninguna garantía es que adquiere sentido y relevancia la defensa de la democracia. Una apuesta al gobierno de las leyes antes que al de los hombres, aunque ya sepamos que esta difícil conquista tampoco es ninguna panacea.<sup>21</sup>

## Bibliografía

- ANDERSON, P., "La evolución política de Norberto Bobbio", en J. M. González y F. Quesada eds., *Teorías de la democracia*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- BARRERE UNZUETA, M. A., *La escuela de Bobbio; reglas y normas en la filosofía jurídica italiana de inspiración analítica*. Madrid, Tecnos, 1990.
- BOBBIO, Norberto, *Quale socialismo? Discussione di un'alternativa*. Torino, Einaudi, 1976.
- BOBBIO, Norberto, "Prólogo a la edición española" de *Contribución a la teoría del derecho*. Valencia, Fernando Torres, 1980.

<sup>21</sup> En su defensa de la democracia, Bobbio no se limita al *cielo de los principios*, sino también a la *tierra de las confrontaciones*; por ello el análisis de esta forma de gobierno lo lleva a reconocer sus vicios. En especial se preocupa por las promesas no cumplidas, los obstáculos no previstos, sus paradojas y perversiones. Cf. N. Bobbio, *Il futuro della democrazia. Una difesa delle regole del gioco*.



- BOBBIO, Norberto, "La teoria dello stato e del potere", in P. Rossi, a cura di, *Max Weber e l'analisi del mondo moderno*. Torino, Einaudi, 1981.
- BOBBIO, Norberto, *Il futuro della democrazia. Una difesa delle regole del gioco*. Torino, Einaudi, 1988.
- BOBBIO, Norberto, *Stato, governo, società. Per una teoria generale della politica*. Torino, Einaudi, 1985.
- BOBBIO, Norberto, *Politica e cultura*. Torino, Einaudi, 1985.
- BOBBIO, Norberto, *Perfil ideológico del siglo xx en Italia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- BOBBIO, Norberto, "Una società non violenta?", *Il terzo assente. Saggi e discorsi sulla pace e la guerra*. Torino, Sonda, 1989.
- BOBBIO, Norberto, "Epistolario polémico", *Nexos* 154, ottobre 1990.
- LANFRANCHI, Enrico, *Un filosofo militante*. Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- RUIZ MIGUEL, A., *Filosofía y derecho en Norberto Bobbio*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983.
- TOGLIATTI, Palmiro, "Il tema di libertà", in *La politica culturale*. Roma, Editori Riuniti, 1974.
- VIOLI, C., e B. MAIORCA, a cura di, *Norberto Bobbio: 50 anni di studi*. Milano, Franco Angeli, 1984.

## Studenti universitari stranieri in Italia: situazioni comunicative, tipi di testo e varietà del repertorio

MARCO MAZZOLENI

MASSIMO PANTIGLIONI

Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori di Milano

In questo studio vorremmo fornire un quadro della situazione nella quale vivono la loro esperienza universitaria gli studenti stranieri che si trovano in Italia nell'ambito del programma Socrates-Erasmus, con particolare riferimento agli aspetti linguistici: lo studente in mobilità all'interno di questo programma intereuropeo di scambi si caratterizza da un lato come studente universitario, con tutte le sue specificità sociali, culturali, propriamente scolastiche, relazionali, ecc., e dall'altro come studente straniero che si trova ad affrontare un periodo di studio più o meno lungo in una realtà anche linguistica diversa da quella originaria (anche se l'obiettivo primario del soggiorno all'estero non è — o non dovrebbe essere — l'apprendimento di una lingua straniera). Cercheremo quindi di offrire in primo luogo una descrizione dei diversi contesti interattivi ai quali lo studente universitario italiano normalmente partecipa, tenendo conto dei rapporti di ruolo dei partecipanti alla comunicazione, dei tipi di testo e di discorso implicati e delle varietà del repertorio attivo e passivo, e di delineare poi per quanto possibile un modello "ideale" dello studente straniero che si trova in Italia nell'ambito del programma intereuropeo di scambi Socrates-Erasmus (d'ora in poi per brevità "studente Erasmus"), con le sue caratteristiche socioculturali ed i suoi bisogni linguistici: ciò dovrebbe permettere di meglio definire le varietà di italiano sulle quali impostare la formazione e di identificare con maggior precisione il lavoro di addestramento linguistico opportuno, in modo da superare i primi approcci didattici — un po' artigianali ed obbligati dalla contingenza — che miravano a fornire allo studente straniero quasi solo i rudimenti di una varietà di italiano da "sopravvivenza".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Non intendiamo però qui affrontare in modo specifico la questione dell'apprendimento di una seconda lingua, o della situazione dell'italiano

Le nostre riflessioni derivano dalle ricerche condotte durante il seminario per l'elaborazione dell'architettura della "Certificazione di Italiano come Lingua Straniera per Studenti Universitari" (CILSSU) organizzato a Pavia dal Prof. Massimo Vedovelli nell'Anno Accademico 1994-1995, e presentate al seminario congiunto fra l'Università degli Studi di Pavia e l'Università per Stranieri di Siena per la progettazione del prototipo sperimentale CILSSU (Pavia, 27 e 28 giugno 1995).<sup>2</sup> Durante questi incontri avevamo affrontato una serie di questioni:

- è possibile identificare un repertorio linguistico specifico degli studenti Erasmus ed indirizzare l'addestramento e la preparazione in questo senso?<sup>3</sup>
- è possibile pensare a specifici linguaggi (le microlingue settoriali) che riguardino non solo lo studente Erasmus ma anche tutti gli studenti universitari, con modalità comuni di apprendimento ed utilizzo?<sup>4</sup>

contemporaneo, o del tipo e della qualità dell'insegnamento dell'italiano in Italia ed all'estero: vorremmo solo ricordare come dopo oltre cinque lustri dal IV Convegno della SLI dedicato a questi temi (cfr. Mario Medici e Raffaele Simone, a cura di, *L'insegnamento dell'italiano in Italia e all'estero*) lo scenario italiano ed internazionale sia progressivamente mutato, sotto la spinta di studi descrittivi che hanno delineato un quadro più attento alle diverse varietà di italiano e di ricerche dedicate alle dinamiche dell'apprendimento di lingua seconda, quali ad es. Alberto A. Sobrero, a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. II. La variazione e gli usi*; Marco Mazzoleni e Maria Pavesi, a cura di, *Italiano lingua seconda. Modelli e strategie per l'insegnamento*; Anna Giacalone Ramat e Massimo Vedovelli, a cura di, *Italiano lingua seconda/lingua straniera*; e Massimo Vedovelli, a cura di, *Apprendimento spontaneo e apprendimento guidato dell'italiano in contesto migratorio*.

<sup>2</sup> Cfr. M. Mazzoleni e Massimo Pantiglioni, "Gli studenti Erasmus nel circuito comunicativo dell'Università italiana", in corso di stampa in *Educazione Permanente*.

<sup>3</sup> Postulare l'esistenza di tale insieme di varietà può sembrare azzardato, ma ci sembra piuttosto omogeneo il quadro di certe specifiche situazioni, funzioni e necessità comunicative, quali risultano ad es. in Cristina Lavinio e A. A. Sobrero, a cura di, *La lingua degli studenti universitari*; Susanna Bruni, a cura di, *La formazione linguistica degli studenti Erasmus in Italia*, due opere cui tra l'altro si ispira direttamente gran parte delle nostre osservazioni (gli autori condividono la responsabilità globale del lavoro, ma Marco Mazzoleni si è occupato in particolare del § 1 e Massimo Pantiglioni del § 2).

<sup>4</sup> Cfr. Paolo E. Balboni, "L'educazione microlinguistica degli studenti 'Erasmus'", in S. Bruni, *op. cit.*

- è possibile ipotizzare uno strumento di misurazione del livello di apprendimento raggiunto dagli studenti stranieri non solo Erasmus che frequentano l'università italiana (cioè la CILSSU), che affianchi sinergicamente le Certificazioni già esistenti e si concentri però in particolare sul repertorio degli studenti universitari rispetto a quello tipico di altri apprendenti?

Con quanto segue vorremmo dare un primo parziale contributo all'elaborazione delle risposte a queste domande.

## 1. Mappa delle situazioni comunicative

Considerato che lo studente Erasmus (con le sue specificità, le sue necessità, ed i suoi obiettivi) è, comunque, uno studente universitario inserito nella realtà accademica italiana, ci sembra opportuno fornire una descrizione per quanto sommaria delle caratteristiche dei diversi contesti interattivi tipici dell'ambiente in cui si troverà immerso.<sup>5</sup> Presenteremo in pratica una mappa delle principali situazioni comunicative, che tiene conto dello *status* relativo e dei rapporti di ruolo dei partecipanti alla comunicazione, della distribuzione delle abilità linguistiche di base, dei tipi di testo e di discorso implicati, e della dinamica delle varietà del repertorio attivo e passivo (che si aggira comunque intorno all'"italiano dell'uso medio", con elementi degli italiani regionali<sup>6</sup>): articoleremo il nostro discorso presentando prima le situazioni didattiche di base (§ 1.1), poi quelle avanzate (§ 1.2) ed infine quelle non didattiche (§ 1.3). Si tenga comunque presente innanzitutto che i contesti che coinvolgono gli studenti non coprono la totalità delle interazioni esistenti in ambito accademico e si intersecano (pur non esaurendoli) con quelli possibili nella vita quotidiana di altri gruppi di parlanti, e che le modalità di partecipazione degli studenti Erasmus alle diverse situazioni comunicative non coincidono esattamente con quelle tipiche degli studenti universitari italiani; si ricordi poi l'estrema specificità del nostro contesto accademico rispetto ad altre realtà universitarie

<sup>5</sup> Cfr. C. Lavinio e A. A. Sobrero, *op. cit.*, e Ambra Rampini, "I progetti di lavoro nei corsi di italiano L2 diretti a studenti universitari: un'ipotesi per lo sviluppo delle abilità di studio", in S. Bruni, *op. cit.*, pp. 126 e ss.

<sup>6</sup> Cfr. Francesco Sabatini, "L'italiano dell'uso medio: una realtà fra le varietà linguistiche italiane", in G. Holtus e E. Radtke, Hrsgg., *Gesprochenes Italienisch: Geschichte und Gegenwart*.

europee: per fare un solo esempio, l'estrema preponderanza della gestione orale degli esami e la correlata rarità della redazione di tesine scritte.

1.1 Consideriamo situazioni didattiche "di base" i primi contesti interattivi che coinvolgono gli studenti e tendono comunque a ripetersi lungo tutto il corso degli studi: la lezione cattedratica o la conferenza accademica, e la preparazione e la partecipazione agli esami.

Alla lezione cattedratica o alla conferenza accademica sono presenti gli studenti da una parte ed il docente o relatore dall'altra, con un forte differenziale di *status* ed una tradizionale e piuttosto rigida distribuzione asimmetrica di ruoli all'interno del relativo *frame*.<sup>7</sup> Oltre alla stesura di appunti ed alla produzione di eventuali domande, l'abilità linguistica di base richiesta agli studenti è l'ascolto, in un contesto faccia a faccia, di un discorso orale ma non "parlato-parlato",<sup>8</sup> in quanto monologico, precedentemente pianificato, e prodotto in situazione formale: normalmente nella lezione accademica il testo è di tipo espositivo-concettuale con funzione didattica, ma in una conferenza può essere di tipo argomentativo, e di livello specialistico o divulgativo;<sup>9</sup> la varietà del repertorio è quella standard o dell'uso medio-colto, e prevede l'utilizzo di un sottocodice settoriale o microlingua.

Durante la preparazione degli esami l'abilità linguistica fondamentale richiesta allo studente è la lettura degli appunti (propri o altrui) presi durante le lezioni, oltreché di dispense, articoli e libri: questi testi variano dalla manualistica alla saggistica, possono essere di tipo espositivo-concettuale e/o argomentativo ed avere funzione

<sup>7</sup> Sul concetto di *frame* cfr. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*; Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, e *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*.

<sup>8</sup> Cfr. Giovanni Nencioni, "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", *Strumenti critici*, x-29, e "L'italiano scritto e parlato", *Il Veltro*, xxx, 1-2.

<sup>9</sup> La tipologia testuale qui adottata è quella delineata da Basil Hatim, "A Text-Typological Approach to Syllabus Design in Translator Training", *The Incorporated Linguist*, 23-3, ed esplicitata ad es. in M. Mazzoleni, "Il linguaggio direttivo in alcuni programmi della scuola primaria", in corso di stampa in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109-1; sul testo argomentativo cfr. però anche Vincenzo Lo Cascio, *Grammatica dell'argomentare. Strategie e strutture*, ed Adriano Colombo, "Per una definizione e analisi pragmatica dei testi argomentativi", in G. Gobber, a cura di, *La linguistica pragmatica*.

didattica o caratteristiche specialistiche, e presentano una varietà formale standard con almeno parte di un sottocodice settoriale; è inoltre possibile che gli studenti preparino schede riassuntive, o che riscrivano appunti altrui. Altre componenti della preparazione degli esami sono la tecnica del ripetere per conto proprio ad alta voce quanto precedentemente studiato, e la procedura dell'interrogarsi reciprocamente tra piccoli gruppi di studenti: a parte l'evidente funzione cognitiva di rinforzo mnemonico, entrambe le situazioni ci paiono mimare—sia pur con caratteristiche "sbiadite"—la struttura tipica dell'esame orale, che descriveremo di seguito.

Negli esami (scritti ed orali) si ripresenta una distribuzione di ruoli decisamente asimmetrica con un forte differenziale di *status*, che tende ad innescare negli studenti effetti di stress emotivo non privi di conseguenze anche sulle loro *performances* linguistiche. L'esame scritto comporta la lettura di domande e la redazione di risposte: i testi prodotti sono di tipo espositivo-concettuale, ed andrebbero realizzati in un registro formale, che nella realtà dei fatti varia però dallo standard fino ad un neostandard venato a volte da forti coloriture diatopiche; inoltre la redazione delle risposte richiede l'utilizzo di parte di una microlingua, che è però ancora in fase di apprendimento. L'esame orale configura una situazione formale con presa di parola non libera, durante la quale sono richiesti l'ascolto e la produzione di un discorso "parlato-parlato" dialogico ma non colloquiale, che non può essere totalmente pre-pianificato e che si svolge in un contesto faccia a faccia; i testi (articolati in coppie adiacenti di macroatti linguistici domanda-risposta) sono di tipo espositivo-concettuale, hanno caratteristiche semispecialistiche, vengono realizzati nella varietà (neo)standard e richiedono di nuovo l'utilizzo di parte di un sottocodice settoriale, che come detto sopra è ancora in fase di apprendimento e dimostra quindi le tipicità delle interlingue.

1.2 Per situazioni didattiche "avanzate" intendiamo quei contesti interattivi che normalmente si presentano in una fase successiva del *curriculum* universitario, e quindi coinvolgono studenti ad un livello di preparazione almeno intermedio: il seminario, i colloqui con i docenti, e la preparazione e la discussione della tesi di laurea.

I partecipanti ad un seminario sono sempre gli studenti ed uno o più docenti o coordinatori, ma il differenziale di *status* viene generalmente "mitigato" da una distribuzione di ruoli tendenzialmente meno asimmetrica e rigida (anche se il ruolo dominante, ad esempio come

distributore dei turni discorsivi, spetta comunque al docente-coordinatore); la struttura seminariale prevede solitamente due fasi distinte: la presentazione individuale di relazioni orali e la discussione collettiva (sulla base delle eventuali note appena prese) dei lavori presentati. Nella prima fase, preceduta dalla redazione preparatoria di schede, schemi, appunti, ecc., agli studenti è richiesta la produzione di un discorso monologico pianificato, realizzato in un contesto faccia a faccia ed in una situazione (semi) formale: i testi prodotti sono di tipo espositivo-concettuale (in alcuni casi anche argomentativo) e di livello semispecialistico, e la varietà è quella (neo)standard e richiede l'adozione di un sottocodice settoriale; le relazioni orali possono divenire in seguito tesine scritte, e questo mutamento diamesico comporta in genere almeno un innalzamento di registro, ma soprattutto lo sviluppo di una migliore competenza (tipologico) testuale ed il controllo dei "profili argomentativi" tipici e variabili per lingua, ambito disciplinare, genere e forma testuale, ecc.<sup>10</sup> Nella seconda fase (la discussione collettiva) agli studenti sono richiesti l'ascolto e la produzione di discorsi dialogici non pianificati, in un contesto faccia a faccia con presa di parola semilibera ed in una situazione non necessariamente formale: il testo è ancora di tipo espositivo-concettuale e/o argomentativo, e la varietà linguistica può andare dal neostandard allo standard, ma prevede comunque almeno parte di una microlingua.

Ai colloqui con i docenti (che possono essere finalizzati al controllo del piano di studi, al raggiungimento di un accordo su esami concordati, alla stesura di tesine seminariali o della tesi di laurea, ecc.) partecipano lo studente ed il docente, che ha un ruolo fondamentalmente di *tutor*: il differenziale di *status* è quindi di nuovo contenuto e la distribuzione di ruoli non risulta eccessivamente

<sup>10</sup> Su questo concetto cfr. Vimzenzo Lo Cascio, "La dimensione testuale: tendenze e profili argomentativi nell'italiano di oggi", in B. Moretti, D. Petrini e S. Bianconi, a cura di, *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo*; sul rapporto fra profili argomentativi, architetture testuali ed uso dei connettori cfr. M. Mazzoleni, "Connettori ed analisi testuale", in V. Bonini e M. Mazzoleni, a cura di, *L'italiano (e altre lingue): strumenti e modelli di analisi*, e V. Lo Cascio, "Ricostruzione e inferenza nell'argomentazione", in corso di stampa negli Atti del Convegno *'Understanding Arguments': la logica informale del discorso*; infine sul ruolo dei connettivi e dei segnali discorsivi nell'italiano L2 "universitario" cfr. Luciana Fellin e Rosa Pugliese, "I connettivi e i segnali discorsivi nell'apprendimento dell'italiano per scopi accademici in studenti di scambio internazionale", in A. Giacalone Ramat e M. Vedovelli, *op. cit.*

asimmetrica; le abilità linguistiche di base in cui lo studente è coinvolto sono la produzione e l'ascolto di un discorso "parlato-parlato" dialogico spontaneo, in un contesto faccia a faccia con presa di parola libera ma in situazione formale; la varietà è quella (neo)standard e può coinvolgere parte del sottocodice settoriale; nel caso di eventuali colloqui telefonici le interazioni orali hanno le stesse caratteristiche, ma non si svolgono faccia a faccia.

Nelle diverse facoltà la tesi di laurea ha un peso relativo molto variabile, ma resta il momento culminante e terminale del *curriculum* formativo e risulta comunque articolata nelle due fasi della redazione e della discussione finale. La fase redazionale prevede la produzione scritta di un testo di tipo espositivo-concettuale ed argomentativo con caratteristiche ormai specialistiche, nella varietà standard e con forte presenza di una microlingua, e si svolge all'interno di un rapporto più stretto e non necessariamente troppo formale ed asimmetrico in una serie ripetuta di incontri tra il laureando da una parte ed il relatore, il correlatore, e l'eventuale controrelatore dall'altra. Dopo la consegna della tesi ha luogo la discussione finale, singolo evento comunicativo complesso durante il quale il candidato si trova di fronte all'intera commissione, di nuovo con un forte differenziale di *status* ed in una distribuzione di ruoli asimmetrica, e deve produrre la relazione conclusiva, cioè un testo monologico pianificato che ha luogo in un contesto faccia a faccia, con presa di parola non libera ed in situazione formale; ovviamente il testo orale della relazione conclusiva differisce da quello scritto della redazione – anche se operazioni di "travaso e riciclaggio", ad es. dall'introduzione e dalla conclusione della tesi, sono piuttosto comuni –, ma resta comunque di tipo espositivo-concettuale ed argomentativo e di livello specialistico, e deve essere realizzato nella varietà formale standard con forte presenza della microlingua.<sup>11</sup>

1.3 Consideriamo situazioni "non didattiche" i rapporti con le istituzioni di tipo amministrativo-universitarie e non – ed i contesti puramente studenteschi, come la mensa, il collegio, ecc.; non vengono qui invece prese in considerazione situazioni non specificamente universitarie che pure coinvolgono gli studenti (ed anche

<sup>11</sup> Su alcuni altri aspetti delle tesi di laurea cfr. comunque Claudia Caffi, "Aspetti pragmatici e testuali delle introduzioni a tesi di laurea e specializzazione in materie scientifiche", in C. Lavinio e A. A. Sobrero, *op. cit.*

i non-studenti e tutte le persone di età più o meno comparabile), come i rapporti all'interno del gruppo di pari nella frequentazione di locali pubblici, sale cinematografiche, concerti, e così via.

Per lo studente italiano i rapporti con le amministrazioni coinvolgono sostanzialmente solo istituzioni universitarie come le segreterie, gli uffici ISU, il centro di orientamento<sup>12</sup> e simili, mentre per lo studente Erasmus o comunque straniero possono implicare anche amministrazioni di altro tipo come la Questura (per il permesso di soggiorno), le USL (per le pratiche sanitarie), ecc.: in questo tipo di situazioni si rappresenta un differenziale di *status* e di autorità ed una distribuzione rigida ed asimmetrica dei ruoli interazionali, che risultano inoltre inseriti in un contesto burocratico. Per quanto riguarda le comunicazioni con il mezzo scritto le abilità linguistiche principali sono la lettura di istruzioni,<sup>13</sup> regolamenti, e la compilazione di schede, formulari, questionari ecc., ovvero testi di tipo espositivo-concettuale e/o normativo, realizzati nella varietà formale standard e con fortissime connotazioni dello specifico sottocodice burocratico-amministrativo; nelle interazioni orali sono invece richiesti l'ascolto e la produzione di un discorso "parlato-parlato" dialogico spontaneo, che si svolge in un contesto faccia a faccia con presa di parola libera ma in situazione formale, ed è normalmente realizzato nelle varietà da informale neostandard a formale standard, con la conservazione di almeno parte delle microlingue sopracitate (durante le possibili -per quanto secondo noi piuttosto improbabili- interazioni orali via telefono i colloqui hanno le medesime caratteristiche, ma non si svolgono faccia a faccia).

Infine, nelle situazioni tipo mensa, collegio, ecc., sono coinvolti gli studenti ed il personale di servizio, con differenziali di *status* (quasi) nulli o comunque molto ridotti e distribuzioni di ruolo pressoché simmetriche, che prevedono l'ascolto e la produzione di un discorso "parlato-parlato" dia- o poli-logico (cioè fra due o più persone), realizzato spontaneamente in contesti faccia a faccia, con presa di parola libera in una situazione informale, e nella varietà neostandard.

<sup>12</sup> Per averci segnalato la funzione anche didattica di questa istituzione vogliamo ringraziare Serena Ambroso e Lucia Strappini.

<sup>13</sup> Su questo tipo di testo cfr. fra gli altri Carlo Serra Borneto, a cura di, *Testi e macchine. Una ricerca sui manuali di istruzioni per l'uso*, e Maria Cristina Peccianti, "La forma opportuna: i testi di istruzione nei manuali di italiano L2", in A. Giacalone Ramat e M. Vedovelli, *op. cit.*

## 2. Lo studente Erasmus ed il suo addestramento linguistico

Dopo aver tracciato una mappa delle situazioni comunicative in cui lo studente Erasmus si trova inserito durante la parte del *curriculum* formativo che trascorre nell'università italiana, vorremmo delineare un profilo delle sue caratteristiche sociali, culturali, ecc. (§ 2.1), da cui possono derivare una serie di possibili considerazioni ed indicazioni didattiche (§ 2.2).

2.1 Il programma comunitario, che già da alcuni anni permette a centinaia di studenti europei un'esperienza di studio fuori dal proprio paese d'origine, ha messo in moto tra facoltà e nazioni diverse meccanismi di scambio fino a non molto tempo fa inimmaginabili, che coinvolgono una popolazione universitaria dalla tipologia complessa: tracciando una sorta di profilo degli studenti Erasmus, mireremo ad isolare sia gli elementi che li accomunano sia quelli che li distinguono.

Fra i fattori che maggiormente differenziano gli studenti, incidendo profondamente anche sul tipo di esperienza condotta durante il periodo trascorso presso le università italiane, si possono annoverare la provenienza nazionale (con la lingua madre), l'appartenenza a facoltà diverse, e gli obiettivi ed i programmi della loro permanenza Erasmus. Ad esempio, gli studenti provenienti dai paesi latini appaiono caratterizzati da una maggior rapidità di apprendimento linguistico e di assimilazione culturale, mentre quelli di area anglosassone e germanica mostrano solitamente una maggiore attenzione alle vicende storiche ed artistiche italiane, spesso corredata da una buona conoscenza linguistica di base; per quanto riguarda le facoltà di appartenenza appare privilegiata l'area umanistica,<sup>14</sup> per la quale risulta anche più facile pensare ad un programma avanzato di istruzione linguistica, perché gli studenti appartenenti a tale area culturale o sono interessati specificamente alla letteratura o all'arte italiane oppure sono venuti in Italia proprio per affinare la competenza della nostra lingua; infine, risultano spesso essenziali il tipo di progetto o l'obiettivo dello studente Erasmus: spesso -soprattutto per le facoltà scientifiche- chi è inserito in un gruppo di lavoro o è impegnato anche con

<sup>14</sup> Cfr. ad es. Gillian Mansfield, "La dimensione culturale nell'insegnamento dell'italiano agli studenti Erasmus a Parma: impostazione metodologica", in S. Bruni, *op. cit.*, p. 70.

esami o con la preparazione di parte della tesi ottiene il massimo profitto dall'esperienza di soggiorno. Maggiori e più significativi per fondare una proficua attività didattica sono i fattori di omogeneità culturale e sociale: l'età più o meno equivalente, l'appartenenza alla stessa area culturale europea, la "professione" comune di studente universitario che implica conoscenze culturali simili, un'ottima (o almeno buona) conoscenza di L1 e normalmente di una L2 che però solo raramente è l'italiano, e l'interesse e la curiosità di chi sta vivendo da studente un'esperienza all'estero;<sup>15</sup> simili risultano anche nella maggior parte dei casi le minime ed essenziali esigenze linguistiche.<sup>16</sup>

Una volta delineato un quadro di questo tipo, si deve comunque tener presente che il corso deve essere costruito "non tanto sulla base di quanto gli insegnanti reputino importante che gli studenti apprendano, bensì sulla base delle esigenze reali riscontrate ed espresse dagli studenti stessi":<sup>17</sup> gli studenti risultano così risorse a disposizione dell'insegnante per la programmazione didattica, in particolare per la loro forte motivazione a vivere un'esperienza "culturale" in Italia, dove la lingua non costituisce solo uno strumento di comunicazione ma diventa anche mezzo di scoperta e di conoscenza.

2.2 Dall'osservazione delle caratteristiche specifiche dello studente Erasmus e dell'articolazione comunicativa delle sue situazioni di inserimento possono innanzitutto emergere suggestioni sia per

<sup>15</sup> Cfr. ad es. Marina Biral, "Elaborazione di materiale didattico per studenti Erasmus di Architettura: strategie applicate e valutazione degli esiti conseguiti", in S. Bruni, *op. cit.*, p. 36; Angela Del Monte, "La dimensione culturale nell'insegnamento dell'italiano agli studenti Erasmus: l'esperienza di Parma", in S. Bruni, *op. cit.*, p. 77; A. Rampini, "I progetti di lavoro nei corsi di italiano L2 diretti a studenti universitari: un'ipotesi per lo sviluppo delle abilità di studio", in S. Bruni, *op. cit.*, p. 126.

<sup>16</sup> Crediamo però importante sottolineare che gran parte di queste caratteristiche sono comuni anche a chi viene a studiare in Italia con programmi ed obiettivi diversi da quelli degli studenti Erasmus: si tenga ad es. presente che, secondo i dati riferiti dal Dott. Carlo Finocchietti del CIMEA in occasione della presentazione del "Rapporto Italia" sul *Libro Verde: Educazione, Formazione, Ricerca. Gli ostacoli alla mobilità transnazionale* (Roma, 3 luglio 1997), circa 20.000 stranieri -di cui più o meno 10.000 appartenenti all'UE- compiono nel nostro paese un intero ciclo di studi universitari (mentre sono circa 30.000 gli studenti italiani che compiono all'estero un ciclo di studi universitari completo).

<sup>17</sup> A. Del Monte, "La dimensione culturale nell'insegnamento...", *op. cit.*, p. 75.

l'architettura della "Certificazione di Italiano come Lingua Straniera per Studenti Universitari" (CILSSU) sia per l'organizzazione della didattica dell'italiano L2 universitario:

- quale dovrà essere la stratificazione del repertorio linguistico da fornire allo studente straniero (Erasmus e non) per permettergli di partecipare proficuamente all'attività accademica?
- non sarà opportuno organizzare finalmente non solo corsi intensivi iniziali (certo indispensabili per la sopravvivenza comunicativa dei principianti), ma anche corsi di mantenimento ed approfondimento durante tutta la durata del soggiorno?

Nel progettare ed attuare un programma di insegnamento dell'italiano per studenti stranieri si dovrà poi valutare non solo il livello di competenza iniziale (ai livelli più bassi si deve dar forma ad una varietà la più generale possibile, e solamente ai livelli più alti si può puntare a linguaggi specialistici e settoriali che tengano conto delle esigenze individuali specifiche), ma anche gli obiettivi e le caratteristiche degli studenti che sopra abbiamo cercato di delineare; in questo quadro l'insegnante -senza dimenticare il valore dello studente come "risorsa"- dovrà operare lungo un doppio binario, considerando da un lato il gruppo di studenti nel loro insieme per trovare i parametri unificanti sui quali innestare il lavoro in classe, e dall'altro il gruppo come costituito da singoli individui per organizzare conseguentemente strategie e tecniche che permettano ad ogni persona di costruire il proprio percorso di apprendimento ad integrazione o in alternanza al corso stesso: "dato il contesto Erasmus, la tendenza nell'insegnamento dovrebbe portare verso uno studio individualizzato gestito autonomamente, tramite un equilibrio negoziato con gli studenti fra corsi preliminari all'attività accademica [ed] assistenza al lavoro individuale".<sup>18</sup>

A livello operativo queste premesse richiedono un paziente e complesso lavoro di parcellizzazione e taratura del materiale didattico secondo linee di lavoro differenti, che vanno dalla proposta di attività orientate sul processo di comunicazione ed interazione da una parte, alla presentazione induttiva degli aspetti grammaticali che si richie-

<sup>18</sup> Daniela Zorzi Calò, "L'insegnamento dell'italiano per scopi accademici: che cosa è stato fatto e che cosa c'è da fare", in S. Bruni, *op. cit.*, p. 150.

de vengano scoperti dall'apprendente dall'altra, con una certa gradualità nel presentare le forme linguistiche da analizzare e nel fissare i compiti da svolgere nei diversi tipi di attività, e senza dimenticare che il sistema dell'italiano presenta aree di densità grammaticale diversa, che variano di complessità e difficoltà anche in dipendenza dalla lingua madre dell'apprendente.<sup>19</sup>

Gli obiettivi dell'attività di insegnamento variano poi ovviamente a seconda del livello di partenza degli studenti e della possibilità di incidere significativamente sul loro processo di acquisizione/apprendimento: per semplificare al massimo, se con studenti dalla conoscenza linguistica limitata sarà obiettivo più immediato coinvolgere la competenza interattiva e comunicativa (in vista ad es. delle continue occasioni di scambio anche extra-accademico con parlanti nativi), con studenti dalla conoscenza più avanzata si dovrà puntare su almeno due aspetti ulteriori: in primo luogo, proprio per la specificità dei soggetti in quanto studenti universitari, andranno potenziate le abilità di studio (leggere per memorizzare, prendere appunti, riassumere, scrivere tesine, preparare un'esposizione o un esame orale, ecc.)<sup>20</sup> anche per i differenti sistemi accademici di provenienza; in secondo luogo lo studente straniero dovrà essere avvicinato alle microlingue ed ai linguaggi settoriali attraverso modalità di presentazione e di utilizzo dei materiali didattici che non si concentrino esclusivamente o principalmente sul bagaglio lessicale e concettuale — che in fin dei conti risulta quello di minor novità e difficoltà di apprendimento — ma anche e soprattutto sull'articolazione testuale, ovvero sulle modalità argomentative e di registro tipiche dell'organizzazione dei diversi tipi e generi di testo e di discorso con i quali lo studente deve confrontarsi e sui quali deve migliorare la sua competenza, inizialmente solo passiva (lettura, studio) ma in seguito anche attiva (produzione orale e scritta).

<sup>19</sup> Cfr. ad es. M. Mazzoleni e Luisa Previtara, "L'italiano per studenti Erasmus", in M. Mazzoleni e M. Pavesi, a cura di, *op. cit.*

<sup>20</sup> Cfr. ad es. M. Biral, "Elaborazione di materiale didattico...", in *op. cit.*, p. 39.

## Bibliografia

- BALBONI, Paolo E., "L'educazione microlinguistica degli studenti 'Erasmus'", in S. Bruni, a cura di, *La formazione linguistica degli studenti Erasmus in Italia*. Siena, Università per Stranieri, 1994, pp. 7-11.
- BATESON, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*. New York, Ballantine, 1972.
- BIRAL, Marina, "Elaborazione di materiale didattico per studenti Erasmus di Architettura: strategie applicate e valutazione degli esiti conseguiti", in S. Bruni, a cura di, *La formazione linguistica degli studenti Erasmus in Italia*. Siena, Università per Stranieri, 1994, pp. 35-46.
- BRUNI, Susanna, a cura di, *La formazione linguistica degli studenti Erasmus in Italia*. Siena, Università per Stranieri, 1994.
- CAFFI, Claudia, "Aspetti pragmatici e testuali delle introduzioni a tesi di laurea e specializzazione in materie scientifiche", in C. LAVINIO e A. A. SOBRERO, a cura di, *La lingua degli studenti universitari*. Scandicci, La Nuova Italia, 1991, pp. 71-98.
- COLOMBO, Adriano, "Per una definizione e analisi pragmatica dei testi argomentativi", in G. Gobber, a cura di, *La linguistica pragmatica*. Roma, Bulzoni, 1992, pp. 475-500.
- DEL MONTE, Angela, "La dimensione culturale nell'insegnamento dell'italiano agli studenti Erasmus: l'esperienza di Parma", in S. Bruni, a cura di, *La formazione linguistica degli studenti Erasmus in Italia*. Siena, Università per Stranieri, 1994, pp. 75-88.
- FELLIN, Luciana e Rosa PUGLIESE, "I connettivi e i segnali discorsivi nell'apprendimento dell'italiano per scopi accademici in studenti di scambio internazionale", in A. Giacalone Ramat e M. Vedovelli, a cura di, *Italiano lingua seconda/lingua straniera*. Roma, Bulzoni, 1994, pp. 379-389.
- GIACALONE RAMAT, Anna e Massimo VEDOVELLI, a cura di, *Italiano lingua seconda/lingua straniera*. Roma, Bulzoni, 1994.
- GOBBER, G. a cura di, *La linguistica pragmatica*. Roma, Bulzoni, 1992.
- GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Doubleday, 1959.
- GOFFMAN, Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York, Harper Colophon, 1974.

- HATIM, Basil, "A Text-Typological Approach to Syllabus Design in Translator Training", *The Incorporated Linguist*, 23-3, 1984, pp. 146-149.
- LAVINIO, Cristina e Alberto A. SOBRERO, a cura di, *La lingua degli studenti universitari*. Scandicci, La Nuova Italia, 1991.
- LO CASCIO, Vincenzo, *Grammatica dell'argomentare. Strategie e strutture*. Firenze, La Nuova Italia, 1991.
- LO CASCIO, Vincenzo, "La dimensione testuale: tendenze e profili argomentativi nell'italiano di oggi", in B. Moretti, D. Petrini e S. Bianconi, a cura di, *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo*. Roma, Bulzoni, 1992, pp. 407-428.
- LO CASCIO, Vincenzo, "Ricostruzione e inferenza nell'argomentazione", in corso di stampa negli Atti del Convegno 'Understanding Arguments': la logica informale del discorso, organizzato dalla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell'Università degli Studi di Bologna (Forlì, 5-6 dicembre 1995).
- MANSFIELD, Gillian, "La dimensione culturale nell'insegnamento dell'italiano agli studenti Erasmus a Parma: impostazione metodologica", in S. Bruni, a cura di, *La formazione linguistica degli studenti Erasmus in Italia*. Siena, Università per Stranieri, 1994, pp. 67-73.
- MAZZOLENI, Marco, "Connettori ed analisi testuale", in V. Bonini e M. Mazzoleni, a cura di, *L'italiano (e altre lingue): strumenti e modelli di analisi*. Pavia, Iuculano, 1993, pp. 133-154.
- MAZZOLENI, Marco, "Il linguaggio direttivo in alcuni programmi della scuola primaria", in corso di stampa in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109-1, 1997.
- MAZZOLENI, Marco e Massimo PANTIGLIONI, "Gli studenti Erasmus nel circuito comunicativo dell'Università italiana", in corso di stampa in *Educazione Permanente*.
- MAZZOLENI, Marco e Maria PAVESI, a cura di, *Italiano lingua seconda. Modelli e strategie per l'insegnamento*. Milano, Franco Angeli, 1991.
- MAZZOLENI, Marco e Luisa PREVITERA, "L'italiano per studenti Erasmus", in M. Mazzoleni e M. Pavesi, a cura di, *Italiano lingua seconda. Modelli e strategie per l'insegnamento*. Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 187-199.
- MEDICI, Mario e Raffaele SIMONE, a cura di, *L'insegnamento dell'italiano in Italia e all'estero*. Roma, Bulzoni, 1971.

- NENCIONI, Giovanni (1976), "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", *Strumenti critici*, X-29, 1976, pp. 1-56 [poi in: *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179].
- NENCIONI, Giovanni, "L'italiano scritto e parlato", *Il Veltro*, XXX 1/2, 1986, pp. 175-203 [poi in: *Saggi di lingua antica e moderna*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, pp. 235-263].
- PECCIANI, Maria Cristina, "La forma opportuna: i testi di istruzione nei manuali di italiano L2", in A. Giacalone Ramat e M. Vedovelli, a cura di, *Italiano lingua seconda/lingua straniera*. Roma, Bulzoni, 1994, pp. 363-378.
- RAMPINI, Ambra, "I progetti di lavoro nei corsi di italiano L2 diretti a studenti universitari: un'ipotesi per lo sviluppo delle abilità di studio", in S. Bruni, a cura di, *La formazione linguistica degli studenti Erasmus in Italia*. Siena, Università per Stranieri, 1994, pp. 125-141.
- SABATINI, Francesco, "L'italiano dell'uso medio: una realtà fra le varietà linguistiche italiane", in G. Holtus e E. Radkte, Hrsgg., *Gesprochenes Italienisch: Geschichte und Gegenwart*. Tübingen, Narr, 1985, pp. 155-184.
- SERRA BORNETO, Carlo, a cura di, *Testi e macchine. Una ricerca sui manuali di istruzioni per l'uso*. Milano, Franco Angeli, 1972.
- SOBRERO, Alberto A., a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. II. La variazione e gli usi*. Roma-Bari, Laterza, 1993.
- VEDOVELLI, Massimo, a cura di, *Apprendimento spontaneo e apprendimento guidato dell'italiano in contesto migratorio*, numero speciale di *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, XXIII-2, 1994.
- ZORZI CALO, Daniela, "L'insegnamento dell'italiano per scopi accademici: che cosa è stato fatto e che cosa c'è da fare", in S. Bruni, a cura di, *La formazione linguistica degli studenti Erasmus in Italia*. Siena, Università per Stranieri, 1994, pp. 143-156.



## Comportamento sintattico di verbi italiani ed “errori” in apprendenti l’italiano come L2

MARIA G. LO DUCA  
Università per Stranieri di Siena

1. La ricerca che qui si propone si situa in una nuova considerazione dell’errore di lingua, da tempo affermatosi nel campo degli studi linguistici, psicolinguistici e glottodidattici. La nostra attenzione agli errori compiuti da chi apprende l’italiano come L2 intende soddisfare tre esigenze diverse ma strettamente interconnesse. La prima esigenza è quella di capire la genesi degli errori sotto osservazione. L’assunto da cui muoviamo è che spesso l’errore, lungi dall’essere un fatto individuale di deviazione dalla norma standard, dovuto alla ignoranza, alla disattenzione o alla negligenza dell’allievo, è una spia molto interessante del lavoro mentale che si accompagna e rende possibile qualsiasi processo di apprendimento linguistico. L’analisi degli errori compiuti da chiunque sia alle prese col difficile compito di imparare una lingua, non importa se materna o seconda, ha infatti dimostrato come essi siano più spesso il frutto di ipotesi sbagliate sul funzionamento della lingua, ipotesi che l’apprendente fa del tutto inconsciamente.<sup>1</sup> Dunque useremo l’analisi di un tipo particolare di errore presente nelle produzioni di apprendenti l’italiano come L2 allo scopo di studiare i processi sottostanti l’acquisizione della lingua stessa e individuare le strategie presumibilmente messe in atto, nei casi in esame, dagli apprendenti.

Non solo: mostreremo come l’analisi degli errori possa, ed anzi debba costituire un potente stimolo alla riflessione e all’aggiornamento disciplinare dell’insegnante di lingua, che per situare correttamente i diversi tipi di errori presenti nelle interlingue dei suoi studenti dovrà conoscere molto bene il funzionamento delle strutture linguistiche coinvolte. È dunque la ricerca grammaticale che ci dà gli strumenti più aggiornati e potenti per capire il “perché” di certi errori, informando-

<sup>1</sup> Cfr. Pit S. Corder, *Introduzione alla linguistica applicata*.

ci, ad esempio, sul grado di vicinanza o lontananza strutturale tra la L1 dell'apprendente e la L2, su possibili fenomeni di interferenza tra i due sistemi linguistici, su esiti tendenzialmente universali di semplificazione in relazione a fatti di marcatezza o naturalezza del sistema linguistico oggetto di apprendimento e così via. Alla luce di queste considerazioni ci appare oggi del tutto irrecuperabile la posizione di chi, in anni non molto lontani, ha in un certo senso incoraggiato il divorzio tra la linguistica moderna e l'insegnamento delle lingue, affermando che la linguistica moderna non ha molto da dire alla pedagogia linguistica, nella misura in cui la prima si occupa della "forma" delle lingue, mentre l'interesse per la forma viene considerato non centrale, o addirittura innaturale in molte teorie dell'apprendimento.<sup>2</sup> Al contrario, la prospettiva dell'analisi degli errori nella versione che qui si propone non può prescindere dagli apporti della linguistica descrittiva, anche nel suo risvolto contrastivo.

Ed infine, useremo gli "errori" degli studenti come pretesto per mettere a punto dei percorsi di riflessione guidata sulla forma della lingua obiettivo (in questo caso l'italiano), da condurre in classe, con gli allievi, allo scopo di renderli consapevoli dei percorsi mentali e delle ipotesi sbagliate che sono alla base di quegli errori, oltre che di rafforzare, in generale, la loro capacità di controllo sulla lingua. A monte di questa decisione c'è una precisa scelta di campo: la scelta di chi considera utile e anzi necessario prevedere, in qualunque programma di insegnamento linguistico (di L1, L2..., Ln), dei momenti di riflessione esplicita sulla forma della lingua oggetto di apprendimento.

2. Gli errori di cui si discuterà in questa sede sono stati prodotti da studenti di italiano frequentanti i corsi di lingua dell'Università per Stranieri di Siena. I brevi contesti che li contengono, elencati qui di sotto ai numeri 1-12, sono stati estratti da un corpus che è attualmente in fase di costituzione, e che comprenderà campioni significativi di testi orali e scritti prodotti da studenti di italiano che frequentano la succitata istituzione. Tale corpus, trascritto in forma elettronica, costituirà una banca dati che vorremmo mettere a disposizione di tutti gli

<sup>2</sup> Per una rapida sintesi di queste posizioni v. William Rutherford e Michael Sharwood Smith, "Consciousness Raising in Universal Grammar", in William Rutherford e Michael Sharwood Smith, a cura di, *Grammar and Second Language Teaching. A book of readings*, pp. 107-116.

studiosi interessati, e che consentirà in prima istanza di soddisfare alcuni specifici interessi, didattici e di ricerca, della nostra Università.<sup>3</sup>

I dati fin qui raccolti sono di un tipo particolare: si tratta di 269 testi narrativi, prodotti per iscritto dagli studenti dei nostri quattro livelli di corso (per principianti, elementare, intermedio, avanzato) dopo un mese e mezzo di frequenza delle lezioni e senza alcuna specifica preparazione o aiuto allo svolgimento della prova. In un giorno prestabilito tutti i docenti, opportunamente addestrati dal gruppo di ricerca,<sup>4</sup> hanno chiesto ai loro studenti, provenienti da aree geografiche e linguistiche molto diverse, di raccontare per iscritto la favola di Cappuccetto Rosso, dopo avere verificato che tale favola era già nota alla quasi totalità degli studenti.<sup>5</sup> Nonostante la trascrizione del materiale raccolto sia ancora in corso,<sup>6</sup> sono stati estrapolati dall'insieme del corpus i testi prodotti da studenti di madrelingua spagnola (8 in tutto, di cui 1 principiante, 2 di livello elementare, 2 di livello intermedio, 3 di livello avanzato). È da questi testi che sono state tratte le sequenze elencate. I dati riportati tra parentesi si riferiscono all'apprendente, di cui si riportano, in ordine, il nome, l'età, la lingua madre dichiarata, la nazione di residenza, il livello del corso frequentato a Siena, la professione.

<sup>3</sup> Il corpus andrebbe ad affiancarsi ad un'altra banca dati, già in avanzata fase di elaborazione, costituita presso l'Università di Pavia per iniziativa di Anna Giacalone Ramat e di altri studiosi. A differenza dei dati senesi, raccolti da apprendenti sottoposti ad insegnamento guidato, i dati di Pavia si riferiscono a situazioni di apprendimento spontaneo dell'italiano. Si vedano al riguardo Anna Giacalone Ramat, "Italiano di stranieri", in Alberto A. Sobrero, a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, pp. 341-410; e Giuliano Bernini, "La banca dati del 'Progetto di Pavia' sull'italiano lingua seconda", *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, XXIII, pp. 221-236.

<sup>4</sup> Il gruppo, coordinato dalla sottoscritta, è costituito da ricercatori, alcuni docenti dei corsi di lingua italiana e personale tecnico del Centro Linguistico dell'Università per Stranieri di Siena.

<sup>5</sup> La scelta del soggetto e del tipo di testo è stata influenzata da una analoga ricerca condotta su bambini di madrelingua italiana, spagnola e portoghese (Emilia Ferreiro, Clotilde Pontecorvo, Nadja Moreira e Isabel García Hidalgo, *Cappuccetto Rosso impara a scrivere. Studi psicolinguistici in tre lingue romanze*) e consentirà, speriamo, utili raffronti sulla base delle diverse variabili in gioco.

<sup>6</sup> Colgo l'occasione per ringraziare il rettore dell'Università per Stranieri di Siena, prof. Pietro Trifone, che ha dotato il gruppo di lavoro del supporto tecnico necessario a svolgere la prima parte della ricerca.

1. Il lupo *ferma a Cappuccettorosso* e le fai questa domanda (Maria, 21, bilingue inglese e spagnolo, Gran Bretagna, elementare, studentessa).
2. [...] quando cappuccetto Rosso arrivo *ha salutato alla nonna* (Helena, 22, spagnolo, Italia, elementare, studentessa).
3. Quel personaggio era il lupo feroce del bosco, che poi quando *vide alla bambina* subito voleva mangiarla (Emma, 22, spagnolo, Bolivia, intermedio, studentessa).
4. [...] e poi la bambina piú furba del lupo, *a chiuso a quella falsa nonna* dentro l'armadio... (Emma, 2, spagnolo, Bolivia, intermedio, studentessa).
5. Finalmente sono venute alcune persone a questa casa e *hanno cosí portato via al cattivo lupo* del bosco (Emma, 22, spagnolo, Bolivia, intermedio, studentessa).
6. La sua madre le aveva detto di andare a *visitare a su nonna* perché era malata (Sandra, 26, spagnolo, Bolivia, avanzato, antropologa).
7. Nel bosco, cappuccetto Rosso cantando felice *trova a tutti suoi amici* che le fanno compagnia (Sandra, 26, spagnolo, Bolivia, avanzato, antropologa).
8. La poverina vedendo che lui non aveva cattive intenzioni le disse che andava a *vedere a la sua nonna* che era malata, dicendo questo, se ne andó (Sandra, 26, spagnolo, Bolivia, avanzato, antropologa).
9. [...] in un salto il lupo *si mangia alla nonnina indefesa* (Sandra, 26, spagnolo, Bolivia, avanzato, antropologa).
10. E [il lupo] *mangiò anche alla bambina* (Sonia, 50, spagnolo, Uruguay, avanzato, professoressa).
11. [...] e aprì la pancia del lupo goloso per *liberare alla nonna* (Feliza, 21, bilingue inglese e spagnolo, USA, avanzato, studentessa).
12. *Per ringraziare al cacciatore* le offrirono vino e lasagna di primo e fecero una grilliata di lupo per secondo (Feliza, 21, bilingue inglese e spagnolo, USA, avanzato, studentessa).

3. Tutti i contesti riportati presentano tra gli altri un errore (in corsiva) ben noto agli insegnanti ed ai ricercatori interessati all'apprendimento dell'italiano da parte di ispanofoni. Si tratta di un tipo di errore che coinvolge i verbi, non già nella loro forma o nella loro funzione (su cui con dispiacere saremo costretti a sorvolare), ma nelle modalità combinatorie con altri elementi della fra-

se. La modalità prescelta è tale per cui la struttura di base della frase risulta compromessa. Infatti in tutti i casi prescelti dei verbi transitivi (quali sono *fermare, salutare, vedere, chiudere* ecc.) sono fatti seguire dalla preposizione 'a' la quale regge indebitamente l'oggetto diretto. Tale costruzione non è ammessa nell'italiano standard.

Se guardiamo al problema con gli strumenti della linguistica teorica, e accettiamo l'idea che ogni parola del lessico di una lingua sia portatrice di proprietà, o strutture semantiche, abbastanza stabilmente associate con specifici tipi sintattici,<sup>7</sup> non potremo non riconoscere che l'errore in oggetto viola uno dei tipi sintattici piú diffusi dell'italiano, e cioè la struttura di frase richiesta dai verbi a due posti, soggetto ed oggetto diretto, rappresentabile con la formula SVO. Naturalmente altri tipi verbali selezionano strutture diverse, che qui non ci interessano. Senza scendere troppo in dettaglio (il modello grammaticale che descrive le diverse possibilità strutturali delle frasi semplici a partire dal verbo risale al linguista francese Lucien Tesnière,<sup>8</sup> ma è stato successivamente piú volte ripreso e rielaborato), ricordiamo che i sostenitori di questo modello si avvalgono spesso di una metafora semplice e suggestiva per spiegare il modo in cui le proprietà semantiche di un verbo determinano il tipo di struttura di frase cui può dar luogo. È come se, essi dicono, ogni verbo (o predicato) attivasse una sorta di scena mentale, in cui figurano dei partecipanti aventi, ciascuno, una certa funzione (o ruolo) relativa alla scena stessa, cioè al tipo di evento prefigurato dal verbo. Cosí i verbi a due argomenti (quali ad esempio *uccidere, baciare, vedere, amare, picchiare...*) attivano scene che richiedono necessariamente due attori, generalmente il soggetto-agente e l'oggetto-paziente, entrambi necessari perché l'evento abbia luogo. Tali attori, o attanti nella terminologia di Tesnière, sono oggi piú comunemente designati col nome di argomenti<sup>9</sup> o valenze del verbo.

<sup>7</sup> È l'impostazione, che condividiamo, di Charles Fillmore, espressa e sviluppata in *On Grammatical Constructions* (dispense).

<sup>8</sup> Lucien Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*.

<sup>9</sup> Cosí ad esempio li chiama il *Dizionario Italiano Sabatini-Ccoletti (DISC)*, al momento attuale il piú recente tra i dizionari italiani dell'uso (1997), che programmaticamente organizza e descrive i significati delle voci verbali a partire dalla individuazione della o delle strutture sintattiche relative.

Nei nostri dati l'argomento rappresentato dall'oggetto diretto è erroneamente introdotto dalla preposizione 'a'. In piú, esso rimanda sempre ad una entità avente il tratto [+ umano] (*alla nonna, alla bambina, a tutti i suoi amici, alla nonnina indifesa*) o almeno [+ animato] (*al cattivo lupo del bosco*, sequenza n. 5). La regolarità dell'errore ci avverte che siamo di fronte ad una ipotesi degli apprendenti, una ipotesi che si ripresenta con sorprendente puntualità nelle interlingue degli ispanofoni alle prese con l'italiano, come è ampiamente attestato dalla letteratura sull'argomento.<sup>10</sup> Nel caso specifico sembra trattarsi di un trasferimento di strutture dallo spagnolo all'italiano. La costruzione, nota col nome di accusativo preposizionale, prevede la marcatura differenziale dell'oggetto diretto tramite la preposizione 'a', quando l'oggetto stesso si riferisca ad esseri umani o comunque a questi assimilabili. Si tratta di un costrutto ben noto, cui dedicano sempre un qualche spazio le grammatiche descrittive dello spagnolo.<sup>11</sup>

In realtà tale costruzione non è esclusiva dello spagnolo, visto che si ritrova, in forme piú o meno marginali, in tutta l'area romanza, tanto che Berretta la definisce una "caratteristica tendenzialmente panromanza".<sup>12</sup> In particolare per quanto riguarda l'italiano essa è perfettamente legittima in molti dialetti italiani meridionali e insulari (esempi in 13) e in molte varietà regionali e popolari dell'italiano, come riflesso dei dialetti retrostanti (esempi in 14):

13. *io amu a Diu* (io amo Dio, siciliano); *lassamu a chilla* (lassiamo quella, calabrese); *chiamà a Mari* (chiamare Maria, napoletano); *cerchiano proprio a tene* (cercano proprio te, romanesco); *salut m a ppatr t* (salutami tuo padre, abruzzese).<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Basti per tutti citare Schmid Stephan, *L'italiano degli Spagnoli. Interlingue di immigrati nella Svizzera tedesca*, pp. 208-210. Si veda anche l'articolo di Serena Ambroso in questo stesso volume.

<sup>11</sup> Tra cui v. la recente opera di Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, pp. 278-280.

<sup>12</sup> Monica Berretta, "Sull'accusativo preposizionale in italiano", Monica Berretta, Piera Molinelli e Ada Valentina, a cura di, *Parallela 4. Morfologia/ Morphologie*, p. 179.

<sup>13</sup> Gli esempi sono tratti da Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, § 632-7.

<sup>14</sup> Gli esempi sono tratti da Monica Berretta, "E a me chi mi consola?", *Italia e Oltre*, 1, p. 32.

14. *A Giovanni l'ha fatto felice con quella tazza che c'ha regalato; Abbiamo giusto il tempo di salutarvi a tutti; È lei che accusa a me*.<sup>14</sup>

Non solo: la sua presenza è ormai ampiamente attestata anche nel parlato settentrionale, sia pure in una forma particolare esemplificata dagli esempi riportati in 15. Si tratta di forme che si vanno sempre piú diffondendo nell'italiano contemporaneo parlato, e che appaiono anche in contesti scritti che registrano o simulano il parlato (esempi in 16). Nello scritto formale invece la costruzione continua ad essere considerata inaccettabile.

15. *E a me chi mi consola?*; *La valeriana a me mi eccita in un modo...!*; *E perché a noi non ci portate?... un'altra volta ci portate anche a noi*;<sup>15</sup> *A me è 'sto periodo di caldo che mi ha steso*.<sup>16</sup>
16. Interrompe Donat Cattin: "*A me nessuno mi protegge*" (da un'intervista a *La Repubblica*, 10 febbraio 1989); "*a te non ti pungono mai, devi avere il sangue amaro*" dice lei (dal romanzo di R. Loy, *La bicicletta*, del 1974).<sup>17</sup>

Alla luce di questi dati, come possiamo spiegare la genesi degli errori dei nostri apprendenti? Si tratta di un caso di interferenza intralinguistica, un caso cioè in cui una struttura propria dell'italiano parlato, colloquiale, viene estesa indebitamente ad ambiti d'uso, scritti e formali, che non la prevedono? O si tratta piuttosto di un caso di interferenza interlinguistica, e dunque di un affioramento, in italiano, di una costruzione tipica della L1 degli apprendenti, lo spagnolo appunto?

Non credo si tratti del primo caso, o almeno non solo. In realtà la costruzione dell'accusativo preposizionale italiano presenta delle restrizioni d'uso che non ritroviamo nei contesti erronei degli studenti senesi. Tali restrizioni (siamo debitrice, per queste osservazioni, a Monica Berretta, che è tornata piú volte sull'argomento<sup>18</sup>) riguardano:

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 31, 33.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>17</sup> *Id.*.

<sup>18</sup> Oltre ai due interventi già citati, ricordiamo anche di Monica Berretta "Sulla presenza dell'accusativo preposizionale in italiano settentrionale: note tipologiche", *Vox Romanica*, 48, 13-37.

a. i tipi di oggetti interessati: in italiano sono soprattutto pronomi personali deittici, e tra questi la prima persona è di gran lunga la più frequente (esempi in 15, in 16);

b. la posizione dell'oggetto, per lo più preverbale (cfr. il primo esempio di 14 e gli esempi in 15): come si vede, si tratta di enunciati con dislocazione a sinistra, cioè con anticipazione dell'oggetto, nel caso specifico retto dalla preposizione 'a', prima del verbo e con ripresa dello stesso oggetto attraverso un pronome clitico;

c. tipo di verbo reggente, spesso rappresentato da verbi psicologici (ad esempio *far felice*, in 14 o *consolare*, *eccitare* in 15); la spiegazione di questa particolarità starebbe nel fatto che con questi verbi gli oggetti diretti sono non già dei "pazienti", che subiscono l'azione espressa dal verbo, ma piuttosto degli "esperienti", che provano le sensazioni e gli stati d'animo espressi dal verbo; sarebbero dunque degli oggetti solo nella forma sintattica superficiale, come spiega M. Berretta: "Da questo punto di vista si può dire che il conflitto tra il ruolo profondo dei nominali e il loro caso di superficie spieghi il loro più facile emergere in una forma peculiare quale è l'accusativo preposizionale".<sup>19</sup>

È subito evidente come nessuna di queste restrizioni compaia nei nostri dati. Gli accusativi preposizionali dei nostri studenti sono tutti rappresentati da nominali pieni e non da pronomi (*alla nonna*, *alla bambina*, *a tutti i suoi amici*, *al cattivo lupo del bosco...*), occupano una posizione postverbale e non c'è alcun caso di dislocazione a sinistra, quindi non compare alcun clitico di ripresa. Dal canto loro i verbi reggenti la costruzione sono dei classici verbi transitivi a due argomenti, con oggetti che ricoprono il tradizionale ruolo di "paziente", poiché subiscono l'azione espressa dal verbo.

Si tratta dunque di un caso relativamente semplice: è la lingua materna degli apprendenti la maggiore responsabile di questo errore, come da sempre hanno giustamente diagnosticato gli insegnanti. Se accettiamo il modello recentemente proposto da Schmid, relativo a quelle che egli chiama "le strategie di acquisizione per lingue imparentate", messe in atto del tutto inconsciamente da chi apprende una lingua strutturalmente vicina alla propria lingua materna, potremmo spiegare l'errore di cui stiamo discutendo come il frutto di una strategia di "congruenza": appurato che lo spagnolo e l'italiano

<sup>19</sup> M. Berretta, "E a me chi mi consola?", p. 34.

sono lingue che presentano larghe aree di similarità (nella fonologia, nel lessico e soprattutto nella morfosintassi), gli studenti di italiano di madre lingua spagnola tenderanno "a sopravvalutare l'estensione delle effettive aree di congruenza, importando nella L2 elementi estranei dalla loro L1".<sup>20</sup> Se poi questo trasferimento di strutture si incontra con tendenze evolutive interne al sistema della L2 (come è il caso appena visto dell'accusativo preposizionale italiano), il *transfert* ne risulterà ancora più rafforzato.

È forse questo confluire di pressioni che spiega la persistenza dell'errore (che comunque compare fin dalle prime fasi di apprendimento dell'italiano, v. es. 1 e 2) anche in interlingue mediamente o addirittura molto competenti, a volte molto vicine alla lingua bersaglio (v. i contesti 7, 8 e 9, tutti di Sandra). A determinare questo esito devono certo giocare il loro ruolo anche altri fattori, quali ad esempio lo scarso grado di salienza percettiva dell'elemento aggiunto, quella 'a' che nella forma scritta risulta sempre chiaramente visibile e riconoscibile, mentre nel flusso del parlato può scomparire del tutto, neutralizzandosi in molti contesti per sovrapposizione con il morfema della terza persona dell'indicativo presente del verbo reggente (v. ad esempio i contesti 1, 7, 9). A ciò si aggiunga che nessun danno viene alla chiarezza del messaggio. La strategia degli apprendenti si orienterebbe in questo caso al minimo sforzo cognitivo, al risparmio di energie intellettuali, tentazione questa sempre in agguato quando tra L1 ed L2 non vi siano differenze eclatanti o quando singoli fatti di interferenza tra i due sistemi linguistici non interrompono il flusso della comunicazione, né danno luogo a fraintendimenti (come è appunto il caso della inserzione della preposizione 'a' tra verbo e oggetto diretto).

Dobbiamo allora riconoscere che non sempre la somiglianza strutturale, anzi la parentela genetica tra due lingue, nel caso specifico l'italiano e lo spagnolo, costituisce un fattore di facilitazione all'apprendimento. Talvolta può addirittura costituire una fonte di disturbo, quando la similarità offuschi le differenze più sottili, specie nel caso in cui il sistema della L1 preveda delle soluzioni per qualche ragione più in sintonia con esigenze universali di esplicitzza. In questo caso le strutture della L1 possono addirittura essere formal-

<sup>20</sup> Stephan Schmid, *L'italiano degli Spagnoli. Interlingue di immigrati nella Svizzera tedesca*, p. 113.

mente piú complesse, come è certo nel caso che qui si discute, e infatti la soluzione degli apprendenti ispanofoni rende piú complicato il sistema dell'italiano, e introduce restrizioni, relative alla semantica degli oggetti, che il sistema stesso non prevede. Ciò facendo, essi introducono anche in italiano una marcatura differenziale dell'oggetto che, oltre che essere una regola ben stabilizzata dello spagnolo e una tendenza diffusa in tutte le lingue romanze, compare anche in moltissime altre lingue (dal basco al cinese, dal turco all'ungherese all'arabo).<sup>21</sup> Tali lingue, molto diverse e distanti fra loro, sono tuttavia accomunate dall'esigenza di segnalare in qualche modo (con preposizioni, posposizioni, affissi speciali sul verbo) "gli oggetti meno 'naturalmente' oggetti: gli elementi animati e/o quelli definiti, cioè quelli che -per riprendere una vecchia e ancor utile terminologia- meno subiscono l'azione espressa dal verbo, che ne sono piú indipendenti";<sup>22</sup> e che dunque potrebbero proprio per questo essere facilmente confusi col soggetto. È evidentemente questa esigenza di definizione e distinzione di ruoli, attiva anche nei nostri studenti, a fare di questo errore una deviazione difficile da estirpare, dal momento che in questo caso l'interferenza viene rafforzata dall'essere il sistema della L1 in sintonia con preferenze universali dei sistemi linguistici.

4. Una volta appurata, grazie alle analisi messe a punto dalla linguistica descrittiva, la genesi dell'errore, resta da fare un passo ulteriore, questa volta in direzione glottodidattica. Si tratta cioè di capire se sia possibile, a partire da questi errori individuati quali deviazioni sistematiche da una certa "norma", e quindi in qualche misura prevedibili, condurre in classe, direttamente con gli studenti, una riflessione guidata sui frammenti di lingua coinvolti, in modo da rendere gli apprendenti consapevoli dei processi di elaborazione linguistica messi in atto, in modo per lo piú spontaneo e naturale, dalla loro testa. La nostra proposta è dunque che tutte le volte che sia possibile, vale a dire quando si presentino le giuste condizioni,

<sup>21</sup> Un'analisi dettagliata dell'area interessata dal fenomeno e delle diverse modalità di realizzazione dello stesso si trova in Alberto Nocentini, "Oggetto marcato vs. oggetto non-marcato: stato ed evoluzione di una categoria nell'area euro-asiatica", in Antonia G. Mocciano e Giulio Soravia, a cura di, *L'Europa linguistica: contatti, contrasti, affinità di lingue*, pp. 227-246.

<sup>22</sup> M. Berretta, *op. cit.*, pp. 34-35.

la riflessione guidata scaturisca da una analisi degli errori, condotta direttamente in classe con gli allievi.

Prima di chiarire che cosa intendiamo con l'espressione "giuste condizioni", vorremmo ricordare come sul versante della ricerca glottodidattica si sia affermata negli ultimi anni con sempre maggiore forza la posizione di chi considera utile e anzi necessario prevedere, in qualunque programma di insegnamento linguistico (di L1, L2... Ln), dei momenti di riflessione esplicita sulla forma della lingua oggetto di apprendimento.<sup>23</sup> E' a tutti noto come nella storia dell'insegnamento delle lingue questa posizione, dopo avere dominato per secoli nella forma prevista dal cosiddetto approccio grammaticale traduttivo, è stata poi fortemente criticata e ribaltata, o almeno drasticamente ridimensionata. La critica al grammaticalismo linguistico imperante nella scuola è stata condotta su piú fronti, e negli anni '70 e '80 hanno dominato la scena del dibattito internazionale proprio coloro che, avanzando forti dubbi sulla utilità di uno specifico addestramento grammaticale ai fini di un corretto uso linguistico, proponevano approcci piú "naturali" allo studio delle lingue, privilegiando il momento "comunicativo", lo scambio reale di informazioni su interessi e bisogni autentici degli apprendenti.

I termini del dibattito sono oggi piú prudenti e sfumati. Certo, nessuno si sognerebbe di mettere in discussione la validità del richiamo ad una pedagogia linguistica *meaning oriented* piuttosto che *form oriented* (prendiamo in prestito questa terminologia dalla glottodidattica di area anglosassone). Tuttavia sembrerebbe ugualmente innaturale ignorare i meccanismi formali della lingua oggetto di studio, e rinunciare a guidare quei processi di elaborazione linguistica che ciascun apprendente mette in atto in modo del tutto spontaneo in ogni processo di apprendimento linguistico. Sia gli studi acquisizionali sulle L1, sia gli studi sui percorsi di apprendimento delle L2 hanno dimostrato che l'attenzione alla "forma", cioè alla grammatica di una lingua, è una condizione irrinunciabile dell'apprendimento, qualunque siano l'età e la maturità psicologica e cognitiva dell'allievo, qualunque sia la condizione dell'apprendimento linguistico (spon-

<sup>23</sup> Per una panoramica recente di questo dibattito v. Nina Spada, "Form-Focused Instruction and Second Language Acquisition: A Review of Classroom and Laboratory Research", *Language Teaching*, 30, 73-87. Un'agile introduzione a queste tematiche è in Patsy Lightbown e Nina Spada, *How Languages are Learned*.

taneo o guidato dall'insegnante), qualunque siano la preparazione e l'impostazione didattica prescelta dal docente. Sempre chi apprende una lingua, posto di fronte all'immane compito di decifrare delle sequenze e di imparare a sua volta a costruirne di significative, tenta di stabilire le somiglianze e le differenze tra i singoli frammenti, i paradigmi e le forme di ciascun paradigma, le possibilità combinatorie tra i frammenti e le preclusioni, in una parola ricostruisce la grammatica della lingua attraverso la formulazione di ipotesi e la verifica di queste ipotesi nell'interazione quotidiana.<sup>24</sup>

Le ipotesi corrette danno luogo a sequenze corrette. Le ipotesi errate danno luogo a sequenze errate, e dunque lasciano un segno tangibile: l'errore di lingua, appunto. La proposta è che si possa partire anche da qui, per costruire dei percorsi significativi di riflessione linguistica. Naturalmente, a certe condizioni e caricando questo tipo di intervento delle giuste aspettative.

Le condizioni, rapidamente, sono le seguenti: che il fenomeno individuato sia fonte di errori sistematici e prevedibili; che siano disponibili analisi soddisfacenti messe a punto dalla ricerca grammaticale, in grado di descrivere e possibilmente spiegare il fenomeno stesso; che la classe sia pronta, sia sul piano cognitivo sia sul piano dello strumentario grammaticale di volta in volta necessario a questo tipo di riflessioni; che la classe sia sufficientemente motivata a capire il perché di certi errori ricorrenti, fermo restando che questo interesse non è "dato", ma va "costruito" e incoraggiato dal docente di lingua; che l'analisi dell'errore non venga vissuta come una requisitoria pubblica nei confronti di chi ha sbagliato, ma piuttosto come il ritrovamento di un percorso mentale giustificato da più che legittime ragioni; che l'insegnante costruisca attentamente il suo intervento, in modo da facilitare la scoperta, da parte degli allievi, delle regolarità e delle eventuali idiosincrasie, e poter poi confrontare con le une e con le altre i contesti giudicati inaccettabili (ma su questo v. il successivo punto 5).

Le aspettative non dovrebbero essere quelle di un aumento della correttezza grammaticale in generale, e di una totale e definitiva scomparsa dell'errore sotto osservazione in particolare. Può anche

<sup>24</sup> Discuto ampiamente questo tema nel mio studio *Esperimenti grammaticali. Riflessioni e proposte sull'insegnamento della grammatica dell'italiano*. Il saggio presenta anche un'ampia esemplificazione di percorsi didattici su alcune strutture dell'italiano.

darsi che queste fortunate eventualità si realizzino, con certi gruppi classe (adulti molto scolarizzati, ad esempio) e in particolari situazioni di apprendimento (quale potrebbe essere la piena immersione nella L2). Ma dobbiamo onestamente riconoscere che mancano a tutt'oggi prove certe e inequivocabili che un corretto programma di riflessione linguistica migliori le capacità di uso della lingua, sia sul piano della fluenza che su quello della correttezza. Su questo versante la ricerca glottodidattica non ci ha dato delle risposte omogenee e convincenti. Né ci riconosciamo nel filone della "pedagogia che corregge l'errore grammaticale, rispetto a chi propugna il non intervento correttivo",<sup>25</sup> semplicemente perché qui non si sta discutendo se sia opportuno che l'insegnante corregga o meno, ma si sta propugnando una metodologia di riflessione grammaticale in grado di coinvolgere entrambi, insegnanti e studenti, nella ricerca e nella scoperta del perché dell'errore attraverso delle specifiche modalità. Insomma, non ci interessa operare sulle manifestazioni superficiali (gli errori, appunto), attraverso la correzione della forma errata e una più o meno rapida spiegazione del "perché" essa sia errata. Ci interessa coinvolgere gli allievi nella scoperta dei processi sottostanti, perché il lavoro mentale che ha reso possibile l'errore venga allo scoperto e sia riconosciuto dai soggetti stessi che l'hanno prodotto.

Così intesa, la riflessione guidata sulla forma della lingua diventa un aiuto all'apprendimento, non certo il suo fine, un aiuto alla elaborazione dei materiali linguistici che può anche non avere delle immediate ricadute in termini di migliorate prestazioni linguistiche. E tuttavia, anche se non avrà imparato a parlare e scrivere una L2 con maggiore fluenza o correttezza, il nostro ipotetico allievo sarà stato addestrato a prestare attenzione ai propri percorsi mentali, e avrà forse acquisito l'esigenza di un maggiore controllo sul proprio sapere, qualunque sia l'ambito disciplinare occasionalmente coinvolto. E questo ci pare francamente un obiettivo educativo primario, cui nessuna buona scuola dovrebbe potersi sottrarre.

5. A puro titolo di esempio, proviamo a delineare un possibile percorso di riflessione grammaticale a partire dall'errore segnalato. La riflessione guidata potrebbe articolarsi in diversi momenti.

<sup>25</sup> Una posizione forte in tal senso è stata recentemente espressa da John Truscott, "The Case Against Grammar Correction in L2 Writing Classes", *Language Learning*, 46, 327-369.

In una prima fase l'insegnante dovrebbe raccogliere in un'unica lista le sequenze contenenti gli errori degli studenti, avendo cura di tacere la paternità degli stessi e di ripulire i contesti selezionati da altre inesattezze in modo da facilitare la messa a fuoco del problema ed eliminare possibili distrattori. Accompanyerà questa prima lista una seconda lista costituita dalle stesse sequenze, questa volta trascritte in forma corretta. Una terza lista potrebbe infine essere costituita dai corrispondenti contesti spagnoli. Guidati da opportune domande gli allievi dovrebbero arrivare a notare l'errore e a ricostruirne la genesi in una ipotesi di congruenza con analoghe strutture dello spagnolo.

Si potrebbe a questo punto tentare una riflessione sulla struttura sintattica dei verbi coinvolti nell'esperimento, verbi i quali, come si ricorderà, danno luogo in italiano a frasi nucleari del tipo SVO. Ulteriormente spogliati da ogni altro elemento, tali verbi potrebbero essere presentati in liste di frasi nucleari assai semplici (del tipo "il vigile ferma un'auto/ un automobilista"; "il bambino saluta la maestra"; "il gatto ha mangiato un topo/ un pezzo di formaggio" e così via) per facilitare il ritrovamento della struttura di base. Dopo di che si potrebbe allungare la lista con l'immissione di altri verbi sintatticamente simili. Una generalizzazione corretta cui si dovrebbe pervenire dopo aver analizzato i dati forniti dall'insegnante potrebbe essere la seguente: diversamente che in spagnolo, in italiano i verbi transitivi a due argomenti (soggetto ed oggetto diretto) non usano marcare con la preposizione 'a' l'oggetto con referenza umana o animata.

Esistono però altri verbi a due posti che introducono il secondo argomento proprio con la 'a'. Anche in questo caso potremmo fare in modo che a scoprirlo siano gli allievi, presentando loro nuove liste di frasi nucleari del tipo: "Maria bada al fratellino/ al fuoco"; "Maria obbedisce/ disobbedisce/ telefona alla mamma", "Maria pensa al papà/ al suo gatto/ al vestito nuovo/ al suo futuro". L'unica scoperta interessante potrebbe essere quella che anche in questo caso la costruzione del verbo non dipende dall'a referenza [ $\pm$  umana,  $\pm$  animata] del secondo argomento. Quanto al resto, non ci sono purtroppo altre regole da far scoprire, vale a dire ragioni di qualche tipo (morfologiche, semantiche) che ci diano una bussola, un'indicazione su quali verbi richiedano e quali verbi respingano la preposizione 'a' per introdurre l'argomento postverbale. In questo settore della lingua, a cavallo tra lessico e sintassi, non pare ci sia modo di aiutare chi apprende la lingua nella scelta, tra le opzioni possibili, della soluzione corretta. Il nostro compito di insegnanti

dunque finisce qui: 1) nel sollecitare l'apprendente straniero a prendere nella dovuta considerazione non solo la pregnanza e l'estensione semantica di ciascun item lessicale (nel caso specifico, verbo), ma anche la sua struttura sintattica, vale a dire il contorno sintagmatico o frasale necessariamente richiesto; 2) nell'incoraggiare su questi temi la consultazione del dizionario, quando registri in modo esplicito le strutture.<sup>26</sup>

## Bibliografia

- ALARCOS LLORACH, Emilio, *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- BERNINI, Giuliano, "La banca dati del 'Progetto di Pavia' sull'italiano lingua seconda", *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, xxiii, 1994, pp. 221-236.
- BERRETTA, Monica, "Sulla presenza dell'accusativo preposizionale in italiano settentrionale: note tipologiche", *Vox Romanica*, 48, 1989, pp. 13-37.
- BERRETTA, Monica, "E a me chi mi consola?", *Italiano e Oltre*, 1, 1990, pp. 31-35.
- BERRETTA, Monica, "Sull'accusativo preposizionale in italiano", in Monica Berretta, Piera Molinelli e Ada Valentina, a cura di, *Parallela 4. Morfologia/Morphologie*. Tübingen, Gunter Narr, 1990, pp. 179-189.
- CALVI, Maria Vittoria, *Didattica di lingue affini. Spagnolo e Italiano*. Milano, Guerini Scientifica, 1995.
- CORDER, Pit S., *Introduzione alla linguistica applicata*. Bologna, Il Mulino, 1983. [*Introducing Applied Linguistics*. Harmondsworth, Penguin, 1973].
- Dizionario Italiano Sabatini-Coletti (DISC)*. Firenze, Giunti, 1997.
- FERRERIO, Emilia, Cleotilde PONTECORVO, Nadja MOREIRA e Isabel GARCÍA HIDALGO, *Cappuccetto Rosso impara a scrivere. Studi psicolinguistici in tre lingue romanze*. Firenze, La Nuova Italia, 1996.

<sup>26</sup> L'unico dizionario italiano costruito in tal modo è il già citato DISC.



- FILLMORE, Charles J., *On Grammatical Constructions*, (dispense). Berkeley, University of California, Department of Linguistics, 1987.
- GIACALONE RAMAT, Anna, "Italiano di Stranieri", in Alberto A. Sobrero, a cura di, *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 341-410.
- LIGHTBOWN, Patsy e Nina SPADA, *How Languages are Learned*. Oxford, Oxford University Press, 1993.
- LO DUCA, Maria G., *Esperimenti grammaticali. Riflessioni e proposte sull'insegnamento della grammatica dell'italiano*. Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- NOCENTINI, Alberto, "Oggetto marcato vs. oggetto non-marcato: stato de evoluzione di una categoria nell'area euro-asiatica", in Antonia G. Mocciaro e Giulio Soravisa, a cura di, *L'Europa linguistica: contatti, contrasti, affinità di lingue*. Roma, Bulzoni, pp. 227-246.
- ROHLFS, Gerhard, *Grammatica storia della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*. Torino, Einaudi, 1969.
- RUTHERFORD, William, Michael SHARWOOD SMITH, "Consciousness Raising in Universal Grammar", in William Rutherford e Michael Sharwood Smith, a cura di, *Grammar and Second Language Teaching. A book of readings*. New York, Newbury House Publisher, 1988, pp. 107-116.
- SCHMID, Stephan, *L'Italiano degli Spagnoli. Interlingue di immigrati nella Svizzera tedesca*. Milano, Franco Angeli, 1994.
- SPADA, Nina, "Form-Focussed Instruction and Second Language Acquisition: A Review of Classroom and Laboratory Research", *Language Teaching*, 30, 1997, pp. 73-87.
- TESNIÈRE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*. Paris, Klincksieck, 1966.
- TURSCOTT, John, "The Case Against Grammar Correction in L2 Writing Classes", *Language Learning*, 46, 1996, pp. 327-369.

## Classificazione degli errori lessicali di ispanofoni rilevati in produzioni scritte in italiano come L2.

SERENA AMBROSO  
Università di Roma Tre

Questa ricerca intende analizzare gli errori lessicali rilevati in composizioni scritte in italiano da ispanofoni e classificarli secondo parametri già individuati e descritti in un precedente studio<sup>1</sup> e qui ripresentati.

1. A seconda del punto di osservazione, gli errori in una L2 possono essere di vario tipo. Ad esempio, se osservati dal punto di vista del processo psicolinguistico, si distinguono errori inter-linguistici o intra-linguistici.<sup>2</sup> Se invece si osserva la causa che ha prodotto la struttura deviata, possiamo classificarli in termini di *selezione erronea*, di *omissione*, di *inserzione non necessaria* e di *ordine non canonico* degli elementi,<sup>3</sup> siano gli errori rilevati di tipo ortografico, morfosintattico o lessicale.<sup>4</sup>

Dall'analisi del nostro corpus è emerso chiaramente che, in analogia con quanto rilevato da altri studi condotti su corpora di errori lessicali di parlanti con competenza avanzata in inglese come

<sup>1</sup> Cfr. Serena Ambroso, "Descrizione degli errori di germanofoni nelle produzioni di IT, il certificato di competenza generale in italiano come L2 dell'Università di Roma Tre", in *Parallela*, VII, pp. 1-17.

<sup>2</sup> Nella maggior parte dei casi gli errori rilevati nel nostro corpus di produzioni non-native con competenza in italiano molto avanzata sono dovuti all'interferenza della L1. I risultati di questa ricerca sono del tutto allineati con quanto affermato da Berruto, Moretti, Schmid: "Si può essere tentati di attribuire ai fatti di interferenza un ruolo più ampio nelle interlingue più avanzate che non in quelle iniziali, in proporzione con la molto maggiore qualità di materiale linguistico prodotto e con la sua molto maggiore elaborazione". "L'italiano di parlanti colti in una situazione plurilingue" *Rivista Italiana di Dialettologia* XII, p. 53.

<sup>3</sup> S. Pit Corder, *Introduction to Applied Linguistics*, pp. 277-278.

<sup>4</sup> Gli errori individuati in questo corpus sono classificabili principalmente come errori di selezione erronea. Come si vedrà più avanti, il corpus è costituito da produzioni di parlanti italiano come L2 di livello avanzato. I nostri risultati confermano quanto affermato da Berruto, Moretti, Schmid: "Nelle interlingue avanzate vi sono infatti molti casi di ristrutturazione autonoma dei campi lessicali o della costruzione sintattica dei lessemi". *Op. cit.*, p. 51.

L2,<sup>5</sup> questi ultimi aumentano in proporzione con il livello della competenza. Questo fenomeno sembra trovare una spiegazione nel fatto che la competenza lessicale, proprio perché governata da norme di *uso*, spesso non scritte, è una competenza più difficile da acquisire rispetto a quella morfo-sintattica che invece risponde a regole grammaticali più stabili e definite.<sup>6</sup> E proprio per questo ha grande rilevanza sulla qualità delle produzioni linguistiche di livello avanzato.

2. I dati analizzati sono stati ricavati dai testi prodotti da 25 candidati ispanofoni che hanno sostenuto la prova di *Composizione* di "TT"<sup>7</sup> per la Certificazione della competenza generale in italiano come L2, nonché l'esercizio di completamento del dialogo aperto incluso in quella di *Usi e forme*. Entrambe le prove richiedono "la capacità di pianificare e comporre testi rispettando le loro caratteristiche tipologiche cos" come sono determinate dall'occasione del comunicare".<sup>8</sup> La prima consiste nell'elaborazione di due testi, socio-linguisticamente motivati, non più lunghi di 25 righe ciascuno, secondo due tracce da scegliere fra le quattro proposte. Le tracce, sufficientemente articolate, definiscono chiaramente l'impostazione e lo stile da dare al discorso.<sup>9</sup> La seconda richiede di fornire le battute o repliche mancanti in un dialogo fra due persone.

Sono entrati a far parte del corpus esaminato solo gli errori ricavati dalle composizioni che hanno riportato giudizi globali positivi,

<sup>5</sup> Cfr. Lennon P, (1991) 'Error in the very advanced learner' *IRAL*, XXIX/1, 31-44.

<sup>6</sup> Proprio in considerazione di ciò, alla sotto-competenza lessicale è stato assegnato un valore specifico di 16/100, mentre alla sotto-competenza morfo-sintattica un valore globale di 34/100. Cfr. S. Ambroso, 1993: 51; e 1996: 70.

<sup>7</sup> È l'esame di competenza generale in italiano come L2 dell'Università di Roma Tre. Si rivolge a parlanti non nativi con una conoscenza dell'italiano di livello avanzato/superiore. I candidati esaminati hanno sostenuto le prove nelle sedi degli Istituti Italiani di Cultura di Madrid, Città del Messico e Roma nel 1994, 1995, 1996 e 1997.

<sup>8</sup> Colosimo d'Addio Wanda, 'Comporre in italiano L2', *Italiano e oltre*, 2, pp. 79-84.

<sup>9</sup> I dati sono ricavati da testi elaborati dai candidati secondo tracce del tipo: "Avete deciso di fare uno scambio di casa per le vacanze. Lasciate le istruzioni per illustrare ai nuovi ospiti il funzionamento di almeno due dei vostri elettrodomestici (ad esempio, videoregistratore, lavatrice, scaldabagno, ferro da stiro a vapore, forno a microonde, lettore di compact-disc, condizionatore d'aria, ecc.)". Oppure: "Siete interessati ad un problema sociale. Scrivete una lettera ad una trasmissione televisiva per convincere i responsabili ad occuparsi in TV dell'argomento". Oppure: "Siete stati a vedere uno spettacolo (a teatro, all'opera, ecc.) e dovete scriverne una recensione per

vale a dire *sufficiente* (60-74/100), *buono* (75-90/100) o *ottimo* (91-100/100).<sup>10</sup> Questa scelta forte è stata determinata soprattutto

- a. dal fatto che si voleva un campione per quanto possibile omogeneo (con competenza elevata in italiano come L2;
- b. dal convincimento che la presenza di errori lessicali è direttamente proporzionale al grado di controllo sul sistema L2;
- c. dalla considerazione che, nel compiere le sue scelte lessicali, il parlante gode spesso di grande libertà. Infatti, essendo in qualche modo più libero di scegliere fra le varie possibilità che il lessico offre, può porre in atto varie strategie che consentono di evitare l'errore.<sup>11</sup> La presenza di errori lessicali è allora sintomo di ipotesi che devono essere in qualche modo ristrutturate.

3. Identificare, isolare dal contesto<sup>12</sup> e definire esaurientemente gli errori lessicali nelle produzioni linguistiche in L2 di qualità alta non è facile. La difficoltà risiede nel fatto che quello lessicale è un sistema aperto, 'fluidò' per la presenza di articolazioni e rapporti complessi, spesso irregolari, non stabili e non codificati. Ciò che può essere considerato 'errore' dipende dunque dal tipo di testo in questione il quale è determinato sociolinguisticamente da fattori quali, fra altri,

il giornale della vostra scuola di lingue. Date la vostra impressione (positiva o negativa), fornendo dettagli sullo spettacolo e argomentando le ragioni del vostro giudizio". Oppure: "Siete stati multati da un vigile, ma ritenete che la multa sia ingiusta. Scrivete una lettera al comandante dei vigili urbani e descrivete l'accaduto, contestando l'infrazione che vi viene attribuita. Spiegate le vostre ragioni e chiedete che la multa vi venga annullata".

<sup>10</sup> Per la correzione sono stati adottati i seguenti criteri: punteggiatura, ortografia, morfologia, sintassi, coerenza, coesione, appropriatezza lessicale, appropriatezza stilistico-testuale. Cfr. S. Ambroso, "Correggere le prove in italiano L2", *Italiano e Oltre*, 1, pp. 45-52.

<sup>11</sup> Berruto, Moretti, Schmid affermano: "Lo iato tra intenzione comunicativa e produzione linguistica reale è colmato da un processo di *meaning adjustment* [...] che porta o a una riduzione all'essenziale dell'informazione veicolata -in definitiva a un numero minore di lessemi nella catena parlata (*extensional reduction*)-oppure all'impiego di parole con un valore approssimativo, p. es. iperonimi o sinonimi parziali, cioè a una riduzione di tratti semantici (*intensional reduction*)" "L'italiano di parlanti colti in una situazione plurilingue", *Rivista Italiana di Dialettologia* XII, p. 50.

<sup>12</sup> Delimitare il campo di incidenza di un errore lessicale non è semplice, vuoi per l'ampiezza vuoi per l'indeterminatezza dei confini del campo stesso.

la situazione, il compito comunicativo, il modo, lo stile, il ruolo e il rapporto fra emittente-ricevente, ecc.

In ogni caso, si può parlare di 'errore lessicale' ogni volta che gli elementi lessicali sono "non correttamente richiamati (o eventualmente non correttamente memorizzati, nel senso che durante il richiamo o la memorizzazione sono intervenuti fenomeni di 'naturalizzazione')".<sup>13</sup>

Oltre alla natura complessa del sistema lessico-semantico, una ulteriore difficoltà nel definire l'errore lessicale risiede nella risposta alla domanda "come si usano appropriatamente le parole?" Se usare una parola, o una combinazione di parole, in modo appropriato, significa rispettarne le funzioni sintattiche, semantiche e pragmatiche, si usa una parola appropriatamente solo se se ne conoscono i probabili contesti di occorrenza, le catene sintattiche nelle quali può essere inserita, le forme da essa derivate e derivabili, le relazioni che può stabilire con altre parole, la sua forza pragmatica, il livello stilistico di appartenenza, i diversi significati associati e le collocazioni e occorrenze in espressioni fisse.<sup>14</sup> Se viene a mancare la conoscenza di anche uno solo degli elementi appena elencati, nell'uso si possono commettere errori lessicali.

Considerando dunque la complessa natura del sistema lessicale, abbiamo adottato una definizione morbida di 'errore lessicale', molto vicina a quella data da Lennon: "è un *errore lessicale* qualsiasi forma linguistica o combinazione di forme linguistiche, che, in contesto analogo e in identiche condizioni, con molta probabilità non sarebbero state prodotte da un omologo parlante nativo".<sup>15</sup>

4. Gli errori lessicali, ovviamente, non sono tutti dello stesso tipo. La diversità fra un errore e un altro è dovuta alla funzione (sintattica, semantica o pragmatica) o ai 'tratti' che distinguono o caratterizzano la parola in questione e che nell'uso non vengono rispettati. Ma, considerando che i confini fra fatti linguistici sono spesso sfumati, spesso non emerge chiaramente quale sia stato l'elemento trascurato che ha dato origine all'errore.<sup>16</sup> Ed è proprio

<sup>13</sup> Berruto, Moretti, Schmid, *op. cit.* p. 37.

<sup>14</sup> R. Carter, *Vocabulary. Applied Linguistics Perspectives*, pp. 187-188.

<sup>15</sup> P. Lennon, "Error: some problem of definition, identification and distinction", *Applied Linguistics*, XII/2, p. 182.

<sup>16</sup> Se per questioni di economia nell'isolare l'errore si restringe troppo il contesto linguistico si corre il rischio di perdere la dimensione testuale e alcune produzioni in realtà devianti possono sembrare corrette.

questa vaghezza che rende il processo di ricostruzione della forma corretta non facile.

Gli errori lessicali rilevati sono stati di volta in volta ricostruiti consultando più di un parlante nativo per i casi dubbi e, in base alla ricostruzione più plausibile,<sup>17</sup> assegnati a una delle cinque diverse categorie individuate, le quali tengono conto di tutti i tipi di errori lessicali presenti nel corpus che, ricordiamo, è costituito da produzioni libere di testi vari, tutti sociolinguisticamente motivati, di dimensioni comunque contenute.

Le nostre categorie sono state individuate prendendo in considerazione sia le relazioni che le parole stabiliscono con gli altri elementi all'interno di uno stesso testo sia le possibilità di combinazione di morfemi derivativi che il sistema linguistico teoricamente offre ma che l'uso ancora non consente.<sup>18</sup> Sono stati così individuati i seguenti tipi di errore lessicale:

- a. errori di *stile*, quando al parlante manca il controllo del grado di formalità relativo alla parola in questione;
- b. errori di *sintassi*, quando il parlante dimostra un controllo inadeguato delle proprietà sintagmatiche;
- c. errori di *collocazione*, quando, non rispettando l' 'attraibilità' fra le parole, le realizzazioni del parlante dimostrano una inadeguatezza pragmatica e non rispettano le possibilità combinatorie stabilite dall'uso;
- d. errori di *semantica*, quando il parlante attribuisce tratti semantici non pertinenti alla parola in questione;
- e. errori *idiosincratici* o *analogico-formali* quando il parlante opera in base a regole di derivazione 'possibili' nel sistema ma non 'attive' nell'uso dell'italiano.

5. Osserviamo ora più da vicino i dati ricordando che ogni produzione deviante è riportata nel contesto immediato nel quale è stata prodotta. In alcuni casi potrà forse non essere sufficiente a mettere

<sup>17</sup> Va detto che le ricostruzioni proposte sono da considerare solo come una delle possibilità che la lingua offre. Va detto anche che tutte le ricostruzioni qui proposte hanno incontrato il consenso di tutti i numerosi parlanti nativi consultati.

<sup>18</sup> Cfr. E. Coseriu, "Sistema, Norma e 'Parole'" in *Teoria del linguaggio e linguistica generale. Sette studi*.

in chiara luce l'errore, come, ad esempio, nel caso degli errori di stile, dove l'uso improprio è dovuto a fattori pragmatici determinati dalle consegne e dalla situazione sociolinguistica. Di ogni gruppo viene data tra parentesi la percentuale di occorrenza nel corpus e di ogni errore la relativa forma ricostruita. È solo tale ricostruzione che ci ha permesso di identificare il tipo di deviazione e quindi di assegnare l'errore in questione alla classe pertinente.

*Errori stilistici* (5%), rilevati quando un elemento lessicale di un determinato livello di formalità viene usato in contesti che richiedono un livello di formalità diverso.

1. \*Vi lascio alcune *dritte* per godervi meglio la casa.  
(R: *indicazioni / istruzioni*)

La parola 'dritta' appartiene a un registro informale e quindi non può essere usata nel dare delle istruzioni ad estranei (tali erano i destinatari del messaggio ipotizzati) ai quali l'autore si rivolgeva con l'allocutivo formale.

2. \*Abbiamo bisogno di *fare fuori* tutte queste barriere architettoniche  
(R: *eliminare, rimuovere, abolire*)

'Fare fuori' appartiene di nuovo al registro informale e, come i verbi frasali, è tipico del parlato italiano, ma non appropriato al contesto d'uso contingente evincibile dal contesto.

*Errori sintattici* (15%), quando un elemento lessicale viene inserito in una catena sintattica nella quale può essere usato un suo sinonimo ma non l'elemento in questione. Sono i più facili da identificare. Dipendono infatti dal contesto immediato e sono generati da infrazioni delle regole sintagmatiche e da attribuzioni di comportamenti grammaticali non pertinenti.

3. \**Sollecito* rispettosamente a *Lei* di studiare il mio caso.  
(R: *La sollecito a studiare*)

Il verbo è transitivo ('sollecitare qualcuno a fare qualcosa') ma viene trattato come se fosse intransitivo<sup>19</sup> e reggente una preposizione diversa.

4. \**Pulsate* il tasto  
(R: *Premete*)

In italiano il verbo 'pulsare' è intransitivo, ha una bassissima collocabilità – è solo il sangue che pulsa nelle vene, o la vita che pulsa nella città – e richiede un soggetto/ agente inanimato. Qui, invece, viene considerato transitivo<sup>20</sup> e gli viene attribuito un soggetto inesperto animato/umano.

5. \**Spero* le sue notizie.  
(R: *aspetto, oppure spero in*)

*Errori di collocazione* (20%), quando un elemento lessicale viene usato in compagnia di un altro o di altri diversi da quello o quelli con i quali forma, di solito, una sorta di espressione fissa. La relazione di collocazione che si stabilisce fra le parole è di norma una relazione unica, non ripetibile in altri contesti.<sup>21</sup> Il controllo di questi aspetti dipende quindi da fatti che molto hanno a che fare con la memoria e poco con il sistema e che, inerenti al contesto, inspiegabilmente bloccano la scelta sull'asse paradigmatico.

L'uso stabilisce collocazioni curiose:

6. \*Le maestre devono *lavorare con le unghie*  
(R: *con le unghie e con i denti*)

<sup>19</sup> È bene ricordare che scopo di questo lavoro è la classificazione degli errori in termini di categorie descrittive 'profonde' e non l'individuazione delle cause di errori. Qui si potrebbe ipotizzare l'interferenza della L1: *solicitar* dove però il verbo è molto vicino alla forma italiana ma ha un comportamento sintattico diverso, reggendo la preposizione *con*; oppure un'interferenza semantica, considerando erroneamente il verbo italiano sinonimo dello spagnolo *incitar*, *incitar a alguien a hacer una cosa*, verbo con un comportamento sintattico analogo a quello erroneamente attribuito al verbo italiano.

<sup>20</sup> In spagnolo è un verbo polisemico, che a seconda del significato può avere comportamento sia transitivo che intransitivo.

<sup>21</sup> "Collocational relations present the greatest problem of replicable identification". R. Carter, *Vocabulary, Applied Linguistic Perspectives*, p. 73.

Per dire che si deve lavorare molto in italiano esiste l'espressione idiomatica 'lavorare con le unghie e con i denti' che non può essere frazionata. 'Lavorare con le unghie' nel caso delle maestre sembra avere un significato fra il macabro e il sadico (maestre che graffiano gli allievi?!).

7. \*Lavare i *panni sottili* con il programma F  
(R: *panni delicati*)

È vero che i tessuti o panni delicati sono anche sottili, ma nessun parlante italiano userebbe mai questa espressione parlando di bucato, lavabiancheria o detersivi.

8. \*Dovete *essere* attenti al tempo di cottura  
(R: *stare*)

L'aggettivo 'attento' si colloca con 'stare' e non con 'essere' quando è implicata una certa durata di tempo. È questo uno dei casi in cui i due verbi non sono sinonimi. Inoltre, questa incompatibilità è molto più evidente quando estendiamo il contesto: 'attenti al tempo di cottura' accetta solo l'uso di 'stare'.

9. \*Spero che Lei *abbia* un buon volo  
(R: *faccia*)

Qui l'augurio si può esprimere solo con 'fare' e non con 'avere', o, semmai, solo con l'espressione più sintetica "Buon volo!".

10. \*Scrivo questa lettera per *farvi* un suggerimento  
(R: *darvi*)

In italiano, un suggerimento si dà o, al massimo, si riceve, non si fa; è un'espressione quasi fissa, molto collocata.

11. \*Iniziare la più veloce *ascensione* al successo  
(R: *scalata*)

Benché ci sia sempre implicito il movimento verticale verso l'alto sia in 'ascensione' che in 'scalata' e benché le due parole possano essere considerate sinonime in contesti quali 'amare le scalate/ le ascensioni in montagna', oppure 'è una scalata/ascensione difficile',

quando si tratta di 'successo' scatta una restrizione d'uso per cui la parola si colloca solo con 'scalata'.

Proprio perché i confini fra fatti linguistici sono spesso molto sfumati, gli errori 7. e 1.1 si potrebbero classificare anche come 'errori semantici', la nostra quarta categoria.

*Errori semantici (49%)*: sono i più difficili da descrivere perché si verificano nell'uso incorretto di parole o espressioni che hanno significati quasi identici e differiscono solo per alcuni componenti semantici, legati spesso al percorso di derivazione. Il lessico italiano è molto ricco di parole derivate che nell'uso sono fonte di errori di questo tipo. Gli errori semantici hanno origine ambigua: da una parte dipendono da restrizioni di selezione (di solito opposizione binaria del tipo animato/inanimato, astratto/concreto, stato/evento,<sup>22</sup> etc.), dall'altra sono spesso confusi con errori di collocazione. I confini fra restrizione di selezione e probabilità di collocazione non sono sempre chiari.

12. \*Conosce il numero di volo e l'*itinerario* di partenza e di arrivo?  
(R: *punto, città, aeroporto; orario*)

dove si può vedere come l'uso improprio della parola è dovuto al tratto [+estensione] proprio di 'itinerario' che è incompatibile con il contesto. Il contesto, infatti, richiedeva che fossero specificati i punti -iniziale e terminale espressi in ordine di tempo o luogo di partenza o di arrivo - necessari per definire l'itinerario.

13. \*Poi ho cominciato a parlare con i miei amici che mi hanno detto che questi programmi sono *una vera bugia* e che i soldi servono per comprare armi.  
(R: *un vero imbroglio*)

È stato usato impropriamente 'bugia' per indicare un racconto di un fatto non corrispondente a quanto dichiarato o supposto secondo l'etica corrente. Anche 'imbroglio' ha il tratto negativo di 'non corrispondente all'etica' ma si usa quando si tratta di azione, o comportamento.

<sup>22</sup> Come nel caso di stare buono/essere buono dove la distinzione semantica è data dal tratto +evento o +stato, anche stare/\*essere attento non è compatibile con il contesto nel quale si evoca un evento.

14. \*Dovete aprire *la porticina* con la chiave che ho lasciato accanto alla porta di accesso e controllare che il pulsante sia in posizione ON  
(R: *sportello*)

dove viene non considerato il tratto [+attraversamento della barriera o soglia che si trova al passaggio da un ambiente all'altro], proprio di 'porta'.

15. \*Lascio le istruzioni per *il maneggio* dello scaldabagno  
(R: *la manovra*)

È il processo derivativo che ha indotto l'errore: sia 'maneggio' che 'manovra' derivano da 'mano'.

16. \*A volte si spegne la *fiammetta*  
(R: *fiammella*)  
17. \*Spero che il vostro soggiorno sia gradevole e *confortante*  
(R: *confortevole*)  
18. \*Uno dei molto *apprezzati* posti in prima fila  
(R: *prestigiosi*)  
19. \*Guarda la mamma che cammina con il suo bambino di 3 o 4 mesi nel *carrello*  
(R: *carrozzina*)

Il 'carrello' si usa al supermercato, i bambini si portano in 'carrozzina' mentre la 'carrozzella', trainata da un cavallo, porta i turisti per Roma.

*Errori idiosincratici o analogico-formali* (11%): sono di chiara natura intralinguistica, realizzazioni che il sistema teoricamente renderebbe possibili, ma non l'uso. Si tratta di neo-formazioni che, se pur cariche di contenuto semantico, nella forma non sono riconoscibili come elementi del lessico italiano. Per tutte le produzioni devianti di questo tipo la ricostruzione è sempre possibile, anche se

<sup>23</sup> Si tratta degli stessi tipi di produzioni che i bambini creano nell'apprendimento della L1. Cfr. Raffaele Simone, "Analogie", in *Maystock, il linguaggio spiegato da una bambina*, pp.35-40.

la parola in questione non appartiene al lessico italiano. Sono errori 'intelligenti', frutto di una spiccata creatività linguistica:<sup>23</sup> si tratta infatti di parole 'inventate' secondo regole operanti nel sistema dell'italiano e non opache semanticamente. E come tali non possono essere considerate errori di stile, né tantomeno errori sintattici o di collocazione. Non sono neanche errori semantici dato che non si tratta di parole presenti nei vocabolari italiani.<sup>24</sup>

20. \*Devi, dopo il *lavato*, metterla di nuovo e centrifugarla  
(R: *lavaggio*)  
21. \*Per il resto penso che sarete capaci di metterli in funzione perché sono molto semplici da *manoperare*  
(R: *manovrare*)  
22. \*Se volete usarlo per avere una *cuocitura* rapida  
(R: *cottura*)  
23. \*I posti ci sono. A nome di chi faccio la *riserva*?  
(R: *prenotazione*)

Il verbo 'riservare' nel significato di 'prenotare' non permette la retroformazione nominale 'riserva', parola che esiste in italiano ma con tutt'altro significato. Questo è uno dei casi in cui è difficile stabilire con certezza il tipo di categoria: potrebbe essere infatti considerato anche come errore semantico.

6. Terminata la fase descrittiva e classificatoria degli errori rilevati, si è passati alla fase della comparazione fra i risultati dell'analisi di questo corpus di errori (ispanofoni) con i dati ricavati applicando gli stessi principi di analisi qui presentati ad un corpus analogo (le composizioni e il completamento di un dialogo aperto nelle prove IT) di parlanti germanofoni.<sup>25</sup> Anche in questa fase si sono ricavati dati interessanti che vengono presentati, riassunti, nella tabella 1.

All'inizio della fase comparativa, si era portati a pensare che la maggiore (per lo spagnolo) e minore (per il tedesco) vicinanza all'italiano delle lingue materne degli autori dei testi esaminati avrebbe fortemente

<sup>24</sup> Nei loro studi, Martin e Lennon non parlano mai di errori di questo tipo. Ciò non sembra plausibile. Non è pensabile che errori di questo genere siano tipici solo dell'italiano. Ritengo improbabile che nei corpora analizzati non si siano rintracciate produzioni idiosincratiche.

<sup>25</sup> Cfr. S.Ambroso, a cura di, *Quaderno IT n. 2, Prove della certificazione del 1996 e 1997*.

inciso sulla distribuzione per categorie degli errori lessicali. In altre parole, l'ipotesi era che le produzioni degli ispanofoni avrebbero presentato un numero maggiore di errori idiosincratici, dovuti proprio all'interferenza del sistema derivativo operante nella lingua madre, ma nello stesso tempo un numero ridotto di errori sintattici, dovuto sempre alla maggiore vicinanza dei due sistemi linguistici. Con sorpresa, la nostra ipotesi non si è dimostrata del tutto valida. I dati della tabella ci hanno indotti a fare alcune considerazioni e ipotesi a giustificazione dei fenomeni messi in luce nello studio.

tabella 1

Tipo di errore	Ispanofoni %	Germanofoni %
<i>Stile</i>	5	4
<i>Sintassi</i>	15	7
<i>Collocazione</i>	20	18
<i>Semantica</i>	49	50
<i>Idiosincratici</i>	11	21
<b>Totale</b>	100	100

La prima riguarda l'alta incidenza, sulla totalità degli errori in entrambi i gruppi osservati, degli errori lessicali-semantic (49 e 50%). Questo fenomeno sembra trovare una spiegazione nel fatto che i confini fra i vari significati sono alquanto indeterminati e, come più volte accennato, governati da regole d'uso. Questa incertezza diviene sempre più accentuata in caso di parole che appartengono alla stessa area semantica o di quelle che avendo una frequenza non elevata non si incontrano nell'uso. Sono spesso proprio parole non frequenti che il parlante non nativo vuole usare nella comunicazione, vuoi per esprimere significati più definiti e vuoi, specie se in occasione di un esame, a dimostrazione del grado di controllo sul sistema della L2 in questione.

La seconda riguarda le produzioni degli ispanofoni che presentano, comparativamente, una percentuale maggiore di errori lessicali sintattici (15% contro il 7% dei germanofoni). Questi dati, che in parte non convalidano le nostre ipotesi iniziali, sembrano mettere in evidenza il fatto che i comportamenti sintattici delle parole (reggenze, transitività, etc.) sono meglio appresi e controllati nell'uso da parlanti lingue appartenenti a tipologie diverse, in quanto che in questi ultimi, proprio per la consapevolezza della distanza fra la propria L1 e la L2, nello stendere o completare testi scritti si attiva un alto controllo

del *monitor* linguistico, il quale controllo porta come conseguenza immediata ad un più contenuto numero di errori nella produzione. Tale necessario controllo non scatta invece in parlanti che, rassicurati dalla propria L1, anche nel momento della produzione di testi scritti, hanno un *monitor* grammaticale non troppo attivo.

Un'ultima considerazione riguarda i dati relativi agli errori lessicali-idiosincratici. Questo tipo di errore chiama in gioco la conoscenza dei processi derivativi attivi nella lingua in questione, coniugata con la creatività linguistica dei parlanti non nativi. È attraverso quest'ultima, infatti, che vengono attivati processi generativi inter-linguistici o intra-linguistici che portano alla produzione di neo-formazioni idiosincratiche analoghe a quelle prodotte dai bambini nelle prime fasi dell'acquisizione della lingua. Nel nostro caso, le produzioni dei parlanti ispanofoni, che presentano un numero sensibilmente inferiore di questo tipo di errore (11% contro il 21% dei germanofoni), sembrano essere il risultato di abili strategie di evitamento dell'errore messe in atto dalla consapevolezza delle insidie generate dalla vicinanza dell'italiano allo spagnolo, fatto che può indurre a diffidare degli insidiosi meccanismi derivativi dell'italiano e a ricorrere ad altri elementi lessicali ritenuti più rassicuranti. È in questo caso attivo un meccanismo diverso dal precedente, che potremmo dire di tipo psicologico, accompagnato da un forte 'senso della lingua'. Questo tipo di cautela sembra essere assente nei parlanti germanofoni, i quali conoscono le regole derivative dell'italiano, tuttavia, non accompagnando tale conoscenza teorica con la necessaria cautela e con uno spiccato senso della lingua, si affidano unicamente alle possibilità combinatorie di radici e morfemi derivativi. Ed è in questa fiducia mal riposta che trovano origine gli errori idiosincratici.

## Bibliografia

- AITCHINSON, J., *Words in the Mind, An Introduction to Mental Lexicon*, Oxford, Blackwell, 1994.
- AMBROSO, Serena, a cura di, *La Certificazione della competenza generale in italiano come L2*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Scambi Culturali, 4-6, 1986.

- AMBROSO, Serena, *Analisi degli Errori*. Progetto Argentina, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991.
- AMBROSO, Serena, "Correggere le prove in italiano L2", *Italiano e Oltre*, 1, 1993, pp. 45-52.
- AMBROSO, Serena, a cura di, *Quaderno IT n. 2, Prove della Certificazione del 1996 e 1997*. Roma, Bonacci, 1998.
- BERRETTA, M., "Formazione di parola, derivazione zero, e varietà di apprendimento dell'italiano lingua seconda", *Rivista Italiana di Dialettologia*, X, 1986, pp. 45-77.
- BERRETTA, M., "Sviluppo di regole di formazione di parola in italiano L2: *nomina actionis* costruiti con participi passati", in Anna Giacalone Ramat, a cura di, *L'italiano tra le altre lingue. Strategie di acquisizione*. Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 99-114.
- BERRUTO, G., B. MORETTI e S. SCHMID, "L'italiano di parlanti colti in una situazione plurilingue", *Rivista Italiana di Dialettologia*, XII, 1988, pp. 7-100.
- CARTER, R., *Vocabulary, Applied Linguistic Perspectives*. London-New York, Routledge, 1987.
- CARTER R. e MCCARTHY, M., *Vocabulary and Language Teaching*. London, Longman, 1988.
- COLOSIMO D'ADDIO, Wanda, "Comporre in italiano L2", *Italiano e Oltre*, 2, 1992, pp. 79-84.
- CORDER, S. Pit, *Introducing Applied Linguistics*, Harmondsworth, Penguin Education, 1973.
- COSERIU, E., "Sistema, Norma e Parole" in *Teoria del linguaggio e linguistica generale. Sette studi*. Bari, Laterza, 1971.
- DE SANGRO, M. e I. POGGI, *Gli errori di significato*, in: I. Poggi, a cura di, *Le parole nella testa. Guida a un'educazione linguistica cognitivista*. Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 339-360.
- DARDANO, Maurizio, W. DRESSLER e G. HELD, a cura di, *Parallela II*. Tübingen, 1983.
- GIACALONE RAMAT, Anna, a cura di, *L'italiano tra le altre lingue. Strategie di acquisizione*. Bologna, Il Mulino, 1988.
- GIACALONE RAMAT, Anna, e Massimo VEDOVELLI, a cura di, *Italiano lingua seconda/ Lingua straniera*. Roma, Bulzoni, 1994.
- JACKSON, H., 1995, *Words and their Meaning*. London, Longman, 1995.
- JOE, A., "Text-based Tasks and Incidental Vocabulary Learning", *Second Language Research*, 11/2, 1995, pp. 149-158.

- LAUFER, B., 1991, "The Development of L2 Lexis in the Expression of the Advanced Learner", *The Modern Language Journal*, 75, IV, pp. 440-447.
- LENNON, P., "Error in the Very Advanced Learner", *IRAL*, XXIX/1, 1991, pp. 31-44.
- LENNON, P., "Error: Some Problem of Definition, Identification and Distinction", *Applied Linguistics*, XII/2, 1991, pp. 180-195.
- MCCARTHY, M., "A new look at vocabulary in EFL", *Applied Linguistics*, V/1, 1985, pp. 12-21.
- MARELLO, C., *Le parole dell'italiano. Lessico e Dizionari*. Bologna, Zanichelli, 1996.
- MORRISSEY, M. D., "Toward a Grammar of Learners' Errors", *IRAL*, VI/2, 1972, pp. 167-178.
- POGGI, I., a cura di, *Le parole nella testa. Guida a un'educazione linguistica cognitivista*. Bologna, Il Mulino, 1987.
- RICHARDS, J., *Error analysis: Perspectives on Second Language Acquisition*. London, Longman, 1974.
- RINGBOM, H., "Borrowing and Lexical Transfer", *Applied Linguistics*, VI/3, 1985, pp. 207-212.
- SIMONE, Raffaele., 1983, "Derivazioni mancate", in Maurizio Dardano, W. Dressler e G. Held, a cura di, *Parallela II*. Tübingen, 1983, pp. 37-50.
- SIMONE, Raffaele, "Idee sulla grammatica fine", in: Serena Ambroso, a cura di, *La Certificazione della competenza generale in italiano come L2*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Scambi Culturali, 4-6, 1986, pp. 115-163.
- SIMONE, Raffaele, *Maystock, il linguaggio spiegato da una bambina*. Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- TAYLOR, G., 1986, "Error and Explanations", *Applied Linguistics*, VII/2, pp. 144-163.



## Il valore deontico di *volere, potere e dovere*

MARIA LUISA QUAGLIA  
Universidad Nacional Autónoma de México

Il mio studio è sulle costruzioni verbali che presentano *volere, potere e dovere* in prima posizione come ausiliari del verbo all'infinito in seconda posizione.<sup>1</sup> In questa occasione l'obiettivo è quello di focalizzare gli effetti deontici di questi costrutti dell'italiano. Lo studio consta di due parti: nella prima mi soffermo sul concetto di modalità deontica e nella seconda analizzo le espressioni linguistiche che vengono documentate nel mio corpus dell'italiano parlato colto.<sup>2</sup>

Per definire la modalità deontica o per meglio dire, bulomaica deontica,<sup>3</sup> si deve prima di tutto stabilire una serie di agganci che mi permettano via via di raggiungere questo scopo. Puntando all'essenza della questione e per non perdermi troppo nel labirinto concettuale relativo al tema, comincio col definire la modalità in senso lato come quell'insieme di categorie semantiche che fanno capo ai vari atteggiamenti assunti dal parlante rispetto a ciò che dice. A questo punto c'è da chiedersi quali e quante sono le categorie a cui faccio riferimento e a che tipo di atteggiamenti alludo.

Una prima risposta, alquanto sommaria ma talvolta sufficiente allo scopo, potrebbe essere quella di definire questi ultimi come quegli atteggiamenti protipici di certe categorie modali, ognuna delle quali tipologicamente caratterizzata da tratti distintivi propri.<sup>4</sup> Per identi-

<sup>1</sup> Torno su un tema già trattato in un'altra occasione anche se solo parzialmente e nella prospettiva della cortesia verbale. Mi riferisco al lavoro presentato al III Congreso Nacional de Lingüística, Puebla 1995, dal titolo: "El poder y el deber en la cortesía verbal. Un estudio contrastivo" di prossima pubblicazione in *Estudios de Lingüística Aplicada*, 22-23.

<sup>2</sup> Si tratta di un corpus di 20 ore di interviste registrate personalmente a Roma, Torino e Milano. Gli intervistati sono stati scelti in base a criteri precisi: sesso, età, grado scolastico ottenuto, cittadinanza e residenza in una delle città su indicate. Siccome questo studio fa parte di un altro molto più ampio, per questi criteri e altri dettagli mi sono basata su quelli stabiliti per il corpus dello spagnolo parlato colto di Città del Messico.

<sup>3</sup> Allo scopo di uniformare la terminologia, tutti y termini che adotto sono di etimologia greca. Se ne indicherà il senso più avanti.

<sup>4</sup> Per un'ampia esposizione al riguardo, *vid.* John R. Taylor, *Linguistic Categorization*, pp. 59-65.

ficare e definire da un lato queste categorie e dall'altro lato i modi di atteggiarsi del parlante rispetto a ciò che dice, bisogna ricorrere, a mio avviso, ad una visione d'insieme dell'universo modale in cui si possano discernere le differenze tra le varie categorie così come le relazioni esistenti fra di esse. Questo sembra possibile nell'ambito di quello che definisco come 'processo modalizzante', cioè quell'insieme di percorsi obbligati di *optionals*, di scelte fatte dal parlante sul 'come' atteggiarsi e autodefinirsi modalmente dinanzi a quanto esprime nel suo enunciato. Ciò si deve al fatto che colui che parla non solo dice delle cose, ma assume sempre un atteggiamento al riguardo e lo assume sempre in base a scelte precise. Le scelte modali fatte dal parlante sono di natura psico-cognitiva, alcune scaturiscono dall'intelletto e altre dai diversi sentimenti, tutte però, e comunque, esprimibili linguisticamente e quindi identificabili nell'enunciato. Pertanto si deduce che se è vero che il parlante sceglie il modo, o per meglio dire, i vari modi di atteggiarsi nei riguardi di ciò che dice, è pure vero che una volta fatte le scelte, questi modi o modalità deve poi assumerle. Tuttavia affinché questo sia fattibile, è necessario che il parlante esegua tutta una serie di operazioni mentali di carattere cognitivo che gli permettano di processare le informazioni di natura modale lungo i percorsi obbligati del processo modalizzante, traducendole in atteggiamenti da esprimere linguisticamente. Questo processo può essere definito quindi come un meccanismo operativo complesso e dinamico, attivato dal parlante tutte le volte che emette un enunciato e pertanto soggiace all'attività linguistica. Ecco quindi che si può dire senza timore di esagerazione, che l'espressione della modalità è inerente alle interazioni linguistiche e fa parte della competenza comunicativa di qualsiasi parlante. Se così è, allora la modalità (o le modalità), deve essere studiata a fondo nell'ambito di un discorso pedagogico che, riconoscendone l'importanza nel fare linguistico, propone nuove aperture nel tracciato di itinerari didattici. Sembra quindi conveniente saperne di più al riguardo.

Di solito nell'espressione linguistica vengono riconosciute tre forme enunciatrici: l'interrogativa, la dichiarativa e l'esortativa.<sup>5</sup> Sono le forme che manifestano le tre modalità possibili dell'enunciazione,

<sup>5</sup> Si tratta di un concetto ampiamente condiviso dagli studiosi e facilmente reperibile nelle grammatiche di certo rigore. Per esempio in M. Dardano e P. Trifone, *La lingua italiana* p. 249 (cito dalla prima ristampa, 1990). Per un ampio trattamento della questione, *vid.* Tomás Jiménez Juliá, "Modalidad, modo verbal y modus clausal", en *Verba*, 16, pp.175 ss.

scelte e assunte dal parlante per scopi comunicativi e pragmatici. Interrogazione, dichiarazione ed esortazione vengono definite dal parlante mediante operazioni eseguite nella dimensione enunciativa del processo modalizzante e sono categorie dominate dai rispettivi operatori modali, manifestate dal parlante nella dimensione linguistica dell'enunciato come fase terminale del processo.

Ma nell'atto comunicativo il parlante non si limita a autodefinirsi come soggetto che interroga, dichiara o esorta: si autodefinisce pure come soggetto che constata, valuta, desidera e inferisce ciò che esprime nel suo enunciato. Costatazione, valutazione, volizione e inferenza sono atti di giudizio mediante cui il parlante giudica il contenuto proposizionale dell'enunciato e giudicandolo assume una posizione nei suoi riguardi che è di indole modale e diversa secondo il tipo di giudizio scelto ed espresso.<sup>6</sup> La scelta e la definizione modale a questo livello del processo modalizzante è fattibile perchè il parlante processa questo tipo di informazione mediante l'operatore modale corrispondente all'atteggiamento che egli decide di assumere per poi esprimerlo linguisticamente.

Tuttavia la complessità modale dell'enunciato non si esaurisce qui, perchè qualsiasi percorso obbligato scelto dal parlante all'interno del processo modalizzante prevede il passaggio dal livello logico dominato dai due operatori della *possibilità* e della *necessità*. In altre parole, il soggetto emittente non può esimersi dall'assumere una posizione rispetto a ciò che dice che non abbia a che vedere con questi due concetti logici.<sup>7</sup> Questo tipo di atteggiamento modale può venire esplicitato formalmente nell'enunciato come in 1a - 2a, oppure rimanere implicito come in 1b - 2b.

1. *Possono essere* le sei. 1b. *Che siano* le sei?
2. *Devono essere* le sei. 2b. *Sono* le sei.

In 1a.-2a. la possibilità di "essere le sei" e la necessità di "essere le sei" sono esplicitate dai verbi *potere* e *dovere*, mentre in 1b - 2b

<sup>6</sup> Cf. Cathérine Kerbrat-Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en la lengua*, 1986, *passim*. Inoltre per una chiara esposizione dei vari tipi di giudizi, *vid.* Raúl Gutiérrez Sáenz, *Introducción a la lógica*, cap. IX, pp.66-70.

<sup>7</sup> Si tratta dei due ben noti concetti aristotelici ampiamente discussi in diversi campi, teologico e filosofico, logico e linguistico. Per una visione d'insieme in prospettiva linguistica, *vid.* John Lyons, *Semantics*, vol. II, 1977. Traduzione francese: *Sémantique linguistique*, cap. VIII, "La modalité", pp.406-466.

non lo sono, rimanendo implicite nel morfema verbale del modo congiuntivo e indicativo. E dato che a questo punto il discorso modale si fa piú complesso, rinvio il lettore allo schema accluso in Appendice per facilitare la comprensione della descrizione piú sotto.

Fermo restando che nella costante dialettica tra il soggetto parlante e il contenuto proposizionale si generano le modalità finora descritte che poi si concretizzano nell'enunciato, immerso a sua volta in una realtà autentica o immaginaria, non va dimenticato che una componente basilare di questo processo dialettico è costituito dal ventaglio di fattori contestuali, situazionali e comunicativi che vi entrano in gioco, stabilendo una fitta rete di rapporti. Questi ultimi risultano di particolare importanza all'interno di questo livello logico del processo modalizzante perchè è contraddistinto da una notevole ricchezza categoriale. Infatti gli spazi categoriali di questa dimensione del processo sono sei in totale, suddivisi in due gruppi di ugual numero, tre nell'ambito della *possibilità* e tre in quello della *necessità*. Si tratta delle categorie logiche modali *dinamiche*, *bulomaiche* ed *epistemiche* generate dai macro-operatori dominanti i due ambiti di questo livello del processo.<sup>8</sup> Tralasciando per ora le prime e le ultime, focalizzo quelle *bulomaiche* che a loro volta comprendono le categorie modali *deontiche*.<sup>9</sup> Se si prende in considerazione la loro origine operativa già descritta così come quella etimologica,<sup>10</sup> si può dire che queste modalità hanno come tratto caratterizzante la volontà di un'istanza socialmente definita e dotata di un'autorità con potere e pretesa d'imposizione, cioè con la facoltà d'imporsi sul mondo agendo su di esso e cambiandolo in qualche modo. Invece le modalità *bulomaiche non deontiche* sono quelle contraddistinte dalla volontà di un'istanza che non ha né l'

<sup>8</sup> Come ho proposto altrove (*vid. infra*), identifico la 'possibilità' e la 'necessità' con le due macro-operazioni mentali logiche del processo modalizzante. Espongo questo punto di vista in "La necesidad epistémica en el español de México", comunicazione presentata nel X Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y de Filología de la América Latina (ALFAL), celebrato a Las Palmas de Gran Canaria, 1996. Inoltre in "Ir, poder y querer: su valor epistémico en español", comunicazione presentata nel IV Congreso Nacional de Lingüística, celebrato a Xalapa, 1997. Per quanto riguarda la terminologia, ho adattato all'italiano quella che si ritrova nella letteratura sul tema a partire da F. R. Palmer, *Mood and Modality*.

<sup>9</sup> Bulomaiche, dal greco *boulé*: volontà, e *boúlomai*: voglio o desidero; deontiche da *déon*: obbligo, e *déomai*, ho necessità. Nel nostro caso si dovrà intendere la macro-operazione della "necessità" come generatrice dell'"obbligo".

<sup>10</sup> Cfr. nota 8.

facoltà né tantomeno la pretesa d'imporsi e di cambiare un stato di cose stabilito. Senza dilungarmi oltre su questo tipo di modalità e tornando al tema di questo studio, bisogna dire che le modalità deontiche sono quelle normalmente rapportate al *permesso* e all'*obbligo*, perciò conviene chiarire subito che in questa occasione si sorvolano i riferimenti pragmatici suggeriti da questi due concetti.<sup>11</sup> Pertanto i costrutti con *potere*, *volere* e *dovere* non saranno visti in questa sede come atti illocutivi di richiesta, ordine e così via, bensì come espressioni di valori modali. E questo perchè, anche se con frequenza le modalità deontiche della possibilità e della necessità vengono rapportate a valori performativi, questi ultimi non le definiscono. Infatti non tutti gli enunciati deontici sono performativi, potendo semplicemente esprimere l'esistenza di un *permesso* o di un *obbligo* come si vedrà piú sotto.

In base ai dati forniti dal corpus preso in esame, si riscontra che la possibilità deontica viene espressa in italiano da *potere* + infinito e da *volere* + infinito.<sup>12</sup> Ai fini di questo lavoro, il primo distinguo da farsi è in relazione alla presenza o assenza del valore performativo che in genere è unito al valore modale. Quando la performatività è presente, si osservano due usi di *potere* + inf., cioè un primo uso deontico permissivo rapportato alla richiesta da parte del soggetto parlante di compiere lui medesimo l'azione indicata dall'infinito. In questo caso, *potere* è coniugato alla prima persona singolare o plurale, come in

3. Scusi, Antonietta, le *posso fare* subito un esempio?
4. E noi, *possiamo darti* del tu o vuole del lei?

C'è da dire inoltre che in questa accezione di *potere* + inf., l'ambito sintattico del costrutto bimembre può restringersi unicamente all'espressione del verbo *potere* rimanendo sottinteso il secondo verbo all'infinito, come in

5. Se mi è consentito, io direi anche di quali aiuti abbiamo bisogno. *Posso?*

<sup>11</sup> Cfr. M. L. Quaglia, "El poder y el deber en la cortesía verbal. Un estudio contrastivo", *op.cit.*

<sup>12</sup> In seguito si abbrevia: inf.

Il secondo uso di *potere* deontico con valore performativo è legato alla richiesta da parte del parlante che qualcun altro diverso da lui, compia l'azione indicata dall'infinito. In questo caso, *potere* concorda con il soggetto proposizionale non coincidente con il soggetto parlante, come in

6. Ma a parte quello, Lei *può dirci* qualcosa in particolare sul tema 'bocciature'?
7. E Lei, mi *potrebbe dare* la formula chimica, il prodotto o roba del genere?

Sui due usi di *potere* + inf. su esposti, ci sono alcune riflessioni da fare. Si osserva che nel primo uso di *potere* si instaura una possibilità deontica di azione che, sebbene voluta dal parlante, questi la fa dipendere dalla volontà del destinatario del suo enunciato a cui egli conferisce l'autorità<sup>13</sup> e quindi il potere di cambiare la situazione o lo stato di cose in questione. Il cambiamento consiste nel favorire o nel permettere che il parlante effettui l'azione e compiendola ne sia il beneficiario. Insomma una proposta di cambiamento che il parlante affida al destinatario e fa dipendere dalla volontà di quest'ultimo. Invece nel secondo uso di *potere* + inf., i tratti componenziali della possibilità deontica presentano una duplice prospettiva leggermente diversa dalla precedente. Fermo restando che il parlante instaura volutamente una possibilità d'azione del destinatario, l'atteggiamento soggettivo assunto in questo caso particolare può essere di due tipi a seconda del tratto che decide di mettere in rilievo. Se sceglie di far enfasi sulla possibilità intesa come facoltà o potere di azione del destinatario, c'è un'inclinazione all'uso del costruito con *potere* + inf. come negli esempi 6. e 7. Se invece il parlante decide di mettere in rilievo la volontà di azione del destinatario, esplicita questa volontà mediante l'uso di *volere* + inf., come nel caso:

8. Ce lo *vuol spiegare* meglio questo pro e contro?

<sup>13</sup> Dal latino *auctoritas*, intesa come 'volontà, iniziativa', ma anche come 'privilegio accordato o concesso a qualcuno'. Vid. Italo Lana, *Vocabolario Latino*, p. 691.

o il caso:

9. *Vogliamo mettere* un altro pezzo del suo programma musicale?

C'è da notare al riguardo, che per ragioni che trascendono quelle puramente modali e hanno a che vedere con questioni di altra natura e in particolare con la cortesia verbale, è frequente in questi casi con *volere* l'inclusione simpatetica del soggetto parlante nella realizzazione dell'azione mediante il morfema *-iamo*, come in 9. e nel seguente:

10. *Vogliamo dire* il futuro del passivo di 'amo'?

Vorrei aggiungere un'osservazione a quanto già detto. Se è vero che c'è un processo di desemantizzazione in atto per quanto riguarda l'uso di *volere* + inf., sotto la spinta della forza illocutiva che tende a offuscare la modalità deontica a favore degli effetti pragmatici, credo di poter riconoscere uno stadio non molto avanzato di questo processo di desemantizzazione che traspare dal valore modale a cui si è appena fatto riferimento.

Quando la possibilità deontica non implica la performatività, si impone la volontà di un'istanza diversa dal parlante che si limita in questo caso a constatare l'esistenza di questa possibilità, come in

11. I ragazzi fanno ciò che vogliono, *possono fumare* in classe, cosa che una volta era difficile da ammettere.
12. Loro [I carabinieri] *possono sparare* solo per legittima difesa.

Oppure il parlante si limita a constatare l'impossibilità deontica rapportata al *divieto*, come nei seguenti casi del corpus:

13. Non avendo [Il figlio maggiore] la cittadinanza *non può andare a lavorare*.
14. In un periodo in cui le tesi di Machiavelli *non potevano essere* apertamente *citare e discusse* per la condanna di immoralità che pesava sul *Principe*.

Per quanto riguarda la necessità deontica, anche qui bisogna fare la distinzione relativa alla presenza o assenza del valore performativo.

tivo. Nel primo caso si riscontra in italiano l'uso prevalente di *dovere* + inf., in cui l'effetto deontico è legato all'obbligo imposto al soggetto proposizionale di compiere, oppure di non compiere, l'azione espressa dal verbo del costrutto in seconda posizione. Si tratta dei seguenti casi del corpus:

15. Lei *deve parlare* subito piú forte, sennò non riusciamo mai a sentirla!
16. Non ci *dovete porre* ostacoli per il nostro lavoro!

Anche *volere* + inf. può avere un'accezione modale di necessità deontica in enunciati performativi, come in

17. Allora, senta, *vuol dire* il suo indirizzo e poi la salutiamo.

Quando non c'è relazione tra necessità deontica e performatività dell'enunciato, la modalità rilevante è quella constatativa. In questo caso il parlante constata enunciando l'esistenza di un obbligo da adempiere che è quello espresso dal lessema verbale dell'infinito. Come si è spiegato piú sopra, si tratta di un obbligo imposto da un'istanza che ha l'autorità e quindi il potere d'imporlo. È importante evidenziare in questo caso specifico l'individuazione di due piani modali con riferimento al soggetto parlante e cioè un primo piano constatativo e un secondo piano in posizione subordinata a quest'ultimo e specifico della necessità deontica. Non di rado il raccordo dei due piani modali, principale e secondario, è esplicitato da un *verbum dicendi* come per esempio: *dire, domandare, rispondere*, ecc., seguito da espressioni in discorso diretto o indiretto. Gli esempi del corpus in esame sono del tipo di

18. Nell'esame di matematica di oggi sono stati dati quattro problemi senza che fosse specificato che l'allievo ne *deve risolvere* uno obbligatoriamente e un altro a scelta.
19. Io credo che in fondo non gli si possa dire: Tu *devi* comunque *promuovere*!

Per concludere, credo di poter dire senza sbagliare eccessivamente che l'insegnamento dell'italiano come lingua materna e come lingua straniera richiede una revisione rinnovata dei suoi presupposti. Alla luce di quanto si è venuto presentando in questo lavoro, anche se in modo frammentario e parziale, si può rilevare l'importanza che riveste

lo studio della modalità nel campo di dattico, soprattutto quando si ha la pretesa di seguire metodologie innovative nella prospettiva dell'approccio comunicativo e con obiettivi che puntano allo sviluppo di competenze linguistiche e comunicative. Se tali metodologie non prendono in considerazione la questione modale, c'è da chiedersi fino a che punto siano affidabili e valide le loro proposte pedagogiche. Da quanto detto risulta abbastanza chiaro che la ricerca applicata all'insegnamento in questi ultimi anni di fine millennio ha ancora davanti a sé un ampio spazio di riflessione e di sempre nuove sfide da accogliere.

## Bibliografia

- BYBEE, J. and S. FLEISHMAN eds., *Modality in Grammar and Discourse*, vol. 32. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin, 1994.
- DARDANO, Maurizio e Pietro TRIFONE, *La lingua italiana*. Bologna, Zanichelli, 1990, 2ª ed.
- GUTIÉRREZ SÁENZ, Raúl, *Introducción a la Lógica*. México, Esfinge, 1981.
- JIMÉNEZ JULIÁ, T., "Modalidad, modo verbal y *modus clausal* en español", *Verba*, 16, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 175-214.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette, 1986.
- LYONS, JOHN, *Semantics*, II, Cambridge University Press, 1977.
- TAYLOR, John R. *Linguistic Categorization - Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1995, 2ª ed.

# Lingua italiana e dialetti in un testo pugliese del Cinquecento

PASQUALE CARATÙ  
Università degli Studi di Bari

Il testo al quale ci si riferisce è quello degli *Statuti di Molfetta*, pubblicato dallo scrivente nel 1976,<sup>1</sup> dove si evidenziano le componenti linguistiche essenziali che vengono distribuite come segue: latinismi, fatti di italiano antico, di italiano moderno e dialettalismi.

## 1. Latinismi

*Di carattere fonetico-grafico.*

*naulo* 'nolo' I.12.1, 3, I.13.1, ecc. (di contro a it. *nolo* I.11.3), *laborasse* 'lavorasse' I.17.2 (di contro a *lavorare* I.17.1), *recepte* 'riceve' I.4.3, *recepesse* 'ricevesse' I.4.2, *oleo* 'olio' I.5.1, 3, I.6.2, *caseo* 'cacio, formaggio' I.24.1, I.28.1, 2 (di contro a dialetto *caso* I.28.2), *ordio* 'orzo' I.11.4, *naulij* 'navigli, imbarcazioni' I.13.4, *lacte* 'latte' I.23.1, *ricocta* 'ricotta' I.24.2, *re-* I.27.2, *vectuaglia* 'generi alimentari' I.18.4, ecc.

*Di tipo morfologico.*

Forme di numerali. *duo* 'due' (*grana duo*) I.25.3, I.29.4, I.32.4 (di contro a *grana... doi* I.28.5); *tria* 'tre' (*grana tria*) I.27.3; *quinque* 'cinque' (*grana quinque*) I.30.3. Le preposizioni: *ultra* 'oltre' I.32.5; *pro* 'per, in relazione a' I.37.5, I.38.4, I.39.3, ecc.

*Di tipo sintattico.*

Congiunzione + avverbio: *ut supra* 'come sopra' I.22.4.

*Di tipo lessicale.*

*advene* agg. f. 'forestiere' (*de le bucte advene* 'le botti dei forestieri' I.41.1); *civium* sost. gen. pl. 'dei cittadini' (*de cerchi et barbaschi*

<sup>1</sup> Pasquale Caratù, "I dazi e le pene negli Statuti di Molfetta", *Lingua e Storia in Puglia*, 3, pp. 5-64; "Il prospetto grammaticale e il lessico", *Lingua e Storia in Puglia*, 4, pp. 33-48. In particolare, si prendono di mira i capp. 1 e 2 della prima parte.

*civium* 'cerchi e verbaschi dei cittadini' I.38.1); *exterorum* sost. gen. pl. 'degli stranieri' (*de mercancia exterorum* 'la merce degli stranieri' I.19.1; *de cerchi et barbaschi exterorum* 'cerchi e verbaschi dei forestieri' I.39.1); *mercimonia* 'merce' I.18.1, 2; *omni* 'ogni, tutte' (*omni fiata* 'ogni volta' I.6.4, I.7.4; *omni altra cosa* 'ogni ...' I.7.2); *pelago* 'mare' I.13.5.

## 2. Italiano antico

### Aggettivi e pronomi indefiniti.

*qualuncha* 'qualsivoglia, tutti' I.4.2, I.4.3; *iasca uno* 'ciascuno' I.4.4, I.4.6; *iasca una* 'ciascuna' I.5.4.

Il tipo *qualunque* è testimoniato nell'a. ('200) tosc. (*qualunque buon sengnore*, sonetto di Rustico Filippi, *Crest.* 98<sup>1</sup>, 10; *per qualunque altra ragione*, "Testamento di Beatrice di Capraia", *Crest.* 133, 58); mentre la forma *qualunca*, -*nca*, m. e f. si riscontra, per lo piú, nei testi dell'Italia meridionale: ant. ('200) umbro *qualunqua cosa*, "Volgarizzamento dell'arte notaria" di Rainerio da Perugia, *Crest.* 35, 109; *quelunqua rasone*, ibid. 101; ant. ('200) rom. *qualunqua homo*, "Le Miracole", *Crest.* 140, 91; *qualunqua cosa*, ibid. 18; ant. ('400) aquil. *qualunqua no vennessa*, "Storia di S. Caterina verseggiata da Buccio de Ranallo", *Crest.* 171, 59; ant. ('400) pugl.-sal. *qualunca... de queste granelle*, "Sidrac otrantino", *Crest.* 174, 63. Quest'ultima forma è la piú vicina al pugliese antico del nostro documento.

Per la forma *ciascuno*, vedi l'ant. ('200) tosc. *a ciascuno è manifesto*, in "Trattato morale", *Crest.* 129, 197, ms. S; *per ciascuna fiera*, "Lettera senese del 1260", *Crest.* 74, 21; l'ant. ('300) umbro *ciascun faccia*, "Laudi dei Disciplinati di Gubbio e di Assisi", *Crest.* 1596, 17; l'ant. ('300) sicil. *a chascun*, "Quaedam Profetia", *Crest.* 173, 39; *avir chascun caxuni*, ibid.; nel tipo *zascauno*, *zascun* è presente nelle varietà dialettali dell'Italia settentrionale, de es., piemontese, lombarda, veneta, in *Crest.*, *Prospetto grammaticale*, par. 497.

### Forme verbali.

La 3<sup>a</sup> pers. sing. del presente indicativo di 'avere': *have* 'ha' I.8.1.

Si riscontra, con o senza *h*, nell'ant. tosc., ma anche nei testi antichi dell'Italia settentrionale (lombardo, veneto) e dell'Italia

centromeridionale (marchigiano, campano, pugliese, siciliano). Per cui Cfr. *Crest. Prospetto grammaticale*, par. 502.

La 3<sup>a</sup> pers. sing. del futuro semplice di 'venire': *venerà* 'verrà' I.3.1.

Cfr. l'ant. tosc. ('200) *averà ... saçio l'animo suo*, "Trattato morale", *Crest.* 129, 70; ant. ('400) pugl.-sal. *si averà bene facta*, "Sidrac otrantino", *Crest.* 174, 135.

La 3<sup>a</sup> pers. sing. del presente congiuntivo di 'dovere', 'potere' e 'fare': *che lo bando se deia fare* '... si debba ...' I.2.2; *non se deia pagare* 'non si debba ...' I.29.6; *se debia* 'si debba' I.3.5; *pozza stare* 'possa ...' I.33.4; *pozca* 'id.' I.35.5; *se facza* 'si faccia' I.30.5.

La forma *debia* è abbastanza diffusa nell'ant. ('200) tosc. (*debbia iscontarsi*, "Documento pistoiese", *Crest.* 73, 46), nell'ant. ('200) veron. (*debia metro* 'debba mettere', "De Babilonia", *Crest.* 143<sup>2</sup>, 107), nell'ant. friul. (*no debia esir*, "Statuti dei Disciplinati di Cividale", *Crest.* 152, 5). È probabile che la sua diffusione sia dovuta alla maggiore vicinanza al latino.

Per la forma *deia* è probabile che si tratti di un modellamento analogico (e fonetico) su *aia* 'abbia'. Vedi ant. ('200) umbro *aia indulgentia*, "Confessione umbra", *Crest.* 6, 23; ant. ('400) napol. *aia tre apuostole* "Lodi di Napoli", *Crest.* 175, 40; ant. ('400) sicil. *aia eterni saluti* "Quedam Profetia", *Crest.* 173, 203.

Per la forma *fazca*, dove *cz* sembra corrispondere all'affricata sorda rafforzata, si confronti l'ant. ('200-'300) *che façca... convertire*, "Lauda dei Disciplinati di Urbino", *Crest.* 1597, 17; l'ant. ('200) camp. *fazca grandi sollepnitati* "Exultet barberiniano", *Crest.* 150, 15; l'ant. ('400) pugl.-sal. *cu non la fazca* "Sidrac Otrant.", *Crest.* 174.85. Con l'affricata scempia, si confronti l'ant. ('200) lomb. (forse cremonese) *que qe li autri faça* 'qualunque cosa gli altri facciano?', "Proverbia que dicuntur super natura feminarum", *Crest.* 68, 45; l'ant. ('200) emiliano-bolognese *la faza confermare*, "La regola dei servi della Vergine ordinata in Bologna nel 1281", *Crest.* 138, 11; l'ant. ('200) cremon. *no faça quello ond'el aiba vergoigna*, "Lo Splanamento" di G. Patecchio, *Crest.* 60-, 158; l'ant. ('500?) piemont. *la faza morir*, "Lauda di una compagnia piemontese", *Crest.* 159-, 74; l'ant. (secc. XIII-XIV) genov. *me par che faz a reosso* "De victoria per Ianuenses contra Venetos in gulfo Venecianorum prope isolam Scurzule, anno 1298 ecc.", *Crest.* 156-, 107.

Per la forma *pozza* si veda l'ant. (sec. XI) umbro *me nde pozza accusare* (1ª pers. sing.), "Formula di confessione", *Crest.* 6.25; l'ant. (XIII sec.) umbro *el poça fare* "Volgarizzamento dell'Arte notaria", *Crest.* 35, 94.

La 3ª pers. sing. del Congiuntivo. I coniugazione: *portassili* 'le portasse' I.3.4; III coniugazione: *anducesse* 'portasse' I.3.4; *facesse* I.4.4.; IV coniugazione latina: *venesse* 'venisse' I.33.2; I.35.3; *moressera* 'morissero' I.30.6.

Per il tipo *portassi* si rinvia sia all'ant. ('200) tosc. (*pagasse* "Libro di banchieri fiorentini", *Crest.* 27,41; *andasse* "Trattato di pace fra Pisani e l'Emiro di Tunisi" *Crest.* 75,33) sia ai testi centromeridionali, come l'ant. ('200) rom. *chiamassi* 'chiamasse' "Liber Istoriarum", *Crest.* 65, 313, ms A; l'ant. ('200) napol. *andasse* "Statuti dei Disciplinati Maddaloni", *Crest.* 151, 96.

Per il tipo *anducesse*, *facesse* se en rileva la notevole frequenza sia nell'ant. ('200) tosc. (*si facese* 'si facesse' "Lettera senese", *Crest.* 74, 60; *rompesse* "Trattato" cit., *Crest.* 75, 33; ecc.), sia nei diversi testi medievali dell'Italia centromeridionale (aquil., camp., mol., pugl., sicil.) e settentrionale (emil., lomb., ecc.). Per cui si confronta *Crest.*, *Prospetto grammaticale*, par. 523.

Per il tipo *venesse*, si riscontrano pochi esempi: nell'ant. ('200) napol. *per alcuno casu che li avvenesse* '... avvenisse, toccasse', "Statuti Maddaloni", *Crest.* 151, 89; *qualunqua frate fallesse*, ibid. 88.

Infinito presente. Si riscontra il tipo *gire* 'andare' (*che si possa gire* I.1.5).

Si confronti l'ant. ('200) tosc. *non posso gire* in Brunetto Latini, Canzone, *Crest.* 97, 23; *mectese a gire* in Chiaro Davanzati, sonetto, *Crest.* 126-6; ant. ('200) rom. *a gire in Gregia* "Liber Istoriarum", *Crest.* 65, 159 ms. L; ant. ('200) sicil. *a spene di gire* "Canzone di Pier della Vigna", *Crest.* 42, 6. Inoltre vedi e spero... *a gire*, in una canzone di re Enzo (sec. XIII), in *Crest.* 82-, 20; ant. sic. ('300) *pir li burdella giri* "Quaedam Profetia", *Crest.* 173, 27.

*Complemento d'agente introdotto da per.*

Esempi: *accactare o cambiare animali per li Citatini* '... da parte dei Cittadini, quelli del posto' I.21.1; *accactare o cambiare animali per li foristeri* '... da parte dei forestieri' I.22.1.

Il costrutto con *per*, usato nel '200 in Toscana, Umbria, ecc. è attestato anche nei documenti medievali pugliesi (Capitanata, Terra di Bari, Salento) già dal sec. XI e in quelli dell'Italia centromeridionale, ad esempio nel *Codex cajetanus* del sec. XIV.<sup>2</sup>

*Enclisi del pronome personale.*

Esempi: *portassili* 'le (olive) portasse' I.3.4; *tenele* 'le tiene' I.30.7; *vendissili* 'le (cose) vendesse' I.8.3.

Si veda ant. (sec. XIII) march. *deole* 'le diede' in "Carta picena", *Crest.* 21, 10; (sec. XIII) *voliole* 'ti voglio' "Ritmo su Sant'Alessio", *Crest.* 24, 168; ant. ('200) rom. *iettaole* 'le gettò' in "Liber Istoriarum", *Crest.* 65, 16; ant. (sec. XIV-XV) aquil. *ministrole* "Storia di S. Caterina ecc.", *Crest.* 171, 169; ant. (sec. XV) nap. *saile?* 'le sai?', "Lodi di Napoli", *Crest.* 175, 47; ant. ('200) cremon. *poesela* 'la potesse', in "Proverbia ecc.", *Crest.* 68, 15; *pesasela*, ibid. 16; *poesele*, ibid. 27, ecc.

L'enclisi è attualmente in regresso, ma, specialmente nel Medio Evo, era molto più frequente e governata da leggi diverse dalle attuali.<sup>3</sup>

*Omissione del relativo.*

Ess.: *De le Sarde se portano da fore terra* '... sarde che si portano' I.79.1; *De li pisci si salano* '... pesci che si salano' I.81.1.

Nel '400-'500 il fenomeno si riscontra nell'italiano antico. Ad esempio, in Machiavelli (*Mandragola*, I, 3): *per intendere quello avevi fatto*. Si rileva tuttavia anche in autori del '300 e del '400, come Dino Compagni e il senese Gentile Sermini.<sup>4</sup>

*Lessico.*

*alibrigare* 'albergare' I.33.3; *alleberga* 'alberga' I.34.2. Si confronti ant. ('200) lomb.-lodig. *albergaràs* 'ospiterai', in Ugucione "Il libro", *Crest.* 62, 35; *albergasse* 'ospitasse', ibid. 175; ant. ('200) veron. *albergare*, in "Compagno Guglielmo", *Crest.* 63, 61; ant. ('200) tosc. *albergai* "Detto del gatto lupesco", *Crest.* 158, 44.

<sup>2</sup> V. in particolare A. R. Rinaldi, "La preposizione *per* con valore di 'da' (agente/causa efficiente) nei documenti medievali pugliesi", *Linguistica italiana meridionale*, I.

<sup>3</sup> V. leggi di Tobler-Mussafia, in L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, cap. VII, p. 81; B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, p. 710

<sup>4</sup> G. Rohlfs, *op. cit.*, II, par. 483.



*fiata* 'volta' (*per omni fiata* 'ogni volta' I.6.4.) Cfr. ant. ('200) friul. *ogna fiata* in "Statuti dei Disciplinati di Cividale", *Crest.* 152, 9; ant. ('200) pad. *mille fiae* "Lamento della sposa", *Crest.* 144, 95; ant. ('200) veron. *spese fiae*, in Giacomino "De Babilonia", *Crest.* 143-, 3; ant. ('200) crem. *tal fiada*, in Patecchio "Splanamento", *Crest.* 60-, 78; ant. ('200) lomb.-lodig. *sovençe fiadhe*, in Uguccione "Il libro", *Crest.* 62, 146; ant. ('200) sicil. *a la fiata*, G. da Lentini "Rime", *Crest.* 41-, 18; *ongne fiata*, in Odo delle Colonne "canzone", *Crest.* 51-, 3.

*mercatancia*, sost. fem. 'mercanzia, merce' I.18.2, *mercancia* I.18.1, 2.

Si confronti ant. ('200) sen. *mrchancia*, in "Lettera cit.", *Crest.* 74, 6; ant. ('200) pis. *le mercancie*, in "Ricordi pisani", *Crest.* 135, 4; ant. ('200) pad. *merchaandia*, in "Rainaldo e Lesengrino", *Crest.* 145, 21.

*rata*, sost. fem. 'porzione da pagare, parte computata' I.15.4; I.16.4; ecc. È voce dotta, in uso dal sec. XV < lat. RATA (PARS) 'parte computata' < REOR, dalla formula *pro rata parte*, in DEI s. v. *rata*.

### 3. Italiano moderno

Il tipo *niente* I.8.4, I.11.5, I.20.4

*Aggettivi e pronomi possessivi.*

Esempi: *de loro* 'di ...' I.30.3; *territorio suo* I.8.3 e *passim*.

*Presente congiuntivo passivo.*

Esempi: *sia tenuto* I.3.3., I.4.3, I.5.3 e *passim*; *barche... le quale non siano tenuto* 'non siano tenute' I.13.5.

*Imperfetto congiuntivo.*

Esempi: *fosse* I.4.2; *portasse* I.12.2, I.14.2 e *passim*; *caczasse* 'sportasse' I.8.4, I.9.2 e *passim*; *facesse* I.4.4, I.5.2 e *passim*; *vendesse* I.6.2, 4;

#### 3.1 Lessico

Di tipo amministrativo: *franchicie* 'franchigie' I.21.5, I.22.4; *mercancie* 'mercanzie' I.5.1 e *passim*; *pagamento* I.4.1, I.5.1 e

*passim*; *sacramento* 'giuramento' (fino all'ottocento, in GDLI s.v. 9 *sacramento*); *tenimento* (*de Molfecta*) 'agro (di Molfetta)' I.1.2, I.7.3 e *passim*; *territorio* I.8.3, I.14.2.

Voci comuni: *alloggiare* 'alloggiare' I.33.1, I.34.1; *aratrij* I.44.1, 2; *barca* I.48.2, *barche* pl. ib. 1, I.49.1; *bestia* I.14.5; *bestiame* I.7.1; *cera* 'cera, materia molle secreta dalle api' I.98.4; *cipolle* I.32.2, *ce-* ib. 1, 4; *ferro* I.98.4; *forgia* I.52.3; *lana* I.98.4; *lino* I.98.4; *molini* 'mulini' I.93.1, 2; *pece* I.98.4; *sarde* itt., I.78.1, 2; I.79.1, 2; I.80.1, 3; *vacche* I.30.1, *bacca* I.30.2.

### 4. Dialettismi

*E ed O brevi fuori metafonesi.*

Si conservano: *deci* 'dieci' I.27.4; *tenele* 'le tiene' I.30.7; *alla fera de settembre* 'alla fiera di settembre' I.35.4, I.36.3, ecc.; *bucte nove* 'botti nuove' I.40.3, I.41.2.

Nell'Italia meridionale la E breve con finali -e, -o, -a, di regola, si conserva<sup>5</sup> e, parallelamente, anche la O breve non meta-fonetizzata.<sup>6</sup>

*E lunga, I breve de O lunga, U breve in metafonesi.*

Molto spesso si riducono rispettivamente ad -i ed a -u: *piso* 'peso' I.31.1, 2; *in quillo tempo* 'a quel tempo' I.33.6 (di contro a *quello che vende* I.34.4); *bucti* 'botti' I.9.3, *bucte* 'id.' I.40.3 (di contro a *bocta* 'botte' I.9.3); *utri* 'otri' I.9.3; *anni duj* 'anni due' I.30.4; *tre iurni* 'tre giorni' I.33.5, I.34.3 bis.

Le toniche E ed O chiuse in metafonesi, di regola, nell'Italia meridionale esitano rispettivamente in -i ed in -u. Vedi ad esempio, nap. *mise* 'mesi', *pile* 'pelo';<sup>7</sup> *chiumme* 'piombo', *nepute* 'nipoti'.<sup>8</sup>

*Rafforzamento della -B-.*

Esempio: *robbe* 'robe' I.6.1.

Nel toscano popolare, nel Lazio, in Umbria e nell'Italia meridionale la -B- viene pronunciata rafforzata: *rubbare*, *robba*.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I, par. 101.

<sup>6</sup> *Ibid.*, par. 125.

<sup>7</sup> *Ibid.*, par. 61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, par. 79.

<sup>9</sup> *Ibid.*, par. 215.

Esito di -LJ- in mediopalatale pura sonora.

Esempi: *pighiasse* 'pigliasse' I.20.2; *taghiasse* 'tagliasse' I.27.2; *aghi* 'agli, aglio' I.32.1, 2.

Il fenomeno (il tipo *figghie* 'figlio', *pagghie* 'paglia') si riscontra in Puglia, in Lucania, orientale e meridionale, nella Calabria, ad esclusione della parte centrale, nella maggior parte della Sicilia, oltre che nel fiorentino popolare e in gran parte delle province di Lucca e di Massa Carrara.<sup>10</sup>

*Riduzione di SJ alla sibilante sorda nel tipo caso 'formaggio'.*

Esempi: *caso* 'cacio, formaggio' I.24.2, I.27.2, I.28.2; *casicavalli* 'caciocavalli' I.28.1, 2; *caso ricrocta* 'cacioricotta, I.29.2.

L'esito in sibilante di SJ si riscontra nell'Italia meridionale, a sud della linea Cassino-Gargano: nap. *caso* 'formaggio', abruzz. *kase* 'id.', sicil., cal., sal. *casu* 'id.', *vasu* 'bacio', ecc.<sup>11</sup>.

*Sonorizzazione delle sorde postnasali.*

Esempi: *senzaria* 'senseria' I.5.2; *onza* 'oncia' I.6.5; ecc.

Nell'Italia meridionale, a sud della linea che unisce i monti Albani ad Ancona, qualunque consonante sorda viene sonorizzata. Ad esempio, nap. *nzalata* 'insalata', bar. *lanze* 'lancia', ecc.<sup>12</sup>

*Persistenza della rotata nel suffisso -ARIUS.*

Esempi: *migliaro* 'migliaio, misura di capacità' I.5.3; *frebaro* 'febbraio' I.30.5; *trappitaro* 'adetto al trappeto, frantoio' II.3.3.

Il fenomeno è presente in tutto il Mezzogiorno (ad esempio, in Campania *scarparo*, *panaro*, ecc.), ma anche nell'Italia settentrionale (ad esempio, nel venez. *fornaro* e *fornèr*, ecc.).<sup>13</sup>

*Metaplasmo di declinazione.*

Dalla 3<sup>a</sup> declinazione latina alla 1<sup>a</sup>: *nava* 'nave, imbarcazione' I.89 e passim, *carna* 'carne' I.114.1, I.116 e passim. Dalla 3<sup>a</sup> latina alla 2<sup>a</sup>: *lacto* 'latte' I.23.3, *previto* 'prete' I.168.3, 4; *varrilo* 'barile' I.155.4, ecc.

<sup>10</sup> *Ibid.*, par. 280.

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, par. 287.

<sup>13</sup> Per cui cfr. G. Rohlfs, *op. cit.*, I, par. 285.

Il fenomeno si riscontra già nell'Italiano antico (*vermo* 'verme' in Dante, *nomo* in Guittone, Giacomo da Lentini, ecc.) ed è particolarmente evidente nelle zone dove la vocale finale è diventata indistinta. È presente nelle Marche (*pepo* 'pepe', *lapo* 'l'ape', ecc.), nella Toscana nord-occidentale (zona di Lucca: *febbra*, *grandina*, ecc.), nei dialetti veneti (*sema* 'seme'), nell'antico veneziano (*goveno* 'giovane', *mexo* 'mese', ecc.) e così nei dialetti meridionali, come ad esempio in quelli cal. (*cinnera* 'cenere', *serpa* 'serpe', ecc.), nap. (*dota*, *votta* 'botte', ecc.), abr. (a Lanciano *crocia* 'croce', *lita* 'lite', ecc.).<sup>14</sup>

*La forma ciceri 'ceci' I.11.5.*

In questa forma persiste la declinazione latina \*CICERI < cl. CIRCERES.

Nei dialetti meridionali è presente sia la forma pl. che quella al sing. Cfr. ad esempio, manfr. *u cècere* 'il cece'; *i cicere* 'i ceci' *ric. pr.*

*Il congiuntivo presente del tipo pozza.*

Si riscontrano esempi di 3<sup>a</sup> pers. sing.: *pozza stare* 'possa stare' I.33.4; *pocza* 'possa' 3<sup>a</sup> sing. I.35.5; *se faccia* 'si faccia' I.30.5.

La forma *pozza* di 1<sup>a</sup>, di 2<sup>a</sup> o anche di 3<sup>a</sup> sing. costituisce uno dei pochi resti del congiuntivo nell'Italia meridionale. Cfr. abr. *pozze*, *puzze* 'che tu possa'; cal. *pozza* 1<sup>a</sup> sing., *puozzi* 2<sup>a</sup> sing., *pozzi* 3<sup>a</sup> sing.; sal. *pozza* 3<sup>a</sup> sing.<sup>15</sup>

Nella forma *faccia* c'è il dubbio che si possa trattare di equivalenza con *faccia*. Comunque, se si tratta dell'affricata sorda rafforzata, si riscontra qualche esempio. Vedi sic. *fazza*, sia pur soltanto in proverbi o canti popolari.<sup>16</sup>

*La 3<sup>a</sup> pers. sing. del congiuntivo imperfetto in -ESSE.*

Riguarda quelle forme della 4<sup>a</sup> coniugazione latina: *venesse* 'venisse' I.33.2, I.35.3; *moressera* 'morissero' I.30.6.

Nell'Italia meridionale le forme dell'imperfetto congiuntivo si sono ridotte a due:

-*assi* per la prima coniugazione ed -*essi* per le altre. Vedi, ad esempio, nap. *vattésse* 'battessi' e *fenésse* 'finissi'.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Per cui cfr. G. Rohlfs, *op. cit.*, II, par. 353.

<sup>15</sup> *Ibid.*, II, par. 559.

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, par. 563.

## 4.1 Lessico

*casicavalli* 'caciocavalli' I.28.1, 2; I.98.1, 4. Il tipo si riscontra nell'Italia meridionale. In AIS 12109 Cp: dall'Abruzzo (a Scanno *kascavalle*) alla Puglia (*kasekavalle*: a Serracapriola p.to 706, Lucera 707, Vico del G. 709, Faeto 715, Ascoli Satriano 716, Ruvo di Puglia 718, Palagiano 737, Avetrana 738), alla Campania (a Gallo 712, Monte di Procida 720, Acerno 724, Teggiano 731), alla Lucania (Ripacandida 726, Pisticci 735), alla Calabria (a Verbicaro 750, Guardia Piemontese 760, Ghorio 792) e fin in Sicilia (a Vita 821). Vedi inoltre latino medioevale *cavalcasi* (anno 1071 a Roma; 1232 a Farfa), accanto a *casei cabalei* (anno 1470 a Roma).<sup>18</sup>

*conzo* 'strettoio con fiscoli per il frantoio?' I.15.3, I.16.2, I.17.2, 3. Il tipo *cunze* è presente a Mattinata (DDMM), Bitonto (LDB), Grumo (GLEGA); *cuenze* a Molfetta (NLMI); *conze* a Corato (DEC); *conzu*, *cuenzu* nel Salento (VDS) e nella Calabria (NDDC).

*fazzatori* sot. fem. pl. 'madie' I.44.3. Cfr. il tipo *fazzatora*, -e sul Gargano, a Manfredonia (VM), a Mattinata e Monte Sant'Angelo (DDMM) e nel Salento (VDS); il tipo *fazzatàure* a Bisceglie (VDBI) e a Bitonto (LDB); nap. *fazzatoria* (VNI). La voce è data come pugliese in AIS 238 'la madia'.<sup>19</sup>

*nozze* sost. fem. pl. 'sansa (lett. 'noccioli di olive')' I.13.3; *noze* II.37.1, 3. Cfr. ant. bisc. *nozze* 'sansa, residuo della torchiatura delle olive', in *Statuti Bisc.* "Glossario", abr. *nozze* 'id.' VUA; abr. e mol. *id.* DAM; garg. (Monte Sant'Angelo) *nùzzola* VDG; Mattinata *nuzzulere* 'vasca per la sansa' VDEG; bisc. *nozze d'alive* 'sansa' VDBI; bit. *nuzze* LDB; grum. *id.* GLEGA; sal. *nuzzu*, e varr. VDS; cal. *nuòzzulu* e varr. NDDC:

*pesa* sost. fem. 'peso di dieci rotoli' (la voce viene usata, per lo più, per il formaggio, la ricotta o anche per la carne salata) I.118.3, I.119.4. Vedi ant. (?500) bisc. "sia tenuto pagare per iasca una *pesa* grana tria et ad monotillo si intenda da rotoli deci in socta ... et lo

<sup>18</sup> DEI sotto voce *caciocavallo*.

<sup>19</sup> Cfr. ant. sip. "Fazzatorium pro faciando pane" RSL, anno 1307, doc. 230; ant. conv. *fazzatoria*, in *Chart.* doc. 42, p. 93, r. 1.

minuto se intende da una *pesa* abascio", in *Statuti Bisc.*, p. 98, 21; cal. *pisa* sost. fem. 'peso di cinque rotoli, usato per la lana e il lino' (un *ruotolo* napoletano = gr. 900) NDDC.

*rotulo* sost. masch. 'rotolo, antica misura di peso corrispondente a circa 900 gr.' I.113.3 bis e passim; *rotuli* pl. I.129.3, 4 e passim; *rotili* pl. I.27.4. Cfr. abr. e mol. *ruotele* DAM, nap. *ruotolo* VNIIN, corat. *ruote* DEC, gr. *id.* e *rute* 'id.' e 'antica misura per liquidi' GLEGA, sal. *ruètulu*, *ròtulu* 'antico peso, uguale a 890 gr.' VDS; cal. *ròtolo* 'antico peso equivalente a circa 800 gr.' NDDC. Vedi inoltre *ròtolo* ad Alcamo (anno 1398) e a Venezia (anno 1255), in DEI s. v.

*salma* sost. fem.

1. 'salma', misura di peso (ancor oggi tra i contadini pugliesi-garganici 'carico di un animale a someggio') I.10.3-4, I.86.3 e passim. Cfr. bisc. *salme* 'sorta di misura antica che a Bisceglie valeva 2 cantai (1 cantai corrispondeva al peso di 100 rotoli antichi) VDBI; bit. *salme* 'quantità di chicchessia che si carica sulla groppa di un animale' LDB; sal. *sarma*, *salma* 'peso di legno trasportato a basto' VDS; cal. *sarma* 'carico di un mulo' NDDC, 'misura di capacità per aridi equivalente a 2 (provincia di Cosenza) o a 8 tomoli (provincia di Catanzaro e Reggio Calabria)' NDCC:

2. 'misura di capacità per il vino e per l'olio' I.9.4, I.149.3 e passim. Cfr. ant. (?500) bisc. *salma* (d'olio) 'che equivarrebbe a 18 stara', in *Statuti Bisc.* Glossario; bit. *id.* 'misura ... per il vino = a lt. 175' LDB; gr. *id.* 'id.' GLEGA; sal. *sarme*, *salma*, *salme* 'misura di olio o vino equivalente a circa 160 lt.' VDS:

*tumulo* sost. masch. 'tomolo (misura di peso, o anche di capacità, per le olive, equivalente a circa 50 kg.)' I.4.4; *thumulo* I.4.6. Cfr. matt. *tumene* 'tomolo', anche misura per le olive, circa 50 kg (vedi la frase *tùmene e stère* 'un tomolo di olive dà uno stajo di olio' per indicare un raccolto abbondante) ric. pr.; bit. *id.* '... che corrisponde a circa 56 lt., per misurare grano, mandorle, ecc.' LDB; sal. *tumminu* 'misura di capacità per legumi e cereali' VDS; nap. *tommolo* '... corrispondente a lt. 55,5' VNI; < ar. *tumn* DEI s.v. *tomolo*.

*vasselli* sost. masch. pl. 'tini, recipienti per il vino' I.42.1. 3.

Cfr. ant. abr. *vascella, bascello* ("le butti o vero vascella", in *Statuti Bagliua* di Sulmona; "uno bascello ... de salme 26", in *Statuti o Capp.* di Vasto, anno 1573) VUA s.v. *vascèlle* 'botte, tino dei tintori'; ant. sal. *vassiello* 'vaso' in De Barthol. ("Prendi de l'acqua de quillo vassiello" p. 53, r. 13); ant. umbro *vascello* (XIII sec. Jacopone) 'piccolo vaso, vasetto' DEI s.v.; ant. (sec. XIV) sicil. *vaxellu* 'recipiente' ibidem; lat. med. *bascella de vino* (anno 1035 a Roma) ibidem VASCELLUM o VASCULUM, diminutivo di VAS; VASIS, in DEI s.v. *vascello*.

### Abbreviazioni:

ant.: antico  
abr.: abruzzese  
aquil.: aquilano  
bar.: barese  
bisc.: biscegliese  
bit.: bitontino  
cal.: calabrese  
camp.: campano  
cremon.: cremonese  
friul.: friulano  
emil.: emiliano  
garg.: garganico  
genov.: genovese  
lodig.: lodigiano  
lomb.: lombardo  
march.: marchigiano

matt.: dialetto di Mattinata  
mol.: molisano  
nap. e napol.: napoletano  
pad.: padano  
piemont.: piemontese  
pis.: pistoiese  
pugl.: pugliese  
rom.: romano  
sal.: salentino  
sen.: senese  
sic.: siculo  
tosc.: toscano  
sicil.: siciliano  
venz.: veneziano  
veron.: veronese

### Sigle:

AIS, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, JABERG.  
Chart., *Il Chartularium del Monastero di San Benedetto di Conversano*. MOREA.

Crest., *Crestomazia italiana dei primi secoli*, MONACI.

DAM, *Dizionario abruzzese-molisano*, GIAMMARCO.

DDMM, *Dizionario del dialetto di Mattinata - Monte Sant'Angelo*,

GRANATIERO.

DEC, *Dizionario etimologico coratino*, BUCCI.

DEI, *Dizionario etimologico italiano*, ALESSIO e BATTISTI.

GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, BATTAGLIA.

GLEGA, *Grammatica e lessico etimologico del dialetto di Grumo...*, COLASUONNO.

NDDC, *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*, ROHLFS.

NLMI, *Nuovo Lessico molfettese-italiano*, SCARDIGNO.

RSL, *Regesto di San Leonardo di Siponto*, CAMOBRECO.

VDBI, *Vocabolario dialettale biscegliese-italiano*, COCOLA.

VDEG, *Vocabolario dialettale etimologico garganico*, PRENCIPE.

VDS, *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*, ROHLFS.

VM, *Vocabolario di Manfredonia*, CARATÙ, GRASSO, RINALDI.

VNI, *Vocabolario napoletano-italiano, italiano-napoletano*, SALZANO.

VUA, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, FINAMORE.

### Bibliografia

- ALESSIO, G. e C. BATTISTI, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll. Firenze, Barbera, 1955 (DEI).
- BATTAGLIA, S., *Grande dizionario della lingua italiana*, 18 voll. Torino, Scho-Ski, 1961-1996, (GDLI).
- BUCCI, C., *Dizionario etimologico coratino*. Cassano, Tipografia Meridionale, 1982 (DEC).
- CAMOBRECO, F., *Regesto di San Leonardo di Siponto*. Roma, Istituto Storico per el Medioevo, 1913 (RSL).
- CARATÙ, P., "I 'dazi e le pene' negli *Statuti di Molfetta*. Prospetto grammaticale e lessico", *Lingua e Storia in Puglia*, 4, 1977, pp. 33-48.
- CARATÙ, P., G. GRASSO, M. RINALDI, *Vocabolario di Manfredonia*, in fase di redazione.
- CERASO, G., *Vocabolario napoletano-italiano*, 2ª ediz. Portici, Caramiello, 1906.
- COCOLA, F., *Vocabolario biscegliese-italiano*. Bisceglie, Carmastro, 1981, [Trani, 1925] (VDBI).
- COLASUONNO, G., *Grammatica e lessico etimologico del dialetto di Grumo Appula*. Bari, Cassano Murge, 1976 (GLEGA).
- DE BARTHOLOMAEIS, V., "Un'antica versione del *Libro di Sidrac* in volgare di Terra d'Otranto", *Archivio Glottologico Italiano*, XVI, 1902, pp. 28-68.

- FINAMORE, G., *Vocabolario dell'uso abruzzese*. Città di Castello, 1893, rist. anast. Bologna, Forni, 1967 (VUA).
- GIAMMARCO, F., *Dizionario abruzzese-molisano*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968 (DAM).
- GRANATIERO, F., *Dizionario del dialetto di Mattinata-Monte Sant'Angelo*. Foggia, Centro di Studi Garganici, 1993 (DDMM).
- JABERG, K. e J. JUD, *Sprach und Sachatlas Italiens und der südschweiz*, 8 voll. Zofingen, Verlangsanstalt Ringier, 1928-1940 (AIS).
- MELILLO, M., *Prima di Dante. L'Italia mediana e quella settentrionale*. Bari, Università degli Studi, 1978.
- MIGLIORINI, B., *Storia della lingua italiana*. Firenze, Sansoni, 1960.
- MONACI, E., *Crestomazia italiana dei primi secoli*, nuova ediz. a cura di Felice Arese. Roma-Napoli-Città di Castello, Società Dante Alighieri, 1955 (Crest.).
- MOREA, D., a cura di, *Il Chartularium del Monastero di San Benedetto di Conversano*. Montecassino, 1902, rist. anast., Bologna, Forni, 1982 (Chart.).
- PRENCIPE, S., *Vocabolario dialettale etimologico garganico*. Marigliano, Tipografia Anselmi, 1965 (VDEG).
- RINALDI, A.R., "La preposizione *per* con valore di 'da' (agente/causa efficiente) nei documenti medievali pugliesi", *Linguistica italiana meridionale*, I, 1993, pp. 6-74 (VM).
- ROHLFS, G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I Fonetica, 1966; II Morfologia, 1968; III Sintassi e formazione delle parole, 1969, Torino, Einaudi, 1966-69.
- ROHLFS, G., *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*. Ravenna, Longo, 1977 (NDDC).
- ROHLFS, G., *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*, 3 voll. Galatina, Congedo, 1978 (VDS).
- SALZANO, A., *Vocabolario napoletano-italiano, italiano-napoletano*. Napoli, 1979 (VNI).
- SARACINO, G., *Lessico dialettale bitontino*. Bari, Scuola Tipografica Orfanatrofio Salesiano, 1957.
- SCARDIGNO, R., *Nuovo lessico molfettese-italiano*. Molfetta, 1963 (NLMI).
- SERIANNI, L., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Torino, UTET, 1988.
- VALENTE, V., a cura di, *Antichi Statuti dell'Università di Bisceglie*. Bisceglie, Carnastro, 1985.

## Il corredo nei dialetti pugliesi

ANNALUISA RUBANO  
Università degli Studi di Bari

Tutto quanto in questa occasione verrà da me riferito è tratto dall'analisi condotta su una produzione pergameneacea e cartacea di documenti che vanno dal 1582 (un documento notarile redatto ad Andria il 16 settembre) al 1967 (del 3 maggio, redatto a Vieste in forma privata), i cui testi sono in corso di stampa.<sup>1</sup>

Si tratta sempre di atti dotali che, già nella denominazione, assumono nomi diversi: *Consignatio dotium*, *Tractatum de matrimonio et capitoli matrimoniali*, *Carta dotale*, *Cartella dotale*, *Carta per corredo*, *Dote per il matrimonio*, *Corredo di oggetti mobili e biancheria*, *Contratto matrimoniale*, *Nota*, o *notamento del corredo*, *Assegnamento*, *Elenco di corredo oro, mobili e contanti...*, ecc, *Carta e capitolo*.

I documenti più antichi venivano stilati da notai che tra l'altro annotavano che detti atti venivano redatti per metà secondo la legge longobarda e metà secondo la consuetudine del luogo (ad es. *medietatem iure longobardo et aliam medietatem secundum usum et consuetudine terra de Bari...*).<sup>2</sup>

Secondo uno schema consueto, il "protocollo" (la parte iniziale del documento) e l'"escatocollo" (quella finale) vanno redatte in latino; la parte centrale, la *dispositio*, quella per noi più interessante, l'elenco

<sup>1</sup> Per ulteriori informazioni sul corredo vedasi: A. Rossebastiano, *Il corredo nuziale nel canavese del Seicento*; P. Corsi, "Arredi domestici e vita quotidiana", in *Terra e uomini nel Mezzogiorno normanno-svevo*; G. Duby, *Medioevo maschio. Amore e matrimonio*; D. Bellacosa, *Il "mundio" sulle dorme in terra di Bari dall'anno 900 al 1500*; R. Bevere, "Arredi, suppellettili, utensili d'uso nelle province meridionali dal XII al XVI secolo", *Archivio Storico per le Province Napoletane (ASPN)*, XXI, 1896, pp. 626-664; F. Amodio, *Santa Dunella vestita di nero*; P. Lanza di Scalea, *Dorme e gioielli in Sicilia*, A. C. Mastrocinque, *Usi e costumi popolari a Napoli nel Seicento*; A. Argentieri Zanetti, *Dizionario tecnico della tessitura*.

<sup>2</sup> Secondo il diritto longobardo, la donna, il giorno successivo alla celebrazione del matrimonio riceveva dal marito la *quarta* o *morgengabe* "dono del mattino", cioè la quarta parte di tutti i beni del coniuge.

dei beni mobili ed immobili portati in dote è, invece, redatta in volgare perché sia intelligibile dai contraenti, che molte volte non sanno né leggere né scrivere.

Sono stati inoltre utilizzati, come raffronto, i volumi del Codice Diplomatico Barese, poi Codice Diplomatico Pugliese, e numerosi testi liberi raccolti su tutto il territorio pugliese da me e da giovani laureandi che hanno condotto ricerche sulla vitalità oggi di doti e corredi.

Con la voce "dote" si intendono le donazioni di beni immobili e di denaro. Con la voce "corredo" si comprendono, da un lato, le parti costituenti il letto, e l'arredo, in verità molto essenziale, della cucina, dall'altro, i "pannamenti", cioè la biancheria relativa al letto, quella personale intima della sposa, le vesti, eventuali gioielli o ornamenti; i pannamenti si stabiliscono in numero di capi: ad esempio un corredo "panni a quattro" comprenderebbe quattro lenzuola di "sopra", quattro lenzuola di "sotto", otto federe ricamate, otto federe semplici, "crude", di filato non trattato, otto tovaglie da tavola con 48 "stoiavucchi", otto asciugamani, ecc... (ma "panni a quattro" è un corredo un po' povero).

Tra gli usi che precedono il matrimonio, assume rilevante importanza il cosiddetto "fidanzamento ufficiale", che nei dialetti pugliesi viene variamente denominato: *u rikonoššiménde, u kun énde, u kun énze; da parole, kon itaménte, azzittaménde, da u sí, fa a feste i dólce*, ecc.

Esso comporta il consenso delle due famiglie alle nozze e l'accordo su tutto ciò che riguarda l'unione nuziale, la dote, il corredo, la data delle nozze (non prima di sei-dodici mesi), l'organizzazione della festa, la divisione delle spese e quanto altro può riguardare il futuro di una nuova coppia.

È necessario, a questo punto, richiamare l'attenzione sul fatto che tra le voci relative al matrimonio, come meglio si vedrà in seguito, nessuna parte dalla motivazione dell'amore, sia esso puramente spirituale, sia fisico, ma tutto trae la sua origine da presupposti economici e giuridici.

Prima di ogni altra cosa si parla di dote: era essa —ma anche ora, seppure più raramente, è— un elemento fondamentale perché una unione avesse luogo (un fidanzamento) e la sua rilevanza era, e in certi ambienti è tale che la mancanza di un solo capo tra quelli elen-

cati per iscritto poteva fino a qualche anno fa, soprattutto nel meridione, portare allo scioglimento di ogni promessa di matrimonio.

### La camera da letto

In tutto il meridione d'Italia, la tradizione voleva, e vuole, che sia la sposa a portare in dote tutto quanto riguarda il talamo nuziale; l'intelaiatura del letto (*travaca, trabacca, lettiera*); i cavalletti di sostegno, di ferro (*trestille, treppide*); le assi di legno (*tavole*); due materassi inferiori (*sacconi*) ripieni di foglie o di paglia di granturco che venivano sostituiti ogni anno ad ogni nuova fienagione e resi soffici ogni giorno, sollevando la paglia e arieggiandola con particolari bidenti (*forke, fucíne*); due materassi superiori (*matarazzi*) pieni di lana o più raramente di bambagia; il baldacchino (*sproviero*), che serviva per creare un po' di intimità ai due coniugi: per mezzo di un sostegno (*pumo*) sorregge il cortinaggio (*cappitella*) intero o a teli (*ferse*), di cotone o di lino con ricami che richiamano qualche particolare del *tornaletto, giraletto*, o in alcuni casi solo *avanteletto*, che si appone intorno o davanti alla struttura del letto per celare alla altrui vista quando si può nascondere sotto il letto stesso, legumi, farina, e qualche attrezzo; lenzuola (*plaioni, lintami, linzole*), quelle di sotto senza ricami, al massimo con le iniziali del nome ricamate (*cifre*), di tessuto robusto (*tela di casa, tela massaregna, percalle, canapa*) e quelle di sopra, di tessuto più fine (*tela d'olanda, tela olona, filo, pelleovo*), ricamati con decorazioni di vario tipo (*pinti, listati, con pizzilli, con ardicelle*), cuscini ripieni di lana o bambagia (*coscini, oreglieri*) ricoperti da sottofedere (*entime*) e da federe (*imbestitute, facce di coscini*) con gli stessi decori delle lenzuola, coperte invernali (*manta, imbottita, colcitra*), quelle più leggere (*mantarella, coperta di cotone*) e quelle con funzione solo decorativa (*coperta di raso, di velluto, di damasco, di seta di san Leuci, scudo* "coperta decorativa che copre solo il piano del letto").

Ma perché il letto sia completo, e soprattutto bello a vedersi, sulla piega del lenzuolo, quando questo si lascia in bella mostra, si aggiunge una balza finta (*piega, céka*), alta non più di 40-50 cm; larga quanto il letto, finemente ricamata, o di pinta o arricchita di pizzi e merletti, che viene poi ordinatamente piegata e riposta prima di andare a letto; un'altra striscia (*capitale, capezzale*) con la stessa funzione, posta al di sopra dei cuscini completa il corredo in biancheria della camera da letto.

Poteva, la dote, essere definita mediante patto verbale tra i due padri, ma, se orfana, per la donna poteva esservi al suo posto un fratello, uno zio, un tutore, piú raramente la madre, una persona che, insomma, si accollava l'onere di dotarla o di far rispettare i patti (il *mundualdo* longobardo?).

Le famiglie piú ricche, e soprattutto quelle che, oltre al corredo donavano case o terreni, beni immobili, usavano far stendere da un notaio un atto legale, una *carta dotale*, i *capitoli matrimoniali*, un elenco scritto dei capi di biancheria e di vestiario componenti il corredo, nonchè delle suppellettili domestiche portate in dote dalla sposa; le famiglie di piú modeste condizioni economiche stilavano, invece, in modo meno formale un documento simile, *carta scritta*, *carta e capitolo*, *stizzo*, *stipula*, *strumento*, in cui veniva nei minimi particolari descritta la dote, valutata da una ricamatrice del luogo o da persone "competenti"; redatto in duplice copia, una per ciascuna famiglia, e letto in presenza di testimoni, serviva per rendere nota l'entità della dote e per garantire, in caso di scioglimento del matrimonio o morte prematura della sposa senza figli (...e basti pensare alla elevata mortalità per parto delle donne fino alla seconda guerra mondiale!), la restituzione della intera dote alla famiglia d'origine della sposa.<sup>3</sup>

C'è da aggiungere che la dote muliebre era ed è condizione essenziale per la celebrazione di un matrimonio che non continuava o si "scombinava" già al primo incontro tra le due famiglie se non ci si accordava in modo soddisfacente sui beni dotali che una ragazza "doveva" portare.

## Lessico

**ardicella**, s.f., 'bordo, bordura': *uno pare de linzoli a tre ferze cosuti ad ardicella napoletana* 'un paio di lenzuola a tre tele cucite con bordure napoletane', Andria 1582; *uno sprouieri de tela massaregna con l'ardicelle de sfilato de filo bianco* 'una cortina per il letto di tela tessuta in casa con i bordi di lino bianco ricamati a punto sfilato', Lucera 1588; *uno sproviero nuovo di tela bianca...*

<sup>3</sup> L'assegnazione di una dote scritta si radicò dovunque sorretta dal favore per la discendenza maschile e dalla necessità di conservare integro il patrimonio domestico, escludendo così la figlia femmina da ogni futura successione.

*guarnito di ardicelle* 'una cortina per il letto nuova di tela bianca guarnita di bordure' Minervino M. 21602.

Forse da *warnjan* 'orlo, guarnizione', it. "guarnire" REW 9507 (Potrebbe la voce avere attinenza con il merid. *ardie* 'telaiò' dal gr. lat. ERGATA, ARGATA, nap. *arietèlla*, bar. tar., luc. *àrdie* 'telaiò' Farè Post REW 2894; gin. *árdie* Catucci?).

La voce potrebbe essere la stessa che *africelle*: in Lucera 1588 si ritrova anche *uno sprouieri... de tela de la Cava, cosito con africelle...* 'una cortina per il letto di tela di Cava dei Tirreni, cucita con bordure': dal lat. AFFRICARE, it. 'africo', orlo, orlatura, v. it. merid. DEI s.v. 'africo 2'; salin. *afrecedda* 'orlare' DDS; cor. *afrecedde* DEC; andr. *afreceddè* LIA; barl. *afreceddà* LDBarl; tran. *afreceddè* LDT; bisc. *afrecedde* VDBI; molf. *afrecedde* NLMI; bit. *afrecedde* LDB; rub. *afrecedde* DER; sal. *afreceddu* VDS; AIS c. 1547 'orlare' p. 716, Ascoli Satriano *fa l-afrecedde*.

**avantiletto**, s.m., 'volante o striscia di stoffa con cui si contornava il letto per nascondere quanto si riponeva sotto': *uno avantelecto de ferse octo*, Lucera 1558; *uno avanteletto nuovo*, Minervino M. 1602; *li pparete ievena* 'il completo da letto comprendeva il tornaletto, la finta-piega e i cuscini' Monte S. Angelo 1993;

Lat. ABANTE REW 4 e LECTUS REW 4965.

Cfr. garg. *vandilitt* VDEG; matt. e mont. *vandeliette* DDMMSA; rugg. *uandelitte* LRG; latian. *nanziliettu* PVML.

**capitale**, s.m., 'capezzale' (testata del letto, ma anche stretto cuscino, a volte cilindrico, imbottito, ma a volte di legno, che va da un lato all'altro della testata del letto e serve a tenere sollevati i cuscini): *uno capitale di interlice nuovo*, Minervino M. 1602.

Lat. CAPITALIS, da CAPUT, -ITIS, DEI s.v. 'capitale'.

Cfr. barl. *capetale* LDBarl.; bisc. *capitale* VDBI; grum. *capetèle* GLEGA; mart. *capetile* DMI; tar. *capitale* VDT; nap. ant. *capitale* 'capezzale' ASPN, XXI p. 627.

**cappitella**, s.f., 'drappo superiore del padiglione del letto': *uno sprouieri de tela massaregna... con la cappitella*, Lucera 1558; *uno sproviero... con la cappitella*, Minervino M. 1602; *uno sproviero con cappitella di tela cedrina*, Bari 1702.

lat. CAPPETTA 'brevior cappa' GMIL; nap. ant. *cappitella* 'guarnizione a piccole cappe': *sproverius de taffecta pardiglio et morato*

con capitella et pomo inaurato ASPN, XXI p. 631.

Cfr. abr.-mol. *cappetèlla* DAM; nap. *cappetella* VNI; bisc. *cappitelle* VDDBI.

**cianfa**, s.f., 'zampa' (qui zampa di leone, tipica di certi mobili): *una lettiera nuova a cianfa*, Bari 1702.

La voce si considera variante dialettale dell'it.ant. 'zampa', incontratosi con 'cianca' che nell'it.ant. ha il significato di zanca 'gamba' DEI s.v. 'ciampa' e 'cianca 2'.

Cfr. abr.-mol. *ciamba*, *cianghe* DAM; bar. *ciambe* DLB; cor. *ciambe* DEC; barl. *ciambe* LDBarl; nap. *cianfa* VNI; sal. *ciampa*, *cianfa* VDS; cal. *cianca* NDDC; sic. *ciampa*, *cianfa* VS.

**colonna**, s.f., 'comodino' (in legno, piuttosto alto, con un cassetto e un piccolo vano con sportello nel quale conservare un orinale per i bisogni notturni): *una lettiera nuova a cianfa con le colonnette d'apeto*, Bari 1702; *u zète purtave i kolonnitte* 'lo sposo portava in dote i comodini' Putignano 1994.

V. dial. merid., dimin. di 'colonna', lat. COLUMNA DEI s.v. 'colonna, -etta'.

Cfr. abr.-mol. *colonna* DAM; nap. *culunnèta* VNI; bar. *chelonnèta* DLB; bit. *colonnèta* LDB; molf. *colonnèta* NLMI; monop. *colonnèta* DEM; rub. *kolonnèta* DER; cor. *colonnèta* DEC; garg. *colonna* VDG; sanferd. *colonnèta* DDS; mand. *colonna* VDM; latian. *culunnèta* VMPL; sal. *culunnèta* VDS; luc. *culunnètt* DL; trecch. *colonna* DT; sanfel. *culunnèta* DDSF; sann. *colunnèta* VVDS.

**coltra**, **colcitra**, s.f. 'coltre, coperta': *una co(l)citra piena de penne*, Lucera 1588; *due mante cardate et due coltre*, Trani 1591; *una coltra noua bianca*, Putignano 1592; *una coltra noua de tela masaregna*, Minervino M. 1602, ecc.

Lat. CULTRIX, -ICIS per metatesi da CULCITRA e COLCITRA, dal lat. class. CULCITA GDLI; 'specie di matarassa imbottita di lana o di piuma'; ant. fr. 'coltre, coutre' da cui anche il sic. e il calbr. *cutra* 'coperta' e il nap. *cotra* 'coperta del cataletto' DEI s.v. 'coltre, coltra'.

Cfr. abr.-mol. *cutre* DAM; sann. *cotra* VDS; andr. *keltre* LIA; tran. *cutre* 'coltre mortuaria' LDT; bit. *cùltre* 'panno di velluto ricamato che copre la bara' LDB; monop. *cultra* DEM; tar. *cutre* DCEDT; sal. *cultra* VDS; sic. *cutra* VS.

**coperta**, **couerta**, s.f., 'coperta' (nel corredo, la donna meridionale ne portava diverse: una, trapunta e imbottita, fatta confezionare a mano da persona esperta; una di pura lana cardata detta *manta*; una di lanetta; una di cotone; un'altra detta 'a pittura', generalmente bianca, o comunque molto chiara con disegni e ricami sul centro; infine la coperta di seta che serviva per preparare il letto di nozze e che poi avrebbe coperto il letto alla morte sua o del marito): *una couerta penta noua*, Putignano 1592; *un'altra coperta di lana nuova*, Bari, 1702.

Dal lat. COOPERIRE DEI s.v. 'coperta' (variamente fonetizzata, la voce si ritrova in tutti i dizionari dialettali consultati).

**cuscino**, **cosceno**, s.m., 'cuscino' (guanciale per appoggiare la testa durante il sonno): *dui cuscini lauorati de seta carmosina* (qui, però, con il significato di 'federa'), Lucera 1588; *due cosceni nuoi pieni di lana*, Putignano 1592; *quattro cosceni pieni di lana nuovi*, Bari 1702.

Lat. mediev. COXINUM < COXA DEI s.v. 'cuscino' (la voce è propria dell'italiano).

**entima**, s.f., 'fodera interna del cuscino': *due cuscini lauorati di seta carmosina con le entime dentro piene de penne*, Lucera 1588.

Lat. INTIMA REW 4503; ENTEMELA, INTIMELA 'fodera da cuscino' GDLI; 'intima', s.f. dial. 'federa di guanciale o di materasso'; grecismo dell'Esarcato di Ravenna, deriv. da 'veste' raccostato per paretimologia al lat. INTIMUS 'intimo' GDLI s.v. 'intima 2'.

Cfr. nap. *èndema* 'federa' DDN; sann. *ènnema* 'federa del guanciale' VVDS.

**faccie de cuscini**, s.f.pl., 'federe': *item uno paro de faccie de cuscini de tela dela Caua con l'ardicelle de sfilato interno de filo de allazzare et bianco, item uno paro de faccie de riglieri de tela filo lauorate de filo bianco crude*, Lucera 1588.

Dial. 'faccia di cuscino', nome merid. (irp. e calabr.) della federa, lat. FACIES corradicale di FACERE, passato entro il sec. VII a FACIA, in origine 'aspetto', poi 'facciata' DEI s.v.

Cfr. abr.-mol. *facecuscina* 'guscio del guanciale' DAM; teram. *facce de lu cuscine* Dter; sann. *faccia de cuscino* VVDS; nap. *faccia* DDN; tran. *facce de chesceoeine* LDT; bisc. *facce di chiscine* VDDBI; nomop. *facce de cuscine* DEM; cerign. *facce de cuscioine* DLC.



**faccia di materasso**, s.f., 'fodera di materasso': *una faccia di materasso e un'altra di saccone*, Lucera 1842.

Cfr. nap. *faccia* 'e matarazzo VNI; fogg. *facce de materazze LF*.

**fersa**, s.f., 'ferzo' (striscia di stoffa che, cucita con altre, compone un lenzuolo, una tovaglia o altro; in genere è largo circa 60 cm, la larghezza di un telaio 'di casa', mentre la lunghezza varia a seconda sull'uso): *uno avantelecto de ferse otto*, Lucera 1588; *uno sproviero nuovo di ferse sidici*, Minervino M.; *mensali numero dieci, cioè uno di pipirello a due ferse*, Lucera 1842; *kuátte fêeze grósse*, Lucera 1994.

Lat. medioev. FERSUM, Genova 1246 DELI s.v. 'fêrza'; it. 'ferzo' DEI s.v.

Cfr. abr.-mol. *fêrze DAM*; teram. *ferze GLDT*; sann. *fêrza VVDS*; nap. *ferza VNI*; garg. *fêrse DDMMSA*; andr. *fêrse LDA*; molf. *ferze NLMI*; tran. *ferse LDT*; bit. *ferse LDB*; bisc. *ferse VDBI*; bar. *fêrse VDB*; cer. *ferse DDC*; salin. *fêrse DDS*; laced. *fersa LTV*; vall. *fêrza VDE*; corat. *fêrse DEC*; rub. *fiêrse DER*; vinch. *fêrza VDV*; martin. *ferse DMI*; latian. *fersa VDPL*; tar. *fersa VDT*; cal. *ferza NDDC*; sic. *fersa VS*.

**franza**, s.f., 'frangia' (guarnizione ottenuta all'orlo di una coperta, di asciugamani, di bordi e altro, o sfilando i fili orizzontali della stoffa, o fatta a tombolo o all'uncinetto e poi applicata): *uno avantelecto... con una franza de filo bianco de tela dela Cava*, Lucera 1588.

'frangia', vox Italica, gall. *frange*, FIMBRIA GMIL; 'guarnizione formata da fili o cordoncini variamente intrecciati applicata in fondo a sciarpe, coperte, divani, tende e simili, dal lat. parl. \*FRIMBRIA(M); forma con metatesi dal lat. class. FIMBRIA(M), di etim. incerta DELI.

Cfr. nap. *fangia*, *francia* DDN; sann. *francia VVDS*; salin. *frange DDS*; andr. *frange LDAI*; tran. *frange LDT*; molf. *fringe NLMI*; bisc. *frange*; bit. *frange LDB*; bar. *frange DLB*; rub. *frange DER*; cal. *frangia NDDC*; sic. *francia VS*.

**giraletto**, s.m., (v. *avantiletto*): *due giraletti nuovi*, Putignano 1592; *uno sproviero di tela novo con giraletto*, Trani 1591; *una sopra faccia di percallo con un giraletto anche di percallo*, Putignano

1897; *uno giraletto di cotone e cotone n° 40*, Putignano 1909; *due giraletti di percalla*, Ginosa 1893.

a. 1184 '...duas cortinas girantes lectus' CDB VII, 68.

Cfr. barl. *geraliette* LDBari; rub. *geralitte* DER; bit. *giralitte* LDB; bar. *giralijtte* 'merletto ai margini del copriletto' DLB; martin. *geralitte* DMI; tar. *giralitte* DDT; sal. *giraliettu* VDS.

**istrumento**, s.m., 'strumento' (atto notarile, carta dotale): *in virtù di publico nstrumento*, Triggiano 1768.

V. dotta lat. INSTRUMENTUM > INSTRUERE DEI s.v. 'strumento'

Cfr. abr. e mol. *strumiende* DAM; nap. *strumiénto* DDN; molf. *streménde* NLMI; calabr. *strummientu* NDDC; sic. *istrumentu* DSI.

**lemete**, s.m., 'sottofedera' (fodera per cuscini che va riempita di lana): *pe kkuréde se dânnè pur-i lémete* 'in corredo si danno anche le sotto-federe' Vieste 1995.

Lat. region \*(AN)ILEMA, -ATIS (dal gr.), 'velo, guscio del materasso': v. dial. ant. 1762 in Abruzzo 'guscio di guanciaie o materasso', abr. *limite* DEI s.v. 'lémita'.

Cr. abr. *lemete* DAM; viest. *lemete* 'fodere per cuscini che vanno riempiti di lana' Rinaldi 1997.

**lenzolo**, s.m. 'lenzuolo': *due para de lenzola de tela massaregna*, Lucera 1588; *tre para di lanzoli nuovi*, Putignano 1592; *quattro lenzoli*, Minervino M. 1602; *quattro lenzoli nuovi*, Bari 1702 ecc.

Lat. LINTEOLUM 'tela, lenzuolo di lino' REW 5070; lat. LINTEOLUM; dimin. di LINTEUM 'tela di lino', da LINUM GDLI s.v. 'lenzuolo'. (la voce è propria di tutta l'Italia).

**lettiera**, s.f., 'intelaiatura del letto' (quasi sempre di legno), ma anche 'assi del letto': *una lettiera nuova d'abeto*, Putignano 1592; *una letthera di campo nova*, Minervino M. 1602 ecc.

Lat. LECTARIA DEI s.v. 'lettiera'; intelaiatura del letto per lo più di legno e talvolta artisticamente lavorata, su cui si sistema il saccone o il materasso', lat. medioev. LECTARIA, dal lat. LECTARIUS 'appartenente al letto' GDLI s.v. 'lettiera'.

Cfr. abr.-mol. *lettere* 'spalliera del letto' DAM; nap. *lettèra* DDN; sann. *lettera* VVDS; garg. *lettère* DDMMSA; salin. *lettère* DDS; corat. *lettere* DEC; andr. *lettère* LDAI; tran. *lettère* LDT; bisc. *lettere* VDBI; monop. *lettère* DEM; tar. *lettère* 1 DCEDT; trecch. *lettera*

'spalliera del letto' DT; luc. *letter*' DDB 7659; tit. pic. *lettera* DPT; cal. *littera* NDDC; sic. *littera* VS.

**manta**, s.f., 'copera leggera di lana': *una manta cardata venetiana*, Lucera 1588.

Lat. medioev. MANTA (Bologna 1334) DEI s.v. 'manta 2'; MANTA 'toralis et straguli specie': *tapeta duo, linteamina tria, totidem pulvinaria, mantas tres, culcitram unam...* GMIL. Cfr. abr.-mol. *mande* DAM; sann. *manta* VSB; garg. *mande* DDMMSA; corat. *mande* DEC; andr. *mande* LIA; barl. *mande* LDBarl; tran. *mande* LDT; bisc. *mande* VDBI; molf. *mende* NLMI; grum. *mande* GLEGA; mon. *mènte* DEM; tar. *mande* DDT; sal. *manta* VDS; trecch. *manta* DT; pic. *manda* 'coperta, telo di lana con il quale si copre il pane mentre lievita' DPT; cal. *manta* NDDC; sic. *manta* VS.

**matarazzo**, s.m., 'materasso': *dui materazi*, Lucera 1558; *uno materazo pieno di lana*, Andria 1582; *duoi materazzi nuoui*, Putignano 1592; *uno materazzo d'interlice pieno di scapizzi*, Minervino M. 1602; *uno matarazzo pieno di lana*, Bari 1702; *u materázze ku a pagg-u granóne*, Putignano 1994 ecc.

Lat. medioev. MATARACIUS DEI s.v. 'materassa'; arab. *matrah* REW 5415; lat. medioev. MATARACIUS e MATARAZUM GDLI (la voce è di tutta l'Italia).

**mestitore, immistitore, investiture**, s.m.pl., 'federe': *sei para d'imistitore*, Putignano 1592; *quattro investiture, doi pente di refe rossa...*, Minervino M. 1602; *tre para di mostritrelle*, Bari 1702.

Lat. INVESTITORA < INVESTIRE, molf. e andr. *méstetrédde* 'federa' Post REW 4531; dal lat. INVESTIRE 'ricoprire' DEI s.v. 'investire 1'; a. 1088 'due imbestiture' CDB V, 9.

Cfr. andr. *mestetrédde* LDA; bisc. *mistitredde* LDB; molf. *mestetrédde* NLMI; corat. *mestetrédde* DEC; bit. *mestetrédde* LDB; miner. *mestetèure, mesteturedde* LM; sal. *mestitòra, mistitòra*, VDS.

**pannamenta, panne**, s.m.pl., 'panni' (il numero dei capi di corredo dati in dote alla sposa, secondo la posizione sociale ed il livello economico della famiglia): *supraditta bona et pannamenta*, Minervino M. 1602; *nu bbelle kurrede. pann-a iutte magare* 'un bel corredo, magari panni ad otto', Putignano 1994 ecc.

Lat. PANNUS DEI s.v. 'panno'.

Cfr. barl. *panne a ssette* 'capi di corredo computati sulla base di sette lenzuola' LDBarl; bit. *pànne* 'la voce, seguita da un numero, indica la quantità di corredo che una donna porta in dote' LDB; martin. *panne a quatte, seje, dece* ecc. 'panni che la sposa porta in dote in numero di quattro, sei, dieci, ecc., per ogni capo' DMI; mand. *panna cincu* 'dote di cinque lenzuola, cinque asciugamani, cinque coperte, ecc.' VDM.

**pennarola**, s.f., 'federa del guanciale': *item quactro pennarole piene con le facci videlicet due lauorate de seta negra e due lauorate de seta carmosina*, Lucera 1588.

Forse dal lat. PINNA 'piuma' REW 65.

Cfr. abr.-mol. *pennaròle* 'involucro di traliccio che contiene le piume del cuscino o guanciale, guscio del guanciale' DAM; sal. *pennarole* 'fodera del guanciale' VDS.

**piega, ceke**, s.f., 'piega' (striscia di cotone o di lino, larga quanto il letto, che si sovrappone al risvolto del lenzuolo, solitamente ricamata o adorna di pizzi, analoga ai copricuscini e al bordo intorno al letto): *a féke de líne*, Lucera 1994 e Vieste 1995.

Lat. PLICA da PLICARE DEI s.v. 'piega'.

Cfr. corat. *chjèche* DEC; a Foggia e in tutta la prov.

**pinto**, agg., 'dipinto, ricamato': *una coperta penta arrose* 'una coperta ricamata a rose', Putignano 1592.

Lat. PINCTUS 'dipinto, colorato' DEI s.v. 'pinto 1'.

Cfr. abr.-mol. *pénde* DAM; nap. *pinto* VNT; bisc. *pinte* VDBI; bit. *pinde* LDB; sal. *pintu* VDS.

**pizzilli**, s.m.pl., 'merletto, bordino': *mostritrelle... con pizzilli*, Bari 1702; *un faccioletto per la testa d'orletto con pezzilli nuovo*, Triggiano 1768.

Region., derivato da 'pizzo' GDLI s.v. 'pizzillo'.

Cfr. abr.-mol. *pezzelle, pizzille* DAM; nap. *pezzillo* DDN; andr. *pezzille* LDAI; molf. *pezzille* NLMI; tar. *pizzillo* VDT; sal. *pizzillu* VDS; cal. *pizzillu, pizziddu* NDDC.

**reglieri, riglieri**, s.m.pl., 'cuscini': *uno paro de reglieri de tela dela Cava*, Lucera 1588; *sei para di rigliere noue*, Putignano 1592 (ma qui la v. è f.); *quattro riglieri pieni di lana*, Minervino M. 1602.

Lat. ORILGERIUM, AURILGERIUM *DEI* s.v. 'origliere'; ant. pugl., a. 1266 'aurileria quattuor' CDB II.

Cfr. abr.-mol. *rigliéra, rejere DAM*; sal. *rigghière* 'fodera esterna del guanciaie' VDS.

**roba, robba**, s.f., 'roba' (voce generica per corredo, dote, tessuto, abito, ecc.): *una roba di raso torchino*, Andria 1585; *robe che si promettono in dote*, Putignano 1592; *a mámmie n-g-ére fátte na bb'ella rrobb-a fi e* 'la mamma aveva preparato un bel corredo per la figlia', Putignano 1994.

Germ. 'rauba', vestito, v. del sec. XIV 'beni mobili e immobili' *DEI* s.v. 'roba'.

La voce, con questo significato, è tipica di tutto il meridione.

**saccone**, s.m., 'materasso' (riempito per lo piú di foglie di granturco, rivestito di tessuto pesante, che va posto tra le assi del letto e i materassi di lana): *uno saccone nuouo*, Putignano 1592; *uno saccone in sarica nuouo*, Minervino M.; *un matarazzo pieno di lana et uno saccone nuovi*, Bari 1702 ecc.

Lat. SACCONUS 'pagliericcio' *DEI* s.v. 'sacco' -one; accr. dal lat. SACCUS *REW* 7489.

Cfr. abr.-mol. *saccone DAM*; sann. *saccono VVDS*; avell. *sacconne DDA*; nap. *saccone DDN*; garg. *saccòune DDMMSA*; fogg. *sakkone LF*; min. *saccaune LM*; andr. *sakkàune LIA*; barl. *saccone LDBarl.*; bisc. *saccaune du leitte VDBI*; mon. *saccone DEM*; tar. *saccone VDT*; sal. *saccune VDS*; trecch. *saccone DT*; luc. *sakkone DDB* 12923; pic. *sakkò DPT*; cal. *saccune NDDC*; sic. *saccuni DSI*.

**spalliera**, s.f., 'spalliera' (testata e pediera del letto che, bloccate da traverse di ferro o legno, delimitano il letto matrimoniale): *una coltra venetiana bianca, ... una spallera venetiana, ... uno avantelecto de tela massaregna*, Lucera 1588 ecc.

Lat. SPATULA 'spalla' *REW* 8130; 'asse su cui si poggiano le spalle', v. del XIV sec. *DEI* s.v. 'spalliera'.

Cfr. abr.-mol. *spallère DAM*; sann. *spaddiera VVDS*; avell. *spaddèra NB*; nap. *spallèra VNT*; garg. *spaddère DDMMSA*; manfr. *spallera, spaddera DM*; min. *spaddeere LM*; cor. *spaddera DEC*; barl. *spaddère LDBarl.*; bisc. *spaddère VDBI*; tran *spaddaere LDT*; molf. *spaddéiere NLMI*; giov. *spaddiere LGI*; bar. *spaddère DLB*;

mon. *spallère DEM*; tar. *spaddèra VDT*; luc. *spaddi'r DDB* 14858; sal. *spaddèra VDS*; sic. *spaddèra DSI*.

**sproviero**, s.m., 'padiglione del letto, cortinaggio': *uno sprouiere de tela massaregna*, Lucera 1588; *duoi sprouieri*, Putignano 1592; *uno sproviero nuouo di ferde sidici*, Minervino M. 1602; *uno sproviero con cappitella di tela cedrina usato*, Bari 1702.

Lat. \*SPARVERIUM (a. 1464) *GMIL*; lat. ESPARVERIUS 'tenda da letto', SPARVERIUM 'tenda', *GLI*; ant. nap. *sproverius* 'arnese a cui si lega il padiglione del letto, o anche il padiglione stesso' *ASPN*, XXI p. 629.

Cfr. abr.-mol. *sproviero DAM*; nap. *spruviero VNI*; mon. *spruvire DEM*; tar. *spruviere DCEDT*; sal. *sproviero VDS*; cal. *spruvieri NDDC*.

**stèzze**, s.m., 'carta dotale' (elenco scritto dei capi di biancheria e di vestiario che compongono il corredo, nonchè delle suppellettili domestiche portate in dote da una sposa): *i kke se skrevévene sop-o stèzze* 'e queste cose venivano scritte sulla carta dotale', Putignano 1994.

Cfr. sal. e cal. *stizzu* 'libro rituale della chiesa greca', ma anche 'elenco del corredo nuziale' *VDS*; grum. *stizze* 'elenco dei capi di biancheria portati in dote dalla donna' *GLEGA*; tar. *stizzo* 'nota del corredo nuziale della bassa gente' *VDT*; mand. *stizzu* 'elencazione di tutto ciò che costituiva la dote' *VDM*.

**tavola**, s.f., 'asse' (stretta e lunga: in numero non inferiore a quattro, poggiano su due cavalletti di legno o di ferro e sostengono sacconi e materassi, al posto delle moderne reti metalliche): *appréme ièrene skett-i trestídde di férro. ku i távele* 'prima c'erano solo i cavalletti di ferro con le assi', Putignano 1994 ecc.

Lat. TABULA 'asse di legno' *DEI* s. v. 'tavola 1'.

Voce centro-meridionale, dappertutto con lo stesso significato.

**tornaletto**, s.m., v. **avantiletto**: *uno tornialecto de tela bianca*, Lucera 1588; *tornaletto n2*, Ginosa 1893.

It. 'tornalètto', parte del cortinaggio che fascia e adorna il letto da piedi' *DEI* s.v.; ant. nap. *tornialecto* 'cortina': "tornialetto di raso bardiglio guarnito di velluto bianco" *ASPN*, XXI p. 629.

Cfr. abr.-mol. *turnialette DAM*; sann. *tornialetto VVDS*; nap. *intornialetto, tornia lietto VNI*; barl. *turneliètte LDBarl.*; sic. *tur-*

nalettu VS.

**trestidde**, s.m., 'cavalletto' (struttura di legno o di ferro costituita da un supporto poggiato su quattro gambe riunite a due a due; usati in coppia servono a sostenere le assi del letto): *i trestidde... so i kavallitte de firre*, Putignano 1994.

Lat. TRA(N)STELLUM REW 8857.

Cfr. bar. *stertèddre* DLB; bit. *trestiidde* LDV; molf. *trestiedde* NLMI; bisc. *tristèidde* VDBI; barl. *trustidde* LDBarl; mon. *trestidde* DEM; martin. *trestidde* DMI; tar. *tristiiddi* VDT; mand. *tristieddu* VDM; latian. *tristieddi* VMPL; sal. *tristieddu* VDS.

**zagarella**, s.f., 'nastro, fettuccia': *un altro pinto intorno con la zagarella*, Putignano 1592.

Voce del sec. XIV 'fettuccia, nastro' DEI s.v. 'zagarella'.

Cfr. abr.-mol. *zacarèlle* DAM; nap. *zagarella* VNT; bisc. *zaganelle*, *zaganedde* VDBI; bar. *zagarèdde* DLB; martin. *zaganedde* DMI; sal. *zagarèdda* VDS.

### Abbreviature

andr.: andriese	rub.: rubastino
bar.: barese	sanferd.: sanferdinandese
barl.: barlettano	sanfel.: sanfelese
cer.: cerignolano	sic.: siciliano
giov.: giovinazzese	tar.: tarantino
laced.: lacedoniese	teram.: teramano
luc.: lucano	trech.: trecchinese
mand.: manduriano	vall.: vallatese
min.: minervinese	vinch.: vinchiaturese
nap.: napoletano	

### Sigle

- AIS, *Sprach-und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, JABERG.  
 ASPN, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, BEVERE.  
 DAM, *Dizionario abruzzese-molisano*, GIAMMARCO.  
 DDMMSA, *Dizionario del dialetto di Mattinata-Monte Sant'Angelo*, GRANATIERO.  
 DEC, *Dizionario etimologico coratino*, BUCCI.  
 DEI, *Dizionario etimologico italiano*, ALESSIO e BATTISTI.

DELI, *Dizionario Etimologico della lingua italiana*, CORTELAZZO-ZOLLI.

DEM, *Dizionario etimologico del monopolitano*, REHO.

DLB, *Dizionario della lingua barese*, ROMITO.

DMI, *Dizionario martinese-italiano*, GRASSI.

DPT, *Dizionario dei dialetti di Picerno e Tito*, GRECO.

GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, BATTAGLIA.

GLEGA, *Grammatica e lessico etimologico del dialetto di Gru- mo...*, COLASUONNO.

LDB, *Lessico dialettale bitontino*, SARACINO.

LDT, *Lessico dialettale tranese*, FERRARA.

LF, *Lessico del dialetto di Foggia*, RUBANO.

LRG, "Il lessico della frazione di Ruggiano sul Gargano", PRENCIPE.

NDDC, *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*, ROHLFS.

NLMI, *Nuovo Lessico molfettese-italiano*, SCARDIGNO.

Post REW, *Postille italiane al REW, comprendenti le Postille italiane...*, FARÈ.

REW, *Romanisches Etimologisches Wörterbuch*, MEYER-LÜBKE.

VDBI, *Vocabolario dialettale biscegliese-italiano*, COCOLA.

VDEG, *Vocabolario dialettale etimologico garganico*, PRENCIPE.

VDS, *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*, ROHLFS.

VMPL, *Piccolo vocabolario metodico del dialetto della provincia di Lecce*, PEPE.

VNI, *Vocabolario napoletano-italiano, italiano-napoletano*, SALZANO.

VS, *Vocabolario siciliano*, PICCITTO-TROPEA.

VVDS, *Vocabolario dei vari dialetti del Sannio*, NITTOLI.

### Bibliografia

- ALESSIO, G. e C. BATTISTI, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll. Firenze, Barbera, 1955 (DEI).  
 AMODIO, F., *Santa Dunella vestita di nero*. Venosa, Ossana, 1994.  
 ARGENTIERI ZANETTI, A., a cura di, *Dizionario tecnico della tessitura*. Udine, Arti Grafiche Friulane, 1987.  
 BATTAGLIA, S., a cura di, *Grande dizionario della lingua italiana*, 18 voll. Torino, A-Sik-Utet, 1970-1996 (GDLI).

- BELLACOSA, D., *Il "mundio" sulle donne in terra di Bari dall'anno 900 al 1500*. Napoli, 1906.
- BEVERE, R., "Arredi, suppellettili, utensili d'uso nelle provincie meridionali dal XII al XVI secolo", *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, XXI, 1896, pp. 626-664 (ASPN).
- BUCCI, C., *Dizionario etimologico coratino*. Cassano Murge, Tipografia Meridionale, 1982 (DEC).
- COCOLA, F., *Vocabolario dialettale biscegliese-italiano*. Bisceglie, Carmastro, 1981, [rist. Trani, 1925] (VDBI).
- COLASUONNO, G., *Grammatica e lessico etimologico del dialetto di Grumo Appula*. Cassano Murge, Tipografia Meridionale, 1976 (GLEGA).
- CORSI, P., "Arredi domestici e vita quotidiana", in *Terra e uomini nel Mezzogiorno normanno-svevo*. Bari, 1987.
- CORTELAZZO, M. e P. ZOLLI, *Dizionario Etimologico della lingua italiana*, 5 voll., Bologna, Zanichelli, 1988 (DELI).
- DE BARTHOLOMAEIS V., "Un'antica versione del *Libro di Sydrac* in volgare di Terrad'Otranto", *Archivio Glottologico Italiano*, XVI, 1902, pp. 28-68.
- DUBY, G., *Medioevo maschio. Amore e matrimonio*. Bari, Laterza, 1988.
- FARE, A. P., *Postille italiane al REW, comprendenti le Postille italiane e ladine di C. Salvioni*. 1972 (Post REW).
- FERRARA, F., *Lessico dialettale tranese*, Bisceglie, Carmastro, 1983 (LDT).
- GIAMMARCO, E., *Dizionario abruzzese-molisano*, 4 voll. Roma, Ateneo, 1968 (DAM).
- GRANATIERO, F., *Dizionario del dialetto di Mattinata-Monte Sant'Angelo*. Foggia, Centro di Studi Garganici, 1993 (DDMMSA).
- GRASSI, G., *Dizionario martinese-italiano*. Fasano, Schena, 1984 (DMI).
- GRECO, M. T., *Dizionario dei dialetti di Picerno e Tito*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991 (DPT).
- JABERG, K. e J. JUD, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, 8 voll. Zofingen, 1928-1940 (AIS).
- LANZA DI SCALEA, P., *Donne e gioielli in Sicilia*. Palermo 1897, rist. anast., Bologna, Forni, 1971.
- MASTROCINQUE, A. C., *Usi e costumi popolari a Napoli nel Seicento*. Napoli, Mezzogiorno, 1978.

- MEYER-LÜBKE W., *Romanisches Etimologisches Wörterbuch*. Heidelberg, 1968 (REW).
- NITTOLI, S., *Vocabolario dei vari dialetti del Sannio*. Napoli 1873, rist. anast. Bologna, Forni, 1984 (VVDS).
- PEPE, V., *Piccolo vocabolario metodico del dialetto della provincia di Lecce (Latiano)*. Brindisi 1886, rist. anast., Latiano, 1984 (VMPL).
- PICCITTO, G. e G. TROPEA, a cura di, *Vocabolario siciliano*. Catania-Palermo, 1977-1990 (A-Q) (VS).
- PRENCIPE, S., *Vocabolario dialettale etimologico garganico*. Anselmi, Marigliano, 1965 (VDEG).
- PRENCIPE, T., "Il lessico della frazione di Ruggiano sul Gargano", *Lingua e Storia in Puglia*, VI, 1979, pp. 74-120 e XXII, 1983, pp. 545-558 (LRG).
- REHO, L., *Dizionario etimologico del monopolitano*, 2 voll. Fasano, 1988-1989 (DEM).
- ROHLFS, G., *Nuovo dizionario dialettale della Calabria*. Ravenna, Longo, 1977 (NDDC).
- ROHLFS, G., *Vocabolario dei dialetti salentini (Terra d'Otranto)*, 3 voll., Galatina, Congedo, 1978 (VDS).
- ROMITO, G., *Dizionario della lingua barese*. Bari, Levante, 1985 (DLB).
- ROSSEBASTIANO, A., *Il corredo nuziale nel canavese del Seicento*. Torino, Dell'Orso, 1988.
- RUBANO, A., *Lessico del dialetto di Foggia*. Bari, 1988 (LF).
- SALZANO, A., *Vocabolario napoletano - italiano, italiano - napoletano*. Napoli, Scuola Tipografica Orfanatrofio Salesiano, 1979 (VNI).
- SARACINO, G., *Lessico dialettale bitontino*. Bari, 1957 (LDB).
- SCARDIGNO, R., *Nuovo Lessico molfettese-italiano*. Molfetta, A. Mezzina, 1963 (NLMI).

## Índice

Presentación	7
MANUEL GONZÁLEZ-CASANOVA Francesca Bertini y las <i>divas</i> del cine italiano.	11
ELENA LANDONI Dalla grammatica alla poesia: un nuovo disegno storiografico per la poesia italiana delle origini.	33
MARIAPIA LAMBERTI El papel magisterial de Beatrice en el Paraíso de Dante	45
LOUISE KATAINEN Le implicazioni poetiche nella concezione dantesca della geografia nella <i>Commedia</i> .	59
FRANCO MASCIANDARO Per uno studio sul paesaggio nella <i>Divina commedia</i> : annotazioni su Inferno V e XXVI, e Paradiso IX.	77
MAYERÍN BELLO El infernal carnaval de Rustico y Alibech ( <i>Decameron</i> , III, 10).	87
MARÍA CRISTINA AZUELA Los cálculos pragmático-retóricos de Frate Cipolla ( <i>Decameron</i> , VI, 10).	97
ANA MARÍA MORALES Lo maravilloso y la épica en el <i>Orlando furioso</i> .	109
FRANCESCO GUARDIANI <i>Il mondo nuovo</i> di Tommaso Stigliani: tentata epica della modernità.	121

JOSÉ LUIS BERNAL El amor y la muerte en las <i>Operette morali</i> de Leopardi.	135
CHARLES KLOPP Non piangere per me, Argentina: immagini d'America in Dino Campana e Antonio Tabucchi.	143
SAMUEL GORDON Poesía confesional y tono conversacional. Aproximación a un poema de Mario Luzi.	153
LUCIA STRAPPINI Per una ridefinizione della letteratura neorealística in Italia.	159
GIUSEPPINA AGNOLETTO La poesia della Guerra e della Resistenza.	169
BRUNO TELLIA Illegalità-legalità e nuovi patti sociali. L'Italia degli anni '90.	187
MA. DEL CARMEN ROVIRA GASPAR La filosofía de Marsilio Ficino en su comentario al <i>Banquete</i> de Platón.	203
ELISABETTA DI CASTRO La filosofía política en la obra de Norberto Bobbio.	213
MARCO MAZZOLENI E MASSIMO PANTIGLIONI Studenti universitari stranieri in Italia: situazioni comunicative, tipi di testo e varietà del repertorio.	223
MARIA G. LO DUCA Comportamento sintattico di verbi italiani ed "errori" in apprendenti l'italiano come L2.	239

SERENA AMBROSO Classificazione degli errori lessicali di ispanofoni rilevati in produzioni scritte in italiano come L2.	255
MARIA LUISA QUAGLIA Il valore deontico di <i>volere, potere e dovere</i> .	271
PASQUALE CARATÚ Lingua italiana e dialetti in un testo pugliese del Cinquecento.	281
ANNALUISA RUBANO Il corredo nei dialetti pugliesi.	295